

Helena Maria Menino Alexandre Lopes

**MODOS DISCIPLINARES:
UM SISTEMA DE MIGRAÇÕES ENTRE AS ARTES.
ALGUNS CASOS DE ESTUDO.**

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em “Prática e Teoria do Desenho”

Orientador: Prof. Miguel Leal

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO
2009

Helena Maria Menino Alexandre Lopes

**MODOS DISCIPLINARES:
UM SISTEMA DE MIGRAÇÕES ENTRE AS ARTES.
ALGUNS CASOS DE ESTUDO.**

Dissertação para a obtenção do grau de mestre em “Prática e Teoria do Desenho”

Orientador: Prof. Miguel Leal

FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO
2009

Quero agradecer a todos os que tornaram possível a realização deste trabalho.

Ao professor Miguel Leal que me orientou nesta investigação. Sempre disponível e com paciência para me ouvir, do início ao fim do projecto.

À minha família, pela sua constante presença mesmo que à distância.

Ao João Alves Marrucho por todo o apoio nas várias fases de desenvolvimento deste projecto, assim como pela ajuda na revisão e paginação deste documento.

ABSTRACT

The scope of this dissertation is to study the ways of discipline organization and the behavior of discipline when confined to its sphere. It also intends to examine its subsequent migration to places where an incorporation of a set of new procedures happens.

The issues that were addressed referred to the nature of the discipline, the shape that disciplines acquire when they expand their characteristics, in a migration to other disciplinary field. Later, the methods of disciplinary structure of the modernist and post modernist fields were compared. Subsequently, it was presented a flexible model to manage migration in this discipline.

Drawing was studied as an adisciplinary procedure, as projectual drawing and as documentation of a set of practices during the 60s and 70s of the twentieth century.

Then there were presented a set of case studies: Robert Smithson, Jeff Wall, Sophie Calle and Paul Auster, Richard Hamilton and William Kentridge, who in different ways — either through the questioning of the subjects they use in their practices, or in a translation of ideas through the use of different media combined, enabled the analysis of migration between disciplines, when the articulation of a set of tools and procedures happens.

Through an analysis of specific perspectives on how to confine the discipline, and looking at the numerous ways how migrations processes flow, this work seeks to reflect, often using literary analogies, how disciplinary migrations occur.

Finally we conclude that, after a time when the disciplinar contamination was a reason for conflict, today the traffic between disciplines is exercised as a valid way of creating objects within the visual arts practices.

RESUMO

O âmbito de estudo desta dissertação prende-se aos modos de organização disciplinar assim como ao comportamento da disciplina quando confinada à sua esfera. Também pretende analisar a sua posterior migração para locais onde incorpora um conjunto de procedimentos que não os seus.

As questões que foram tratadas remeteram para a natureza da disciplina, a forma que adquire quando esta expande, numa errância para outros campos disciplinares, as suas características. Comparou-se os modos de estruturar os campos disciplinares no contexto modernista e pós modernista. Posteriormente, procurou-se apresentar e defender um modelo flexível de enquadrar esta disciplina em migração.

Foi estudado o desenho como um procedimento *adisciplinar*, enquanto desenho projectual e de documentação de um conjunto de práticas nas décadas de 60 e 70 do século XX. De seguida, foram apresentados um conjunto de casos de estudo: Robert Smithson, Jeff Wall, Sophie Calle e Paul Auster, Richard Hamilton e William Kentridge, que de maneiras distintas, quer através do questionamento das disciplinas que utilizam nas suas práticas, quer numa perspectiva de tradução de ideias através da utilização de diferentes media conjugados, permitiram a análise desta migração entre disciplinas, aquando a articulação de um conjunto de instrumentos e procedimentos.

Passando por uma análise de perspectivas específicas acerca do modo de delimitar a disciplina, e olhando as variadas formas como se processam um conjunto de migrações este trabalho procura reflectir, recorrendo muitas vezes a analogias literárias, sobre o modo como se dão estas errâncias disciplinares.

Por fim, conclui-se que, após uma época em que a contaminação disciplinar fora causa de conflito, hoje o trânsito entre disciplinas é exercido como uma forma válida de criação de objectos no campo das artes plásticas.

Índice:

1 — Introdução.	1
2 — Sistemas Disciplinares. A arte e as artes.	2
3 — Um olhar sobre o escapismo. Análise dos modos de organização disciplinar no contexto estruturalista e pós-estruturalista e suas possibilidades de migração.	7
4 — <i>Entre-imagens</i> . Análise das migrações disciplinares entre as artes e das suas reciprocidades. O caso do desenho.	15
5 — Os limites. Casos de estudo.	20
5.1 — Robert Smithson. O desenho como projecto e documento.	21
5.1.1 — Divagação: entre a viagem e a errância.	
5.1.2 — Post-studio e situação periférica.	
5.1.3 — Imagem, texto, acção.	
5.1.4 — O documento e a série.	
5.2 — Jeff Wall .Reconhecimento e citação.	37
5.2.1 — Poema em Prosa.	
5.2.2 — Foto-jornalismo e foto-conceptualismo.	
5.2.3 — Relações entre disciplinas.	
5.2.4 — Recriação cinematográfica.	
5.2.5 — O “Efeito especial”.	
5.2.6 — A saída de estúdio.	
5.2.7 — Compondo um instantâneo.	
5.3 — Sophie Calle e Paul Auster. Entre a ficção e a sua recriação.	51
5.3.1 — A ficção na obra de Sophie Calle.	
5.3.2 — As contigências de Sophie Calle.	
5.3.3 — Double Game: relações entre o trabalho de Sophie Calle e o do Paul Auster.	
5.3.4 — Identidades e arqueologia.	
5.3.5 — Tradução e intradutibilidade: O trânsito entre disciplinas.	
5.4 — Richard Hamilton. Espaços limites entre o desenho, fotografia e cinema.	71
5.4.1 — Desmantelamento da imagem essencial.	
5.4.2 — Apropriação e colagem.	
5.4.3 — Hamilton e o Pastiche.	
5.4.4 — Quando o quadro cria as personagens.	
5.4.5 — O uso de procedimentos cinematográficos.	
5.5 — William Kentridge. O desenho como ensaio cinematográfico	87
5.5.1 — O ensaio.	
5.5.2 — O ensaio na obra de William Kentridge.	
5.5.3 — Procedimentos utilizados e a sua relação com as temáticas abordadas.	
5.5.4 — Pentimento e palimpsesto.	
5.5.5 — O desenho como artifício cinematográfico.	
6 — Conclusão.	107
7 — Bibliografia.	108

1 INTRODUÇÃO

Após um primeiro ano de Mestrado focado em diversas questões relativas ao desenho e suas possibilidades de manifestação, a compreensão das suas diferentes funções, os meios e técnicas por ele empregues, as capacidades retóricas a ele inerentes, modos de o perceber, entre outras, foram desenvolvidos um conjunto de projectos que reflectiam acerca destas questões. O conjunto de trabalho que surgiu envolvia, para além do desenho, um conjunto de outras disciplinas a partir das quais foram importados uma série de procedimentos.

Pode-se assim afirmar que o desenvolvimento deste trabalho se encontra, de certa forma, comprometido com um conjunto de práticas pessoais desenvolvidas anteriormente. Embora este documento detenha um carácter teórico, de dissertação, surge numa tentativa de responder a um conjunto de perguntas implicadas com questões que surgiram no desenvolver dessas práticas.

Foi após o aparecimento de um conjunto de trabalhos pessoais, que se podem determinar como de existência híbrida, e que na altura levantaram questões sobre como os apelidar, se fotografias que registam etapas de desenho, se desenho e pintura “ampliada” (ampliada, porque foram desenvolvidos um conjunto de fotogramas desenhados e posteriormente revelados como se de fotografias se tratassem), se desenhos que surgiam para pré-visualizar outras formas, entre outros, que começaram a surgir um conjunto de dúvidas relativas ao enquadramento ou não destas imagens no campo do desenho.

Em que campo disciplinar se enquadrariam estas imagens da melhor forma? Seria necessário esse enquadramento? Ou poder-se-ia simplesmente localizá-los como modos de operar que erravam de uma instância para outra?

O trabalho desenvolvido no primeiro ano de Mestrado, e que foi muitas das vezes um trabalho de ensaio e experimentação de um conjunto de práticas distintas acopladas, serviu de mote para o desenvolver desta dissertação na qual se pretende abordar algumas questões relativas às possibilidades de migração disciplinar, assim como os seus modos de determinação.

O problema aqui apresentado e desenvolvido prende-se assim com a questão da estruturação disciplinar, os modos como podemos compreender o confinamento das disciplinas a determinados espaços e possíveis migrações que possam surgir entre elas. O interesse deste estudo recai sobre a análise das formas como se dão estas migrações, assim como numa compreensão das várias possibilidades de se manifestar este conjunto de viagens entre discursos.

Esta capacidade de errar da disciplina é algo que será transversal ao trabalho, explorada através da maneira como por vezes existe a apropriação e cedência de um conjunto de procedimentos usualmente conotados como pertencentes a outros campos disciplinares. Todo este processo se desenvolve num jogo de cedências, apropriações e partilha.

Depois de uma primeira análise das especificidades de cada disciplina, e levantando-se um conjunto de questões acerca deste confinamento disciplinar, analisado aqui por via de uma perspectiva estruturalista e de uma pós-estruturalista, interessou mapear em que outros moldes poderiam ser contempladas estas relações entre disciplinas.

Posteriormente foi importante a análise das migrações efectivas entre as diversas disciplinas, através da introdução de um conjunto de casos de estudo. As imagens analisadas, dependendo de cada caso de estudo, situar-se-ão em diferentes planos — da literatura ao cinema, das artes plásticas ao desenho — serão sempre relacionadas com outras, sobretudo no plano da imagem. Neste impasse “entre objectos”, as imagens serão reavaliadas tendo em conta as estratégias utilizadas pelas diferentes disciplinas que as expõem de modo a defini-las de modo mais claro.

Os casos de estudo foram escolhidos de forma a exemplificarem um conjunto de práticas distintas. Deste modo, em vez de serem focados apenas autores que trabalhavam ao nível do desenho, ou da performance ou do texto, foi procurada uma escolha que recaísse sobre casos variados que pudessem servir de exemplo a diversos tipos de migração entre disciplinas. Existem assim alguns autores que trabalham concretamente num questionamento dos limites da disciplina que utilizam mais frequentemente para representar, temos o exemplo de Jeff Wall; outros que detêm preocupações de outro nível, mas cujos meios de trabalho são móveis, mudando por necessidade de variar de plataforma de expressão, como é visível no caso de Sophie Calle.

Estes casos de estudo são abordados considerando a mobilidade dos meios que cada autor apresenta, mas paralelamente será também procurada uma compreensão do seu modo de trabalhar e preocupações de cada autor fora da questão específica da migração. Por vezes encontrar-se-á uma certa divagação no tratamento dos casos de estudo, mas se esta surge é porque a ambiguidade que estes apresentam permite a criação de determinadas analogias. A introdução de um conjunto de casos de estudo é útil na compreensão mais simplificada dos procedimentos e estratégias referidas. Os casos de estudo escolhidos foram Robert Smithson, que será estudado sob os conceitos de viagem e errância, que permitirão compreender o seu posicionamento em relação ao estúdio (lugar de trabalho por excelência modernista) e posterior deslocação para a periferia desse campo, num trabalho que, no caso deste autor, conjuga texto, imagem e acção. Jeff Wall será outro autor tratado, tendo em conta a ambiguidade que caracteriza o seu trabalho, devido ao seu modo de trabalhar a fotografia, que remete para uma recriação cinematográfica. Posteriormente será analisado o trabalho desenvolvido entre Sophie Calle e Paul Auster, constantemente retrabalhado entre um e outro, através da tradução para o campo literário, ou do literário para o performativo. Richard Hamilton surge depois como um autor que recorre a procedimentos do universo do cinema que utiliza nas suas colagens e *pastiches* formulando através destes um conjunto de imagens. Finalmente, temos William Kentridge, autor que ensaia através do desenho e de outras disciplinas, procurando uma constante articulação entre estas e criando obras, nomeadamente ao nível do teatro, que incorporam tanto o desenho projectado, o desenho de luz, o cinema...

A bibliografia foi escolhida, numa tentativa de compreensão de um conjunto de problemáticas desenvolvidas a partir dos anos 60 e que tiveram repercussões, respostas da parte de artistas e teóricos, permitindo o estabelecimento de novos limites de compreensão da arte modernista e pós modernista nas suas diferentes acepções.

É importante dizer que ao longo do trabalho vão sendo desenvolvidos este conjunto de temáticas numa análise que recorre muito ao literário. A literatura é utilizada, deste modo, como forma de compreender as migrações, entre um conjunto de outras disciplinas. Tornou-se assim um meio facilitador da compreensão de dadas migrações, pois é um meio que, embora muitas vezes exterior a estas, permite a criação de analogias discursivas e metáforas para as operações travadas pelos diversos autores tratados.

2 SISTEMAS DISCIPLINARES: A ARTE E AS ARTES.

Quando falamos de sistemas disciplinares referimo-nos àquilo que são os enquadramentos específicos de cada disciplina, ou seja ao conjunto de características e procedimentos que lhe são próprios. Esta série de enquadramentos determina até certo ponto os limites disciplinares. Trata-se de um mecanismo que podemos designar como de controlo¹, que determina se um conjunto de objectos pertence à esfera de dada disciplina através de uma análise baseada num conjunto de normas pré-estabelecidas, que prevêem o uso de uma série de instrumentos e técnicas.

A diferenciação entre a arte e as artes retém-se, deste modo, pensando a arte na sua denominação maior imposta pela estética ou como englobante de uma série de práticas artísticas; e pensando as artes como uma série de disciplinas com autonomia própria mas sujeitas à definição imposta pela arte no singular. A arte existe, assim como um campo abrangente de conhecimento humano, com determinadas características permutáveis consoante o contexto histórico e cultural, enquanto as disciplinas artísticas — as artes — funcionam como modos de dizer. Estes modos de dizer estão associados geralmente a um conjunto de meios, técnicas e procedimentos que lhes permitem *dizer* de modo distinto.

Cada conjunto de disciplinas detém, assim, uma linguagem específica que se concretiza em actos de comunicação orais, escritos, plásticos ou visuais. Poder-se-á falar, deste modo, da disciplina como um modo discursivo, que detém a faculdade de ser literário, filosófico, plástico, cinematográfico, entre outros. Não deixa, no entanto, de se tratar de um sistema de classificação, de uma tipologia que caracteriza e define os objectos que lhe pertencem. Considerando cada disciplina como uma prática discursiva relativamente autónoma, temos pois de analisá-la como uma série de elementos com determinada lógica de organização, formando um conjunto de unidades passíveis de serem apreendidas pelos detentores dos códigos desses discursos.

Além desta questão é importante compreender como se manifestam estas unidades quando combinadas com outras pertencentes ao mesmo tipo de discurso ou disciplina; ou quando tentam estender-se para além do seu universo próprio, errando para esferas discursivas que não as suas. Este momento de errância para outra esfera poder-se-á considerar um momento de diálogo entre as diversas artes, um momento que é precisamente aquilo que se pretendeu explorar ao longo deste trabalho.

Um sistema disciplinar deve, desta forma, ser compreendido como um conjunto de unidades discursivas, com regras e características próprias que têm no entanto a faculdade de se expor a digressões para outros territórios. Estas digressões, ou migrações, levam a que a disciplina abra o seu campo operativo, contemplando novas práticas reflexivo-especulativas. Não existe nesta migração uma procura do acessório mas sim uma excursão a um campo que permite a cada disciplina redefinir-se enquanto tal, ampliando os seus horizontes de práticas e procedimentos.

¹ Ver Foucault — *A Ordem do Discurso*, 1970

A passagem de um sistema disciplinar fechado, no qual as artes se encontram separadas e vivem autonomamente dentro de distintas esferas, é questionada a partir do momento em que existe uma crítica ao programa estético desenvolvido no modernismo. Veja-se por exemplo, o caso histórico do minimalismo na década de 60 do século XX, para o qual o pensamento crítico de Michael Fried se mostrou importante ao questionar estas formas de arte (minimalistas) que de certa forma vinham opor-se às contempladas na esfera da arte modernista.

No texto *Art and Objecthood* Michael Fried critica as características presentes na arte minimalista, considerando que esta cede à teatralidade ao preocupar-se com o lugar do espectador e com a dimensão temporal da experiência do objecto artístico. Definindo-as como literais enceta uma conversa que serve de ponto de partida para todo um questionamento da validade dos modos de organizar os sistemas disciplinares modernistas.

A partir deste momento, anos 60 do século XX, a disciplina aumenta o seu campo de acção, começando a contemplar o espectador e a dimensão temporal como partes integrantes da obra, assim se desfazendo o sentido de disciplina tradicional. A condição teatral de um conjunto de obras que começam a surgir com o minimalismo levantam novas questões acerca do que estará dentro e fora dos limites de cada disciplina e, consequentemente, vêm propor uma série de discursos cruzados entre as artes plásticas e outras artes. Neste momento de abertura dos tipos discursivos tradicionais a outras práticas, surge como que uma corrupção das artes (das disciplinas). Estas deixam de se admitir como imperativamente *essenciais e puras* e a estruturação disciplinar na sua acepção moderna desmembra-se, assim como a validade de um discurso encerrado sobre si mesmo, surgindo um conjunto de práticas que se passam a preocupar com a redefinição dos limites discursivos até então considerados.

Historicamente, uma das posições que permitiu a reflexão sobre essa expansão dos limites disciplinares foi a proposta de Rosalind Krauss em *Sculpture in Expanded Field* a partir do qual as práticas artísticas passam a ter menos a ver com determinada disciplina ou discurso e mais com um conjunto de elementos a si exteriores, ou do interesse do artista que as produz.

Como poderemos então definir um sistema disciplinar, ou compreender o lugar das artes? Talvez a possibilidade desta definição passe pela criação de um modelo flexível, no qual sejam respeitados os discursos, pois eles realmente têm variações fortes que lhes permitem distinguir-se entre si mas compreendendo paralelamente que essas variações têm a capacidade de se atenuar e de errar de um campo discursivo para outro. A disciplina e o discurso passam a ter um papel menor, ou pelo menos relativizado em relação ao conjunto de elementos exteriores que entram em diálogo com a obra.

E. actualmente, em que estado se encontra esta discussão? Depois de um período de agudização de um conjunto de contaminações discursivas, talvez o momento actual seja de equilíbrio na relação entre as abordagens tradicionais e as contaminadas, a determinada altura vistas como formas de ruptura. Tendo sido essa ruptura e contaminação oficializada e instituída como forma de acção possível dentro do campo artístico, poder-se-á dizer que esta questão se encontra de certa forma resolvida e que o trânsito disciplinar funciona hoje como um dos modelos discursivos válidos no campo das artes plásticas.

3 UM OLHAR SOBRE O ESCAPISMO. ANÁLISE DOS MODOS DE ORGANIZAÇÃO DISCIPLINAR NO CONTEXTO ESTRUTURALISTA E PÓS-ESTRUTURALISTA E SUAS POSSIBILIDADES DE MIGRAÇÃO.

Partindo de uma leitura da obra literária de Bruce Chatwin, na qual o autor aborda algumas questões referentes ao nomadismo, assim como à necessidade, premente na espécie humana, de sair do local que determina como base, para novos territórios, procurar-se-á fazer uma análise paralela de algumas questões pertencentes à natureza da disciplina, seus modos de se organizar e deslocamentos a que por vezes se sujeita.

Para Chatwin existe uma inquietação comum ao ser humano, própria da sua natureza, que o leva a querer escapar, errar fora do seu território –algo que este denomina como *escapismo*. Assim como apresenta esta necessidade de fuga, fala também dum posterior desejo de voltar ao território inicial, e assim ao conforto da regra, do conhecido, tal qual uma ave migratória.

Partindo desta análise, que se se tratar de características poéticas/literárias traduz de certa forma uma condição humana, talvez aplicável de modo não consciente em várias áreas do saber, permitindo a reestruturação de um conjunto de conhecimentos.

Ao falar acerca de estudos sobre o comportamento animal e humano, contemporâneos ao autor, este afirma reconhecer duas tendências. Passando a citá-las:

1-A errância é uma característica humana herdada geneticamente dos primatas vegetarianos

2-Todos os seres humanos têm a necessidade emocional, se não mesmo biológica de ter uma base, caverna, toca, território tribal, possessões ou porto. É algo que partilhamos com os carnívoros”

Bruce Chatwin, 1996¹

Não é arriscado dizer que ao longo da história da Humanidade e na história das suas criações, foram os momentos em que houve procura de desvio dos procedimentos tidos como habituais, que permitiram a abertura a conjuntos novos de saber.

Assim pergunta-se: – Será vantajoso compreender a arte, e as suas disciplinas, de acordo com os dois pontos apresentados por Bruce Chatwin? A arte por muitos autores é tratada como algo de definido e de definitivo, que delinea e afirma o seu território através de critérios que a pretendem definir de uma forma quase tribal. Para alguns autores a arte sabe explicitamente localizar o seu porto, as suas ferramentas e possessões. Este processo

• 1 Bruce Chatwin — *Anatomia da errância*. página 101, 1996

poder-se-á dar a par da criação do que se pode definir como “civilizado”, ou civilização”. A demarcação de um território/criação de uma civilização implica sempre a criação de um conjunto de regras sociais, a determinação de um conjuntura interna. Leis que de certa forma validam um conjunto de actuações e, leis estas, que podem variar consoante as condições em que a civilização se encontra (condições económicas, visíveis, por exemplo, na disponibilidade recursos...). Todos estes factores vão determinar as formas de desenvolvimento da civilização a muitos níveis.

A par deste processo social, existem factores que tendem a organizar e a posicionar o “território”: tendencialmente existe uma necessidade de estratificação e hierarquização do poder, uma compreensão dos vários organismos que lhe pertencem e suas inter-relações . Surge, assim, uma configuração, compreendida pela análise das pequenas partes, e o seu modo de organizar num todo. Neste momento, e atendendo que detemos as normas que regem um território, podemos nomeá-lo, defini-lo e, deste modo, atribuir-lhe poder. Um poder que se cria através da diferenciação do restante já existente.

Atrás foi descrito, de forma simplista, o que se pode compreender como um processo de criação de uma civilização. Ao mesmo tempo que esta existe, teremos obviamente de contemplar um conjunto de vizinhas, que se desenvolvem ao mesmo tempo, com semelhanças ou não ao nível da construção das suas regras internas. Agora a relação entre estes territórios pode dar-se de um modo pacífico, numa coexistência paralela, e até contemplando a partilha (através de rotas comerciais, por exemplo), ou num coexistir bélico, na qual uma civilização procura sobrepor-se política ou territorialmente à outra, numa tentativa de lhe impor as suas regras ou apoderar-se dos seus recursos.

Todo este processo é intrinsecamente humano, voltando a Chatwin.

Se compreendermos esta necessidade de normatividade e de definição de um território ser-nos-á mais fácil compreender como ele serve de metáfora para o modo de estruturação das disciplinas artísticas. Ao longo deste trabalho foram sendo construídos um conjunto de esquemas que procuram organizar o raciocínio desenvolvido (não traduzem obviamente a totalidade de informação que apresentar). Serão introduzidos a pouco e pouco, como auxiliares da compreensão do raciocínio. São assim, mapas provisórios”, pois tanto auxiliam como, posteriormente, são colocados de lado por não contemplarem todas as vertentes do problema, ficando aquém das expectativas. Os apresentados tornaram-se, no entanto, importantes, pois, conduziram, a bem ou a mal, um processo de pensamento.

Neste primeiro, são colocadas lado a lado duas imagens, a Imagem A e a imagem B. Estas provêm, da análise do texto ”Alternativa nómada”, presente na “Anatomia da errância” de Bruce Chatwin. A leitura é pessoal e o texto é de características literárias/poéticas.

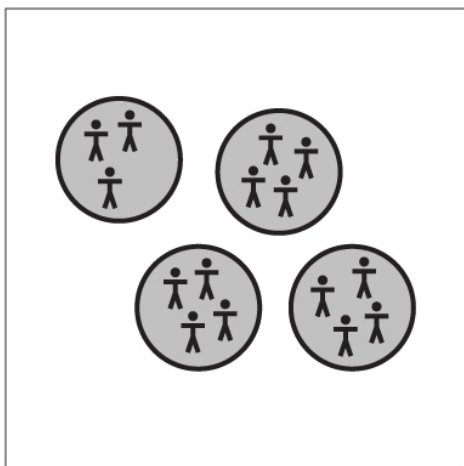


Imagem A

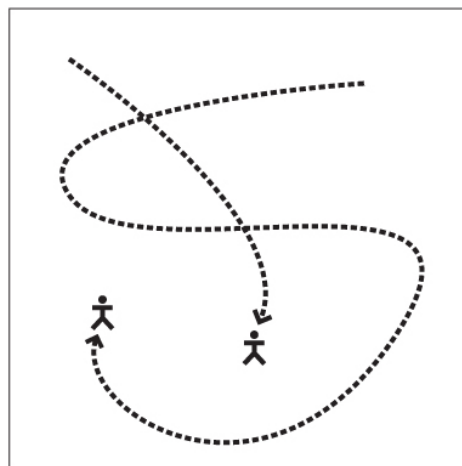


Imagem B

Na figura A, surge um quadrado, identificando um todo, povoado por um conjunto de círculos habitados. Um conjunto de civilizações. Na Figura B surge, do mesmo modo, o quadrado, mas povoado por um conjunto de figuras que se movem.

Existe assim um sedentarismo civilizado a par de um nomadismo com distintos itinerários, que no entanto se cruzam em certos momentos.

A verdade é que as duas situações não deveriam ser vistas separadamente, mas sim num mapa em que se sobrepusessem. São contíguas temporal e geograficamente.

A imagen B representa o Homem, ainda como um ser errante, cujo vaguear lhe permite o sustento; a figura A representa uma fase posterior em que o homem se agrega, numa procura de civilização. Então, porque são colocados por esta ordem de leitura, e não a figura B, seguida da A? Este é um problema de criar mapas e de procurar traduzir ideias.

O colocar da figura B depois da A, prende-se com o paralelo que se pretende fazer mais à frente entre esta ideia de sedentarização *versus* nomadismo e a da organização das disciplinas de um modo cristalizado e normativo *versus* fragmentado e maleável

Na verdade, sempre existiu, a par de uma base de um território definido, tribal, cristalizado, uma necessidade de translação do mesmo. Penso, e de novo apropriando-me de algumas ideias de Chatwin, que, por vezes, o facto de uma das zonas cristalizadas se encontrar mais fragilizada, ou em risco de desagregação, pode levar mais facilmente a essa necessidade de saída de dentro do círculo inicialmente perfeito. Outra razão pode ter que ver com o desejo individual (natural ao humano) de sair, e não tanto com uma translação integral de uma sociedade. Este sair tem muitas implicações, pois cria, a par de uma evasão de um património tido como certo, uma deslocação e abertura de horizontes.

Podemos dizer que este é um dos pontos fulcrais quando se dá uma migração. A par da descentralização, surge uma ampliação e deslocação de horizontes -um aumentar da imagem, que só poderia surgir a partir do momento em que se dá o movimento, a deslocação.

Este aumentar da imagem, permite a criação de novos conhecimentos, a aculturação e a difusão do património de quem se move.

Abaixo estão mais dois gráficos, Imagem C e Imagem D

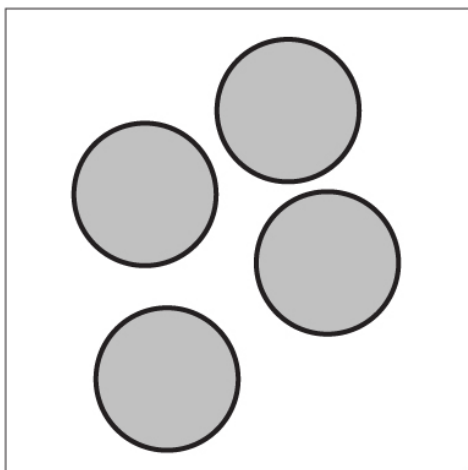


Imagem C

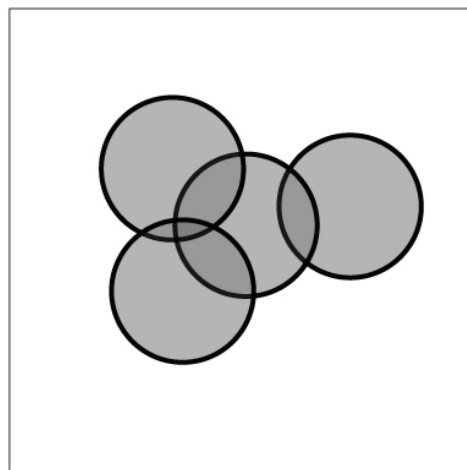


Imagem D

Facilmente poderemos reconhecer semelhanças entre estas imagens e as Imagens A e B que apresentei anteriormente.

A imagem C, pode ser relacionada com a A, e a D com a B.

Tanto a C como a D, encontram-se enquadradas numa totalidade representada por um quadrado, e de novo a C é povoada por um conjunto de círculos. A figura D apresenta-se bastante diferente, e pode ser descrita como um conjunto de círculos que se intersectam partilhando algumas áreas.

Estas imagens foram criadas numa tentativa de tentar representar o modo de organização e de definição quer da perspectiva estruturalista (analisada principalmente através de leituras de Greenberg) –Imagem C– e por outro lado da perspectiva pós-estruturalista (focando Rosalind Krauss) –Imagem D– em relação à questão disciplinar (contemplando as suas técnicas, meios e procedimentos).

A perspectiva criada por Clement Greenberg, de um modo simplificado, para compreender e relacionar as várias disciplinas artísticas pode ser comparada ao isolamento de um conjunto de territórios. Assim como se formaliza uma civilização, dando-lhe um nome e delimitando-a, também de modo semelhante Greenberg opera, circunscrevendo um conjunto de procedimentos, características e modos de actuação num círculo fechado, que pretende que não se contamine por factores externos. Criam-se deste modo, zonas de conhecimento cristalizado, nas quais existe uma procura do essencial – da disciplina no seu estado mais puro.

Para Greenberg a arte, e as disciplinas que a formam, devem ser mantidas no seu estado essencial, de características intemporais e imutáveis. A sua análise da pintura leva-o à defesa da “flatness”, ou seja da delimitação da planitude como condição da obra, assim como a um sublinhar da configuração. Outros autores, como Michael Fried vão avançar com este pensamento, embora não o defendendo na íntegra.

Este paradigma apresenta uma defesa da obra em si, sem interferências exteriores, distractoras. A defesa da especificidade do medium leva à condenação de um conjunto de obras, nomeadamente as de características minimalistas. Estas, dado as suas características, que repensam tanto a forma, o material, como o posicionamento espacial da obra em relação ao espectador são vistas como desviantes da pureza desejada e denominadas como teatrais (Fried). São, por conseguinte, produtos que não funcionam autonomamente, mas que dependem do espectador para responder à sua forma. O processo dos minimalistas de saída da obra da sua esfera, partindo a contemplar o que a envolve, é criticado. É visto como um procedimento apenas possível através da encenação, impossível fora dessa exposição. Uma deturpação do conteúdo em favor de um novo tipo de comunicação. Os objectos acabam por deter de certa forma características alegóricas, na medida em que permitem a criação de novos significados que não os literais, criando novas plataformas de especulação.

Esta capacidade da obra surgir para o espectador, e de não se ficcionar na sua ausência, afasta-a do que Greenberg defendia — a reivindicação da autonomia plástica da obra, uma obra afastada do pluralismo. Afasta-se também da perspectiva de Fried na qual a experiência da obra deverá ser “presentificada” e instantânea, e não de duração ilimitada.

A existência desta perspectiva não implica, no entanto, que não haja outras formas de as circunscrever, ou não circunscrever, que ocorram historicamente em paralelo com esta visão.

Na Imagem D, relacionada com a perspectiva pós-estruturalista (Krauss), as disciplinas já não se encontram cristalizadas, separadas e demarcadas por um conjunto normativo e estanque de regras. Começam a cruzar-se, numa espécie de esforço nómada.. Aproximam-se os seus campos de actuação e partilham procedimentos. O seu carácter específico não é, no entanto, perdido, é sim gerado dentro delas um espaço passível de ser ocupado por outras. Nesta perspectiva existe um desconjuntar da ideia de medium, e uma crítica ao pensamento essencialista. A nova proposta de Krauss, pode ser entendida com a criação de um novo tipo de medium, que não finda na condição material do objecto, mas que se identifica com um conjunto de premissas, criadas individualmente por cada artista, que permitem a limitação do acto de produção. O artista cria assim uma regra que define os procedimentos de criação de determinado objecto, ou de um conjunto deles, e repete-o de modo recursivo, de modo a torná-lo normativo e de novo medial.

Embora exista uma procura de reconfiguração de ideia de médium, Krauss acaba por, nos seus esquemas de reconfiguração, cair num tipo de pensamento semelhante ao de Greenberg. Na sua *Post médium condition* ou *Condição Pós-medial* surge, de modo visível, uma certa “nostalgia do medium” assim como uma necessidade constante de enquadramento num conjunto coerente de regras, algo muito querido pelos estruturalistas. Talvez uma necessidade de voltar a um porto, a uma “civilização”.

No desenvolver destes esquemas, até ao momento não haviam sido contempladas as relações hierárquicas – relações de poder entre as diversas disciplinas. Quer numa perspectiva, quer noutra.

O desenhar de círculos com a mesma dimensão e colocados num plano bidimensional, de um modo aleatório, neutralizava-os de certa forma excluindo possíveis relações de sujeição, dependência, supremacia....

Assim como qualquer civilização se constrói através de relações de poder, onde a subordinação está prevista, o esquema foi redesenhado ainda pensado em relação às posturas de Greenberg e Krauss, mas agora estipulando uma possível hierarquia disciplinar, variável consoante factores.

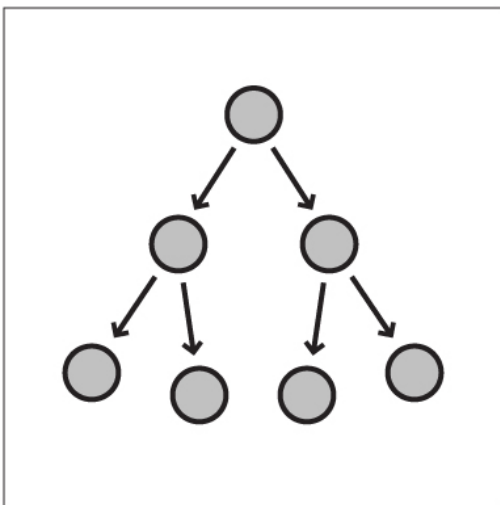


Imagem E

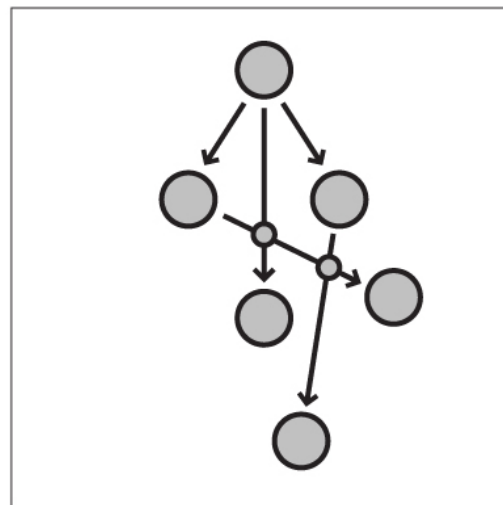


Imagem F

Ao contrário da imagem C e D, estas, E e F, encontram-se hierarquizadas num esquema piramidal (adoptado porque facilitava a explicitação das relações entre elas). De novo a perspectiva defendida por Greenberg não permite cruzamentos disciplinares, mantendo as disciplinas fechadas/estanques, embora agora numa perspectiva de subjugação. Na Imagem F, as disciplinas encontram-se do mesmo modo hierarquizadas mas, nas suas saídas de campo, surgem cruzamentos, que criam espécies cruzadas, pequenas cristalizações cujo conjunto de regras é importado das que por sua vez transgrediram o seu campo. Outra questão que se levantou no decorrer desta tentativa de mapeamento/esquemática das relações entre disciplinas deveu-se à evidência de que todos os mapas até então elaborados, encontravam-se enquadrados e o espaço considerado em branco até então ignorado.

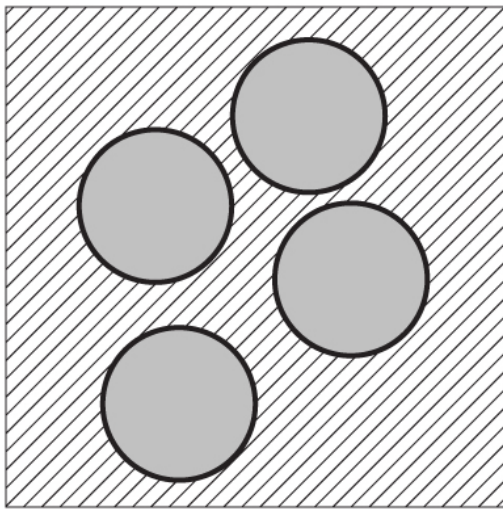


Imagem G

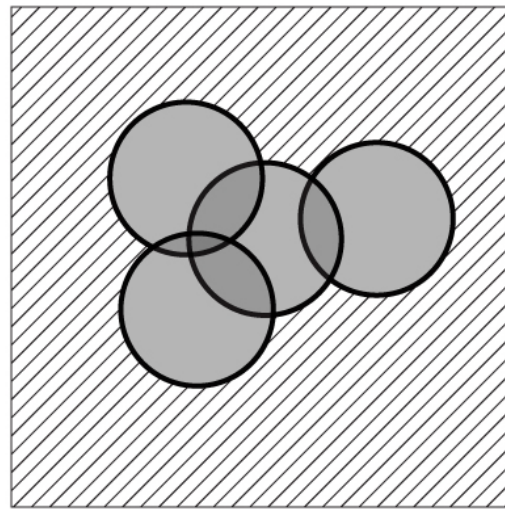


Imagem H

Esta questão tornou-se relevante, pois falando de migrações, de errâncias, saídas para fora do espaço, descentração...supostamente este espaço em branco deveria ser o verdadeiro espaço para o qual interessava o movimento.

Aqui tornou-se importante reflectir, acerca do que funciona ao certo como zona vazia—“terre vague”— o verdadeiro terreno vago e digno de um interesse peripatético, pois apenas nele seria validado o aumentar da imagem e supostamente a criação de novas significações.

Os esquemas que se seguem, surgem, portanto, numa tentativa de anular este espaço em branco, através da sua integração no dos conteúdos já existentes. É de salientar de novo que esta é apenas uma possibilidade de organização destas relações, na qual são criadas excepções que permitem a fuga, pois essa já é contemplada na própria regra.

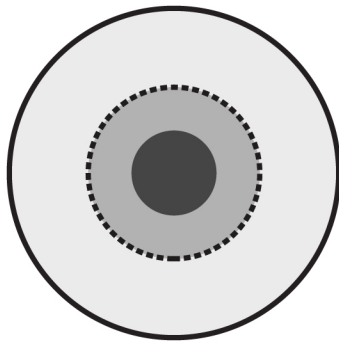


Imagem I

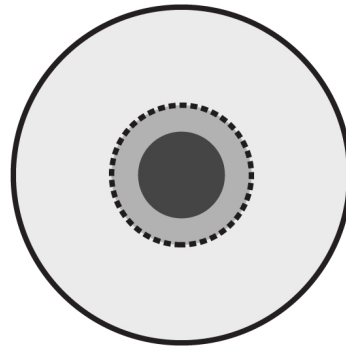


Imagem I'

Neste esquema, existe uma procura de representação da disciplina (círculo cinzento escuro), incluída num sistema total (o círculo maior); o representado a tracejado detém mobilidade, e funcionando como um diafragma de uma máquina fotográfica, tende a aumentar ou diminuir consoante os conteúdos que vai buscar à totalidade.

Aqui o terreno vago é considerado, o que nos permite criar diferentes círculos (aumentar ou diminuir a disciplina recorrendo aos seus conteúdos exteriores), funcionando este círculo como um círculo de excepção, que pode contemplar ou não novos terrenos. A disciplina mantém-se sempre como regra, e é declarado, quando necessário, um estado fora desta, que lhe permite a extensão. Uma outra possibilidade seria suprimir a circunferência maior e abrir realmente o campo periférico, não o delimitando.

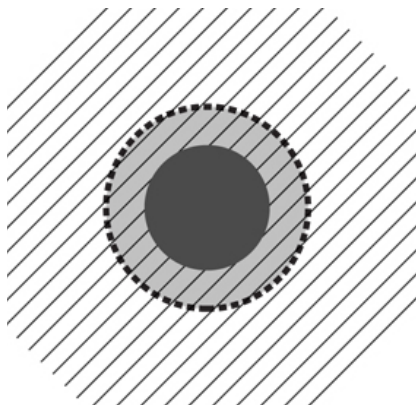


Imagem J

4 **ENTRE-IMAGENS: ANÁLISE DAS MIGRAÇÕES DISCIPLINARES ENTRE AS ARTES E DAS SUAS RECIPROCIDADES. O CASO DO DESENHO.**

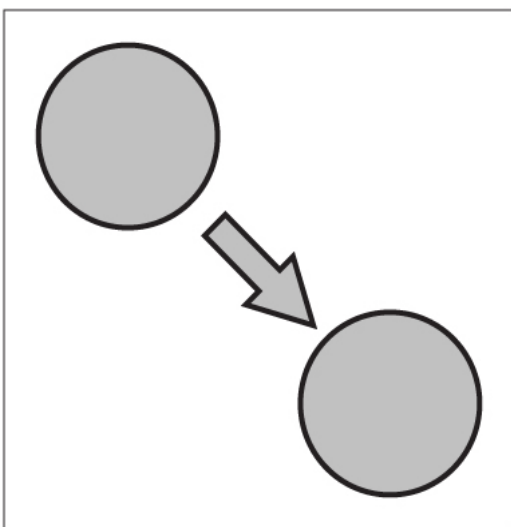
Uma humanidade que só soubesse exprimir-se entre aspas seria uma humanidade infeliz que, à força de pensar, teria perdido a capacidade de levar um pensamento até ao fim

Giorgio Agamben

A que nos referimos quando falamos de *entre-imagens*? Neste contexto o termo surge para evidenciar as disciplinas, ou melhor, os meios *adisciplinares*, que são aqueles que podemos considerar que ainda não se encontram plenamente aceites pelo sistema das artes ou pelo mercado e que não detêm ainda uma sustentação teórica que valide a sua prática disciplinar autónoma.

Os meios *adisciplinares* caracterizam-se principalmente pelo facto de permitirem o trânsito e comunicação entre diferentes disciplinas artísticas. O facto de se encontrarem em trânsito entre as disciplinas permite-lhes servirem de meio que transporta um conjunto de informações de umas para as outras, instituindo-se como plataforma de passagem para um conjunto de práticas e procedimentos. Deste modo, podemos dizer que os meios *adisciplinares* viajam no espaço intersticial que se situa entre as disciplinas cristalizadas, retendo delas características ao mesmo tempo que garantem a migração entre elas.

Em suma, os meios *adisciplinares* são meios de transição entre diferentes práticas artísticas, contribuindo dessa maneira para que as disciplinas possam sair dos seus territórios específicos de acção.



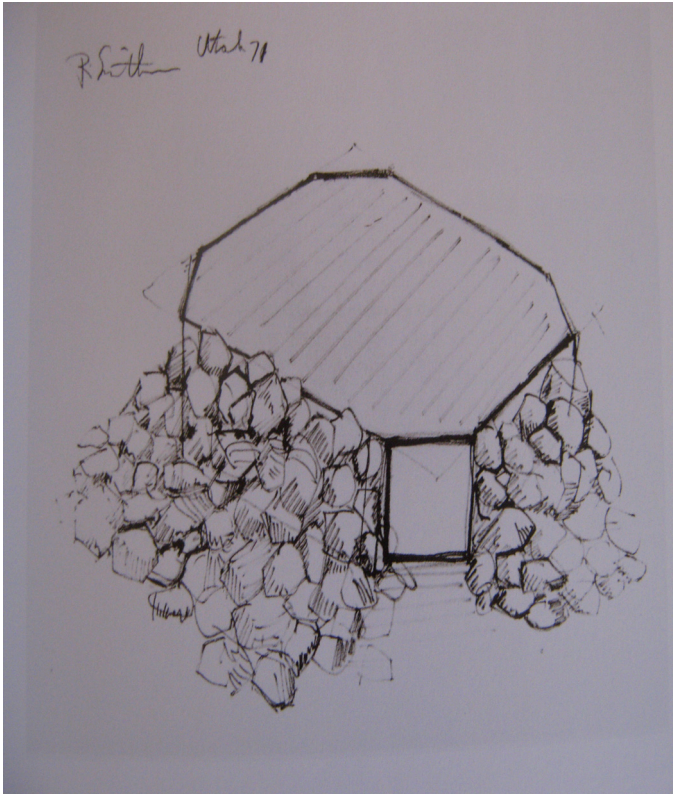
♦ Fig.1: Infografia relativa ao uso de meios *adisciplinares* com o intuito de transferir informações do âmbito de uma disciplina para a esfera de outra.

Quando falamos sobre a prática específica do desenho, enquadrando-o dentro do período dos anos 60 e 70, é inevitável falar da sua importância enquanto meio *adisciplinar*, na medida em que este opera muitas das vezes visando auxiliar a concretização de outras práticas. O desenho, a fotografia e o vídeo podem ser considerados os meios *adisciplinares* mais utilizados neste período. Esta noção de meio *adisciplinar* revela mesmo uma específica validade epocal no que respeita aos anos 60 e 70. Não quer isto dizer, no entanto, que o desenho não detenha um conjunto de regras e procedimentos específicos que o distingam das outras práticas, significa isso sim que esses procedimentos ainda não foram enquadrados pelo sistema artístico vigente.

No gráfico (fig.1) podemos compreender o desenho como a seta que se desloca de um círculo para o outro. Metaforizando os círculos — vistos como disciplinas delimitadas — o desenho trabalha entre elas, transportando características de cada disciplina. No entanto, o desenho também é possuidor de um conjunto de características internas que se manifestam apenas numa posterior objectualização de determinada obra. O que se pretende dizer com isto é que estes meios *adisciplinares* não são neutros mas sim portadores de um conjunto de especificidades que se irão espelhar na leitura das outras disciplinas e na concretização dos objectos artísticos por elas delineados.

Podemos situar o desenho em dois momentos essenciais deste processo: um relativo ao desenho como projecto e outro ao desenho como documento.

O desenho como projecto e auxiliar da construção de determinado objecto surge antes do momento em que essa construção se torna efectiva. Trata-se de uma prática que ocorre antes da efectiva concretização de um objecto por dada disciplina e pode caracterizar-se como uma tentativa provisória de delimitação de determinado produto. Os desenhos projectuais têm como característica o facto de obedecerem a uma proposta de outra disciplina. Deste modo são provisórios, passíveis de serem sujeitos a alterações caso seja necessário uma reformulação do processo; não detêm uma concretização finalizada, podendo sempre ser modificados. São desenvolvidos por etapas ou consecutivas fases que se relacionam com a progressão do projecto em causa. O desenho como projecto pode ser utilizado antes e durante a concretização do mesmo, quer para simular e tornar presente um conjunto de ideias quer ainda para acompanhar o momento de formulação da obra, inserindo-lhe novos elementos. Trata-se de um desenho que não tem como função apresentar uma verdade mas sim questionar diferentes possibilidades de desenvolver o objecto artístico. Assim como auxilia na tomada de decisões, também pode espelhar um conjunto de dúvidas processuais. Este oscilar é usualmente visível através de arrependimentos e obliterações que, ao nível do desenho projectual, ajudam ao seu autor a determinar que dados permanecerão como utilizáveis na formulação da obra e que informações irão sendo deixadas de parte. (fig.2)



◆ Fig.2: Robert Smithson—*Museum Plan*, 1971

Todas as visões, das mais sublimes (Boullée) às mais jocosas e iconoclastas (Lequeu), são materializáveis (ou pelo menos observáveis) nos projectos ou nas imaginações que este modo gráfico de se exprimir possibilita. O desenho tem desde cedo este carácter de tornar real aquilo que está para lá do plano, para lá do espelho, aquilo que é virtual [...] No momento em que a utopia, a visão, toma forma, através do desenho, estes pensamentos, aparentemente desligados da realidade, impossíveis, quase caóticos, tornam-se então uma influência ordenadora por vezes mais importante do que a própria obra construída.

Ana Leonor M. Madeira Rodrigues, 2000

O desenho como projecto pode ser faseado e refeito consoante as necessidades do objecto final. É provisório e não determina por inteiro o resultado da peça, sendo um desenho preparatório que surge muitas das vezes sob a forma de esquisso ou de esboço.

Por outro lado, temos o desenho como documento. Este já detém um carácter diferente. Sendo o seu intuito o de registar e arquivar um conjunto de práticas que já foram resolvidas, o seu carácter já tem mais a ver com a capacidade de mostrar como se concretizou o projecto. O seu carácter é probatório (embora esta característica seja talvez mais visível na fotografia documental) e funciona como demonstração de algo já conseguido.

O desenho como documento é assim um meio que comporta a necessidade de comprovar a presentificação de dada obra, assim como de evidenciar o conjunto de características que ela tomou depois de finalizada. Funciona melhor se detiver uma codificação científica e a comprovação de uma entidade que o certifique. Pode assim ser visto como um conjunto de informações escritas e desenhadas que registam materialmente algo que já ocorreu. Por esses motivos desenho aqui já funciona como um documento para consulta ou prova da evidência física do objecto.(Fig.3)



◆ Fig.3: Robert Smithson—*Documentary Drawings for Partially Buried Woodshed:20 Truckloads of Raw Earth*, 1970

ÍNDICE REMISSIVO DE IMAGENS:

- Fig.1 — LOPES, Helena — Infografia relativa ao uso de meios “adisciplinados” com o intuito de transferir informações do âmbito de uma disciplina para a esfera de outra.
- Fig.2 — SMITHSON, Robert — *Museum Plan*, 1971. Página 69 do Catálogo: TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); Robert Smithson. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; London: University of California Press, Ltd, 2004
- Fig.3 — SMITHSON, Robert — , *Documentary Drawings for Partially Buried Woodshed:20 Truckloads of Raw Earth*, 1970. Página 184 do Catálogo: TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); Robert Smithson. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; London: University of California Press, Ltd, 2004

5 OS LIMITES: CASOS DE ESTUDO

5.1 ROBERT SMITHSON: O DESENHO COMO PROJECTO E DOCUMENTO

Robert Smithson (1938-1973), artista americano, é um artista usualmente conhecido pelos seus earthworks, trabalhos que desenvolveu sem ceder a limitações de género, dimensões ou materiais criando uma quebra com a arte que havia sido feita até então. O seu questionamento das categorias artísticas tradicionais, assim como do modelo modernista de trabalho em estúdio, levou-o a ter um grande impacto nas décadas de 60 e 70. Após o trabalho que desenvolve em periferias urbanas e desertos naturais, o modo de olhar a escultura expande-se. Para a compreensão deste autor foi considerado importante abordar a questão da viagem e da errância, como formas que levam a uma concreta saída de estúdio e trabalho em locais periféricos. A sua forma de trabalhar o texto e a imagem, desenvolvendo-os como auxiliares muitas vezes da acção, também é um factor determinante no seu trabalho, assim como a sua exaustiva documentação e seriação dos ambientes e obras em que trabalha .

5.1.1 DIVAGAÇÃO: ENTRE A VIAGEM E A ERRÂNCIA

Não estava com disposição para explicar. Ainda me sentia ligeiramente tonto e subitamente fora acometido por uma terrível dor de cabeça. Mas Mr. Antolini parecia interessado no assunto, e por isso pomenorizei:

— É um curso em que cada aluno tem de fazer um discurso .O senhor sabe! Uma coisa espontânea. E se o aluno começa a divagar, os outros berram: Divagação. Era uma coisa que me deixava parvo de todo. Apanhei um zero.

— Porquê?

— Oh, não sei! Esse negócio de divagação dava-me cabo dos nervos. Mas não sei. É que eu gosto de ouvir um tipo divagar. É mais interessante.

— Então não achas que nós devemos ser coerentes?

— Oh, com certeza! Gosto que as pessoas sejam coerentes. Mas não gosto demasiadamente. Não sei. Parece-me que as pessoas não podem ser sempre coerentes. Os que tiveram melhores notas foram exactamente os que menos divagaram. Mas havia um certo rapaz, um tal Richard Kinsella, que não era assim muito divagador, e os outros estavam sempre a berrar divagação. Era uma coisa terrível, em primeiro lugar porque ele era muito nervoso e quando tinha de proferir um discurso ficava com os lábios brancos, a tremer, e ninguém conseguia ouvi-lo distintamente. Mas quando deixava de tremer fazia os discursos de que eu mais gostava. Também reprovou. Acabou por reprovar por causa dos outros.

J. D. Salinger¹

A introdução deste excerto de Salinger, presente no seu livro *Uma agulha no palheiro*, pode considerar-se importante na compreensão da temática da divagação. O que é então a divagação? Poderá ser considerada como um momento em que existe um desvio daquilo que é considerado “principal”; uma espécie de digressão, fantasista ou não, em direcção a um conjunto de locais que não tinham sido considerados num momento inicial. Este divagar, que é criticado no contexto do excerto, leva a que alguns dos alunos vagueiem no seu discurso, movendo-se ao acaso, errantes, desviando-se do que é do interesse da norma vigente.

¹ J. D. Salinger; *Uma Agulha no palheiro* -página 207 e 208

Esta digressão poderá dar-se de diferentes formas consoante a existência de um objectivo ou não da parte de quem se move, para lá do espaço considerado como o de excursão. Consoante as suas motivações e características, a evasão poderá ser considerada e denominada de duas formas distintas; como uma viagem ou como uma errância.

Em qualquer das duas situações, é importante considerar que o sujeito que sai numa digressão. Fá-lo saindo de determinado ponto, para outro; (existe uma mobilidade física, geográfica, ou somente psicológica). Esta saída tem necessariamente uma qualquer motivação, uma causa, que deverá ser contemplada, não apenas num momento inicial, em que é motivação para a evasão, mas durante a sua concretização (a concretização da evasão). Sendo deste modo algo que a condiciona, será uma cláusula presente no itinerário de quem se move, marcando a viagem, mesmo se esta tomasse rumos que não eram esperados inicialmente. Será, assim, um elemento, juntamente com outros encontrados durante a viagem, que a irão constantemente caracterizar. Clarificando, o motivo que leva à viagem, permanecerá sempre, de uma forma ou de outra, como sua característica.

Esta questão é importante ser considerada pois como se verá mais à frente, o trabalho desenvolvido por Robert Smithson, quando fora do atelier, implicou, em primeiro lugar, que este compreendesse as características deste primeiro lugar.

Voltando à diferenciação entre viagem e errância, podemos dizer o seguinte: quando pensamos na saída, e na mobilidade que esta implica, não podemos deixar de concluir que esta se refere a uma relação espaço-temporal. Esta reflecte-se pelo percurso geográfico percorrido e pelo tempo inerente ao mesmo tomando toda uma dimensão cronológica. É importante também considerar que usualmente esta movimentação implica um local de partida (uma saída de determinado lugar) e um local de término do movimento, um local de chegada.

Assim, a principal diferença, entre a deslocação de um viajante e, por outro lado, a de um errante, deve-se principalmente à primeira ter como objectivo o alcançar de determinado lugar. A viagem é mais direccionada, tendo o viajante um móbil bem delineado. O viajante será mais diligente e assertivo na sua procura, no seu percurso, e este será finalizado no alcançar desse objectivo, que permitirá determinar o fim da viagem. A errância, por seu lado, não detém um móbil tão marcado, o impulso do movimento não tem um lugar ou um objectivo previamente formulado, o percurso não se encontra, por consequência, organizado para um fim. É o sujeito que se move ao longo do percurso quem vai definindo os seus interesses, consoante as coisas que encontra. Não existe deste modo, um objecto de procura delimitado à priori, mas sim um encontro ou não com elementos que se vão, caracterizar como objectos importantes, ao mesmo tempo que achados. Não existe portanto, uma procura, mas sim um encontro.

Em ambos os processos o sujeito em movimento vai-se deparando com um conjunto de etapas, níveis de conhecimento, que lhe permitirão maturar os objectivos ou conhecimentos prévios, permitindo uma constante reformulação de conteúdos, tomadas e decisões ou conclusões, acerca dos elementos descobertos durante o percurso.

Assim, mesmo a errância, se definida originalmente como um deambular sem objectivos, não deverá ser compreendida como algo não focalizado de todo, reduzido à descoberta de nada; existe sempre um interesse de busca inerente a este tipo de viagem que não deve ser desprezado.

Ambas as saídas, quer a do viajante quer a do errante, contemplam o movimento para uma série de locais, e não uma simples anárquica mobilidade espacial, o que lhes permite o ampliação de um conjunto de relações. Existe em ambas um aumentar do espaço da imagem, na medida em que a saída permite uma abertura de horizontes e um reclamar de um conjunto de informações, dados de percurso, que são integrados na procura, ou descoberta, e permitem o crescimento e maturação de quem percorre. Todo este percurso não se desenvolve sempre de forma linear, podendo estar sujeito a quebras, momentos de pausa que, embora circunscrevendo de certa forma momentos autónomos (que poderão não pertencer ao quadro do percurso), deverão ser vistos como parte integrante do mesmo. Estas situações unitárias de desvio devem ser contempladas pois elas próprias criam interdependências com o modelo de percurso mais linear, apropriando-se dos conteúdos deste (visto este

ser a base do movimento) ao mesmo tempo que lhes fornecem um conjunto de novas informações, integráveis no seu quadro, e que a definem, nem que apenas pela compreensão da possibilidade de desvio.

Algo que talvez possa ser mais marcante no percurso do errante, do que no de quem viaja, é a forma como o primeiro, talvez mais do que o segundo, se encontra exposto ao erro. Num percurso pré-determinado, o da viagem, não existem tantas deslocações laterais, tantos momentos consagrados à deambulação, logo o erro não está tão presente. Pelo contrário o errante poderá perder-se enquanto se move, andando em círculos, desorientando-se e, por vezes, contrariando o sentido que seria mais “certo” ou “útil”. Este desacerto, ou inexactidão de percurso, não é no entanto prejudicial, pois é neste erro que existe muitas das vezes a descoberta.

A exposição do percurso como viagem ou errância ultrapassa, deste modo, a movimentação espacial. Os vários recursos que a tornam possível correspondem a uma sistemática reformulação de ideias que expõem a progressão na relação do artista com o que lhe surge, assim como com o objectivo, ou não, da sua missão. Assim, podemos ver estas duas formas de mobilidade, uma mais direccionada, outra mais deambulante, como duas possibilidades de movimento no espaço, possibilidades estas que são exploradas no trabalho de Richard Smithson.

5.1.2 POST-STUDIO E PRODUÇÃO PERIFÉRICA

Algo que se procurou compreender anteriormente foi a forma como não deve existir um desligar do lugar de partida do sujeito, quando incorre numa viagem/ errância. Deste modo, é importante voltar a sublinhar que a motivação do sujeito em sair de determinado local vai acompanhá-lo durante o seu percurso, sendo tanto uma característica do mesmo como algo que o condiciona. Como já foi referido, a saída de Robert Smithson de uma situação de trabalho em atelier para fora do mesmo, deve ter em conta o modo como se processa um trabalho em atelier/em estúdio, quais são as suas características e de que forma este vai influenciar um posterior desenvolvimento de trabalho fora. Assim, para analisar a situação *post-studio* de Smithson deveremos proceder em primeiro lugar a um exame crítico do modo de trabalhar em estúdio, assim como as suas implicações para o trabalho do artista. Interessa, naturalmente, a análise das características do atelier, na sua acepção modernista. Repare-se como a pintura de Gustave Courbet, pintor realista do século XIX, é, de certa forma paradigmática da relação do artista com o seu atelier, um espaço fechado, cujos elementos de interesse para a criação se encontram ainda a ele confinados. (fig.1)

Mas qual é então a função do ateliê?

1-É o lugar de origem do trabalho.

2-É um lugar privado(na grande maioria dos casos); pode ser uma torre de marfim.

3-É um lugar fixo de criação de objectos obrigatoriamente transportáveis. Lugar extremamente importante, como desde já se pode constatar. Primeiro enquadramento, primeiro limite, do qual todos os outros vão depender.

Daniel Buren, 1979²

• 2 Daniel Buren — *Função do ateliê* — 1979 Torna-se aqui importante uma referência a este texto — da autoria de Daniel Buren, que tal como Smithson, também procura transportar o atelier para o mundo, para o mundo fora do atelier.

Embora as características de um estúdio/atelier modernistas já difiram das observáveis na pintura de Courbet, este espaço mantém-se até muito tarde como um local fechado, onde o artista experimenta e produz o seu trabalho artístico, independentemente do tipo de produção desenvolvida: pintura, escultura,...A palavra estúdio provém da latina *studere* e pode ser compreendida como um espaço em que há uma “ânsia de alcançar algo”, ou seja uma ânsia e necessidade de criação . Existe deste modo, nesta prática de estúdio, toda uma centralização da produção, em que os meios e procedimentos utilizados se encontram limitados aos possíveis de realizar dentro daquele espaço.



♦ Fig 1: Gustave Courbet (1819-1877); *O Atelier do Pintor* (1855)

Este estúdio, para além de um local de produção artística, era também um local para onde se dirigiam um conjunto de pessoas, críticos e compradores, para ver o trabalho (deste modo estava também no pré-modernismo e modernismo associados um conjunto de valores mercantilistas). Assim, o atelier ou estúdio modernista pode ser compreendido como um local, que supostamente deteria todos os recursos necessários à produção, assim como a sua limitação, em termos espaciais, era necessária para atingir a obra de arte essencial, a obra de arte pura, sem necessidade de se referir ao exterior.

Smithson, é considerado por muitos o primeiro artista a trabalhar literalmente fora de estúdio, na medida em que lhe retira a sua conotação de sublime, quando o confronta com a possibilidade de trabalhar fora dele. Compreendendo as limitações do estúdio em termos de obtenção de novos recursos, analisa e critica este local de estruturação moderno em que o conjunto de conhecimentos alcançados detêm um carácter fixo, hierárquico e pleno de restrições. Empreende, assim, numa espécie de viagem/errância, na qual sai de estúdio, procurando os recursos passíveis de serem utilizados na sua periferia. Podemos considerar que Smithson pertence a um género misto, falando da sua mobilidade, enquadrado entre o viajante e o errante. Isto porque, embora ele tenha uma motivação inicial e já um conjunto de interesses a desenvolver delimitados, o seu movimento não é unilateral, mas sim de deambulação pelos espaços que vai encontrando e definindo como de interesse para o desenvolvimento do seu trabalho.

Uma questão importante é compreender que o facto de ele sair de estúdio não implica que ele se esqueça dele. O que o artista faz é, de certa forma, transportar com ele o conjunto de recursos e procedimentos que já existiam dentro do estúdio, mas que agora se irão aplicar, redimensionados, na construção fora deste. Assim, existe a par de uma descentralização, toda uma viagem que incorpora e dá a devida atenção aos elementos pertencentes a tipos de procedimentos pertencentes ao passado. As disciplinas existem na mesma, assim como um conjunto de meios a elas anexado, mas agora com novas preocupações e com uma abertura de horizontes em relação às possibilidades de as utilizar. Existe não um abandono total mas uma reconstituição e reaproveitamento não limitado das práticas intra-estúdio . Como Donald Judd, Smithson deixa de ser um artista-especialista, para ser um artista implicado com um conjunto de práticas divergentes. Embora não consciente do termo

post-studio, passa a ser considerado um dos primeiros artistas a ser determinado como *post-studio*, devido a todo um conjunto de produções que desenvolve a um nível periférico a este espaço. Smithson sai, num movimento peripatético, no qual a sua mobilidade permite o repensar e o criar de uma série de novas produções, e é neste “walking about” que a actividade criativa de Smithson, quer ao nível do texto, quer ao nível da imagem ou das acções que despoleta — *site-specifics* — (fig.2), surge para revelar todo um modo instável e disperso de produção, perfeitamente enquadrável já dentro de uma produção e estética pós-modernista.



♦ Fig.2: Smithson produzindo *Mirror Displacement*, Yucatán, México, 1969; fotografia de Nancy Holt

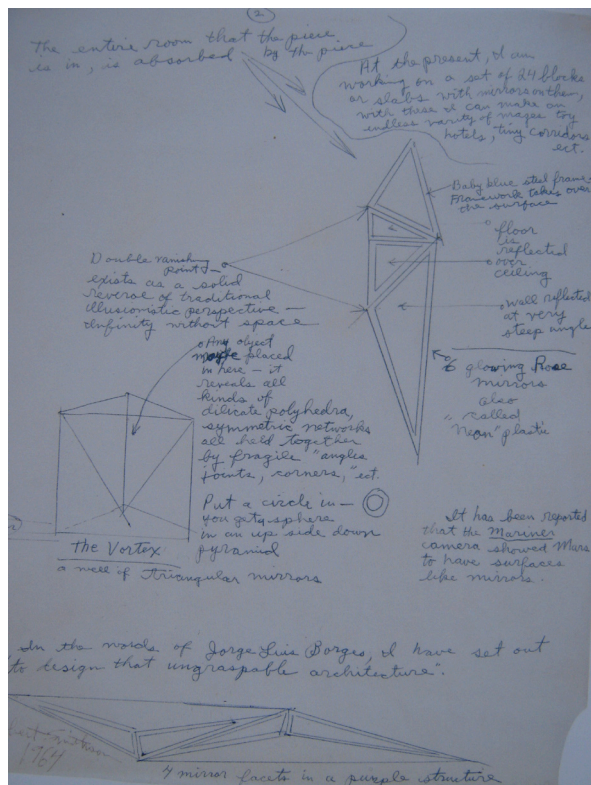
O ênfase passa a estar no sujeito e não na obra e, desta forma, na mobilidade e não no sedentarismo e fixação inerentes ao estúdio . É, assim, que o sujeito faz uma digressão para fora, transportando toda a “máquina do estúdio” na sua cabeça . A produção torna-se portanto periférica, quer ao nível da obra, quer do discurso que a formula, visto os recursos se encontrarem agora espalhados por diversos locais e o espaço de trabalho ser, de certa forma, ilimitado.

5.1.3 IMAGEM, TEXTO, ACÇÃO

Como foi referido anteriormente, a saída de estúdio de Robert Smithson, veio permitir a passagem de uma visão de atelier — visão modernista — onde abundava a procura de um formalismo e extrapolação gestáltica, para um momento de divagação e viagem, em que a visão periférica e indiferenciada funciona como motor de trabalho. Esta saída permitiu também ao autor começar a cruzar um conjunto de disciplinas, pintura, desenho, fotografia, vídeo, performance, que começam, deste modo, a relacionar-se desenvolvendo-se um tipo de arte mais colaborativo.

Algo importante a reter é a relação entre a imagem, o texto e a acção, no trabalho desenvolvido por Smithson. Estes três pontos não podem ser separados ao longo do seu percurso artístico.

O desenho, que surge sistematicamente ao longo do seu trabalho, é desenvolvido numa abordagem tradicional. O desenho é uma manifestação directa do seu pensamento e funciona como projecto e processo de antecipação de um conjunto de objectos que o autor procurará posteriormente desenvolver. Outras vezes o desenho funciona como um conjunto de registos projectuais, mas de carácter utópico. O uso da imagem fotográfica e do vídeo também são muito importantes, pois permitem o registo de um conjunto de etapas do processo de trabalho do artista assim como um levantamento de um conjunto de espaços. Tanto a imagem desenhada como a fotográfica juntam-se em muitos pontos ao texto, que visa complementar a informação do projecto que surgirá, a partir delas. (fig. 3)

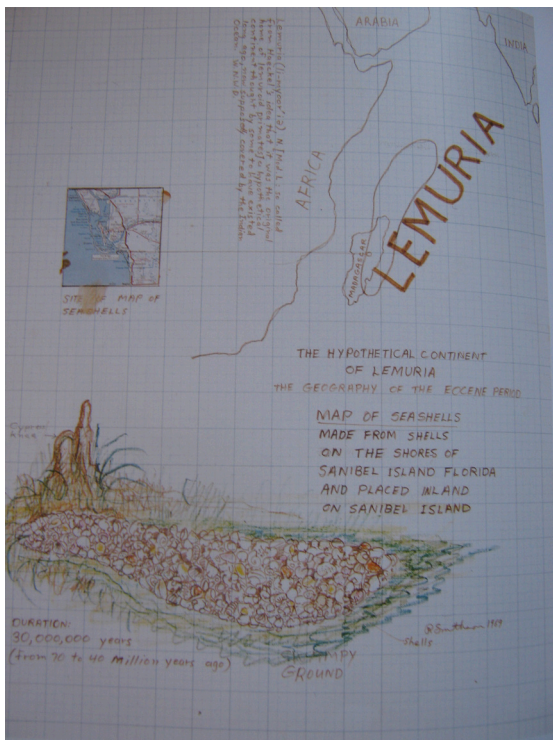


♦ Fig. 3: Robert Smithson; *Three Works in Metal and Plastic*, 1964

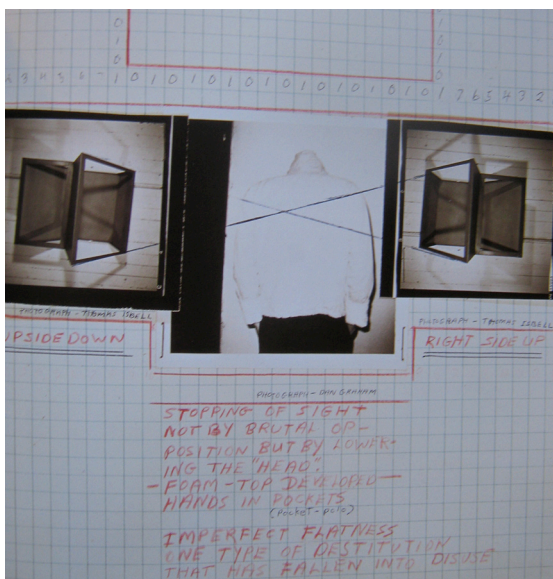
O texto surge, no trabalho de Smithson, muitas vezes como um conjunto de notas marginais — à margem — que são utilizadas pelo artista numa fase de preparação e projecto de algo que será depois traduzido noutro tipo de objecto. O seu carácter é muitas vezes de auxiliar de leitura do desenho ou da imagem que a ele se encontra anexada, e registo de notas relativas à produção de um conjunto de objectos, reflexões breves, impressões pessoais. Este carácter marginal não significa, no entanto, que o texto seja afastado da imagem, pelo contrário, ele habita-a e dialoga com ela, permitindo quer o descodificar da imagem através do texto, quer o contrário. Este conjunto de notas são uma marca distintiva do trabalho do autor que permitem, em paralelo, uma reconstrução e compreensão da sua metodologia de trabalho.

É importante a apresentação que Smithson faz deste conjunto de imagens anotadas pois, embora os apontamentos detenham um carácter de esboço, numa selecção e reunião de excertos textuais e gráficos, permitindo a compilação de todo um universo, que conjuga elementos gráficos, com uma série de fragmentos que vai buscar ao exterior do papel, recortes, imagens fotográficas. Estes são apresentados como objectos, e não como meros auxiliares.

Os desenhos de Smithson funcionam, de certa forma, como um diário gráfico (fig.4 e 5) que visa preservar um conjunto de ideias que vão surgindo durante o processo e que reúne narrativas dispersas, memórias de lugares, notações projectuais, assim como notas pessoais acerca do processo e objectos encontrados no percurso. Esta recolha é possível pela utilização de um conjunto de disciplinas, que já vinham de um universo de estúdio, mas que agora adquirem mobilidade, através da sua existência em cadernos de campo, pela utilização da fotografia e vídeo como meios de registo...



♦ Fig.4: Robert Smithson; *Hypothetical Continent in Shells: Lemuria, Sanibel Island, Florida*, 1969/2001



♦ Fig.5: Robert Smithson; *After Thought Enantiomorphic Chambers*, 1965

A conjugação destes meios — texto e imagem — permitem agora a criação de um antetexto³, da obra que será conseguida através da acção. É, por conseguinte, importante considerar este triângulo (texto, imagem, acção).

Claro que a denominação do binómio texto/imagem, como antetexto, não implica que estes meios não sejam utilizados durante e à posteriori do processo, no entanto é útil salientar que o conjunto de esboços, corrigendas, notas de viagem, desenhos e textos de investigação detém um grande valor na preparação do trabalho, assim como numa posterior análise das divergências entre o conseguido e o desejado.

A utilização deste conjunto de disciplinas, agora tornadas portáteis, permitem a Smithson, tanto o desenvolver de um conjunto de práticas extra-estúdio, muitas delas importadas do universo da escultura, através das quais o artista transporta e trabalha os materiais nas fontes, como uma saída e exploração de um conjunto de zonas consideradas periféricas e desertificadas, numa exploração da zona industrializada circundante, numa posterior ida para locais de características completamente desérticas... como é exemplo Salt Lake City.

Esta evasão, de certa forma lembrando a levada pela beat generation, permite uma descentralização do trabalho de Smithson e uma abertura de horizontes na sua incursão por diversas zonas. O viajar implica a definição de um olhar completamente novo, Tony Smith relata a sua experiência dizendo o seguinte:

Esta deslocação foi uma experiência reveladora. A estrada e grande parte da paisagem era artificial, e ainda assim não poderia ser chamada uma obra de arte. Por outro lado, despertou em mim alguma coisa que a arte nunca tinha despertado. Primeiro, eu não sabia o que era, mas o seu efeito foi o de libertar-me de muitas opiniões que havia desenvolvido sobre a arte. Parecia-me uma realidade, que não tinha qualquer expressão na arte. A experiência na estrada era algo traçado, mas não socialmente reconhecido. Pensei para mim próprio, que deveria ser claro o final da arte. A maior parte da pintura parece pouco pictórica depois daquilo. Não há maneira de conseguir enquadrá-lo”(algo como aquela viagem), apenas experienciando-a.⁴

Um pouco como Tony Smith, Smithson passa a dispersar o local da sua produção por diversos ambientes, principalmente periféricos, ao mesmo tempo que conjuga modos já conhecidos e instituídos de fazer arte, agora descentrados do seu local original. Explora, assim, zonas como New Jersey, que segundo ele “é praticamente um não espaço. É um espaço que é perto de outros espaços. New Jersey é um local através do qual as pessoas viajam para alcançar Washington, Nova Iorque, Filadélfia ou a praia. New Jersey é um local que não existe por inteiro”⁵ É a exploração destes espaços, *non sites*, segundo Smithson, cuja beleza cénica surge em grande escala embora em espaços à margem, que permite a Smithson a exploração de um novo conjunto de procedimentos que vão desde o mapeamento geográfico, localização e estudo geológico, estudo de arquétipos e de elementos primordiais assim como de identidades específicas de cada elemento encontrado às quais ele junta novas características, pertencentes ao seu universo de trabalho, ao universo do autor. Todo este processo desencadeia depois um conjunto de acções nos espaços específicos. Smithson referindo-se ao *site*(local) e *non-site* diz o seguinte:

• 3 “Antetexto: Termo da crítica genética, traduzido do francês *avant-texte*, proposto por Jean Bellemin-Noël em *Le Texte et l’Avant-Texte* (Paris, 1972), para designar aqueles materiais que preexistem em relação à obra acabada - manuscritos, esboços, rascunhos, borrões, corrigendas, notas de leitura ou de viagem, dossiers de investigação, etc. - e que, uma vez tratados, constituem o texto que antecede a edição final. É pelo exame do antetexto que é possível reconstituir o processo de criação literária de um autor e, muitas vezes, preparar uma edição crítica da sua obra” Carlos Ceia em Dicionário de termos literários

• 4 Tradução livre de um excerto de Tony Smith (1966): “ This drive was a a revealing experience .The road and much of the landscape was artificial, and yet it couldn’t be called a work of art.On the other hand, it did something for me that art had never done.At first I didn’t know what it was, but its effect was to liberate me from many views I had had about about art.It seemed that there had been a reality there that had not had any expression in art.The experience on the road was something mapped out but not socially recognized.I thought to myself, it ought to be clear that’s the end of art.most painting looks pretty pictorial after that. There is no way you can frame (something like that drive), you just have to experience it.”

• 5 Tradução livre de um excerto de Smithson: “New Jersey is practically not a place.It is a place that is nearby other places....New Jersey is a place trough which people drive in order to get to Washington, new york,,philadelphia...or the beach New Jersey is a place that isn’t entirely there.”

Entre o actual local [*site*] no Pine Barrens e o próprio *Non-Site*, existe um espaço de significância metafórica. Pode ser que essa “viagem”, neste espaço, seja uma metáfora vasta. Tudo entre os dois locais [*sites*] pode tornar-se material físico /metafórico desprovido de significados naturais e de hipóteses realistas. Digamos que um vai para uma viagem fictícia se decide uma para ir ao local [*site*] do não-local [*Non-Site*]. A “viagem” torna-se inventada, concebida, artificial e, portanto, podemos chamar-lhe uma não-viagem para um local [*site*] a partir de um não local[*Non-site*].⁶

Deixando um pouco de lado esta ideia de local periférico ou *Non-site*, interessa reter que foi a errância para fora do estúdio, juntamente com o transporte de um conjunto de meios de registo, que neste contexto se tornam de certa forma adisciplinados, como o desenho, a fotografia, o vídeo, que vão servir quer ao nível de projecto e processo como posteriormente na retenção da acção e seu posterior arquivo.

Todo este processo de divagação de Smithson surge nos seus esboços, projectos, apontamentos, doodles...assim como pela facilidade com que regista uma imensidão de contextos de forma rápida através da utilização do vídeo e da fotografia.

• 6 Tradução livre de excerto de “*A Provisional Theory of Non-Sites*”：“Between the actual site in the Pine Barrens and The Non-Site itself exists a space of metaphoric significance. It could be that “travel” in this space is a vast metaphor. Everything between the two sites could become physical metaphorical material devoid of natural meanings and realistic assumptions. Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the Non-Site. The “trip” becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-site.



◆ Fig 6: Robert Smithson; *Three Works in Metal and Plastic*, 1964



♦ Fig 7: Robert Smithson; *1000 Tons of Asphalt*, 1969

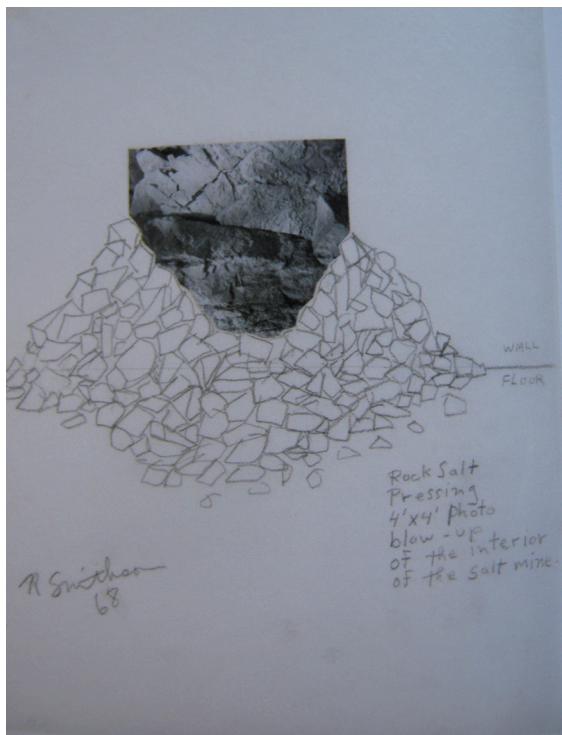
5.1.4 O DOCUMENTO E A SÉRIE

Devido à natureza do trabalho de Smithson, este recorre muitas vezes à documentação através da utilização de um conjunto de médios como o desenho, a fotografia, o vídeo...que o ajudam a reter, documentar e posteriormente organizar em séries o conjunto de trabalhos que vai desenvolvendo. Deste modo interessa compreender em que medida a questão da utilização do documento, assim como da série como forma de organizar trabalho, influenciam e determinam algumas das características desenvolvidas no trabalho do autor.

Acerca de fotografia, pode considerar-se que esta pode ser contemplada em diferentes planos, cumprindo distintos objectivos. Numa análise da fotografia como captação de um instante decisivo (Cartier-Bresson), esta procura criar um corte temporal e guardar, tornar-se possuidora de um instante único no tempo, irrepetível. Detém a intenção de se tornar uma espécie de arte temporal, na medida em que memoriza um momento que não se voltará a repetir, instante síntese do acontecimento

A fotografia documental, muitas vezes presente no trabalho de Smithson, processa-se de modo distinto. Esta já não tem a mesma força da acção que contemplou. Ela não funciona como objecto estético final. Enquanto o instante decisivo se torna num momento de pura estetização do real, a fotografia documental detém uma estética muito própria (de certa forma desestetizada), na sua procura de constatar o que ocorre numa dimensão distinta. Já não possui o dramatismo da acção original e dá-nos informações compartimentadas do que realmente se passou. É através da análise de um conjunto de elementos que se torna passível de inferir determinada acção.

O documento é muitas das vezes a única possibilidade de conferir veracidade à realidade da imagem (ficcionalada ou não). Este torna-se autenticador de que algo realmente ocorreu. Funciona para retratar algo que não existe mais, senão através deste documento. Este tipo de documento é claramente elíptico na medida em que nem todas as acções ocorridas e elementos trabalhados são acessíveis ao espectador por ter sido realizado na sua exposição uma escolha. O espectador contacta deste modo com um registo, um segundo grau de representação do ocorrido.



♦ Fig.8: Robert Smithson; *Rock Salt Pressing*, 1968

O uso do documento é muito notório a partir dos anos 60. Utilizado por um conjunto de artistas conceptuais, performers ...cujo trabalho tem como característica um carácter provisório e efêmero pois sujeito a uma curta duração. Smithson, quer através do desenho, fotografia, vídeo, faz uso do documento como única forma de provar que a acção realmente ocorreu. O que todo este processo tem de contraditório é a perda do valor da acção em si, para uma hiper-valorização da memória do objecto, que a determinada altura é vista como uma relíquia. Também há que ter em conta que essa memória também é uma construção que pode assemelhar-se mais ou menos ao acontecimento que lhe deu origem. Mesmo do ponto de vista comercial, o que passa a ter valor de mercado não é o objecto em si, mas os vestígios que dele restaram. O material utilizado em dada performance, o material utilizado em determinada instalação, fotografias, desenhos, vídeos, tudo isto criando um relato do que se passou.

Se o autor proceder a um total ficcionamento ou encenação da acção artística, comprovando-a, no entanto, através de um documento, esta será certificada, passando a ter o mesmo valor de uma acção que realmente ocorreu. Claro que este documentar de algo que não ocorreu terá de ser ele também compreendido como integrante da acção artística. Neste momento existe uma total inversão do sentido do objecto artístico no qual a imagem documental (que por vezes se apropria de uma linguagem científica), surge como verdadeira, mesmo que o objecto/acção sobre o qual recai a acção seja uma mentira.

Na obra de Smithson existe, assim, um constante utilizar da documentação, bem como do desenho, como meios de registo de algo que está a acontecer, ou que já aconteceu. Este documentar é tanto um meio que permite um trabalho à posteriori, como o contrário, o registo do acabado, do finalizado.



◆ Fig.9: Robert Smithson, *Ithaca Mirror Trail*, Nova Iorque, 1969



◆ Fig.10: Robert Smithson, *Ithaca Mirror Trail*, Nova Iorque, 1969

Em relação à série, que inevitavelmente surge a par da documentação, podemos dizer o seguinte: Seriar consiste num ordenar de factos e coisas detentoras da mesma natureza, portadoras de semelhanças formais ou que se regem pela mesma ordem de ideias. Ao ordenar está-se a construir algo contínuo e que implica uma sucessão. Usualmente entende-se que a forma anterior, a que ocorre em primeiro lugar, origina, de certa forma, a que se lhe segue. Existe uma lógica de ininterruptão e de afinidade. Um funcionamento sequencial. Existem várias tipologias de série. No caso da série serigráfica, por exemplo, não existe um conjunto de imagens distintas, mas sim uma que é repetida determinado número de vezes. Trata-se de uma série que funciona por semelhança/mimetismo; não se trata de uma situação em que uma imagem deriva de outra por meio de uma transformação. Existe uma ordem temporal, uma numeração das imagens serigráficas, mas esta apenas se refere ao momento de criação do objecto. A numeração funciona como contabilização do número de imagens produzidas. No caso evidenciado anteriormente, não existe, da parte do autor, uma tentativa de explicitar uma narrativa. A sequência filmica já obedece a características completamente distintas. O que interessa não é contabilização da produção, mas sim o posterior encadeamento das imagens. É a montagem que permite tornar evidente a sequência narrativa. O tempo interno ao filme também manipula o lugar da imagem. Uma imagem, pode estar colocada mais à frente na sequência, mas referir-se a um momento passado, relativamente às imagens que lhe antecederam. O mesmo se passa na fotografia e no desenho. No trabalho de Robert Smithson, as suas séries desenhadas ou fotografadas podem pressupor, muitas das vezes, uma sequenciação subjectiva. Uma vez que podem ser organizadas de infinitas maneiras, consoante as intenções do seu autor.



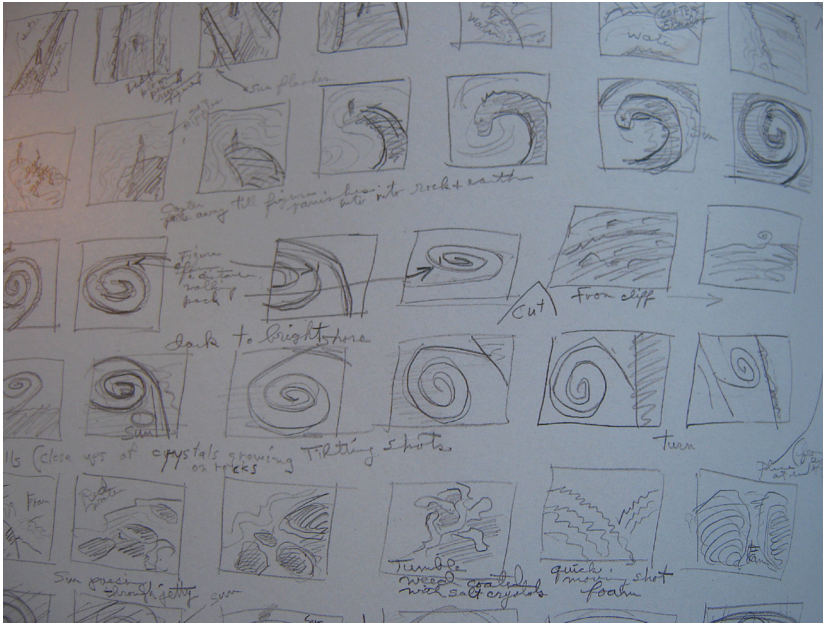
♦ Fig.11: Robert Smithson, — *Nonsite. Line of Wreckage* — , Bayonne, New Jersey, 1968;

Torna-se, deste modo, importante analisar a sequenciação como potenciadora de criação de novos conteúdos pois, através da análise da imagem escolhida, é passível de se compreender que tipo de dados ficam em suspenso e os que não.

Em toda a série, existindo um espaço entre imagens, existe necessariamente a noção de imagens em falta. Imagens estas que poderão ser projectadas pelo espectador. Na leitura de uma sequência com cortes, existe um conjunto de imagens que não se encontram acessíveis ao espectador. Estas imagens estão, no entanto, presentes pela sua evidente ausência. As imagens presentes criam um conjunto de ausentes, colocando-as simultaneamente em movimento. Toda a organização discursiva trata-se de um eco de uma ausência (uma ausência que alimenta a presença).

As sugestões enunciadas no discurso perceptível, mas que não se encontram evidentes, acabam por ser tão activas a nível narrativo, quanto as disponíveis. Isto acontece devido ao facto das primeiras invocarem um conjunto destas segundas, que complementam e constroem grande parte do “texto”. Por vezes a sugestão detém maior valor narrativo que a evidência. A compreensão do que é visto apenas é possível através da análise do que não o é, e ao contrário.

No trabalho de Robert Smithson a série fotografada ou desenhada serve muitas das vezes para evidenciar a estrutura de algo que o autor pretende relatar. Quando por exemplo projecta uma acção que implica movimento, utiliza muitas das vezes o desenho para sintetizar cada uma das parcelas evidenciadoras do mesmo, como se de um storyboard se tratasse.



♦ Fig.12: Robert Smithson — *Spiral Jetty* — Great Salt Lake (movie treatment), 1970

A fotografia, cumpre muitas vezes o papel de documental e, neste processo, são fotografadas um conjunto de imagens que o autor compreende pertencerem ao mesmo universo, é o caso das fig.15 e 16 que fazem parte de um trilho onde se podem encontrar muitas outras com características semelhantes.

ÍNDICE REMISSIVO DE IMAGENS:

- Fig 1-: COURBET, Gustave — *O Atelier do Pintor* (1855) — Consultada a 25 de Maio de 2009) Disponível em :http://www.lettracorrida.blogspot.com/2007_09_01_archive.html
- Fig 2-Smithson produzindo *Mirror Displacement*, Yucatán, México, 1969; Fotografia de Nancy Holt; página 200, do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig.3- SMITHSON, Robert — *Three Works in Metal and Plastic* — 1964; página 214 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig 4-; SMITHSON, Robert — *Hypothetical Continent in Shells:Lemuria*, — Sanibel Island, Florida, 1969/2001, página 176 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig 5- SMITHSON, Robert — *After Thought Enantiomorphic Chambers* — 1965; página 141 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig 6- SMITHSON, Robert — *Asphalt Rundown* — Roma, 1969, página 183 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig 7- SMITHSON, Robert — *1000 Tons of Asphalt* — 1969;página 182 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig.8- SMITHSON, Robert — *Rock Salt Pressing* — 1968; página168 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig.9- SMITHSON, Robert — , *Ithaca Mirror Trail*, — Nova Iorque, 1969; página 172 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig.10- SMITHSON, Robert — , *Ithaca Mirror Trail* — Nova Iorque, 1969; página 172 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- Fig 11- SMITHSON, Robert — *Photo-documentation and installation view, Nonsite"Line of Wreckage* — , Bayonne, New Jersey,1968; página156 do Catálogo: TSAI,Eugenie; BUTLER, Cornélia (org.); *Robert Smithson*; Los Angeles: The Museum of Contemporary Art.; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004

5.2 JEFF WALL: RECONHECIMENTO E CITAÇÃO.

O ESPELHO

Um homem medonho entra e olha-se ao espelho.

“– Por que razão se olha ao espelho, uma vez que só se poderá aí ver com desagrado?”

O homem medonho responde-me: “– Caro senhor, segundo os imortais

princípios de 89, todos os homens são iguais perante a lei; portanto tenho o direito

de me mirar; com agrado ou desagrado, isso só a minha consciência poderá apreciar.”

Em nome do bom senso, eu tinha sem dúvida razão; mas, de acordo com a Lei, ele não deixava de estar certo.

Baudelaire, “*Le Miroir*”¹

Jeff Wall nasce em 1946 em Vancouver, Canadá. É principalmente reconhecido pelo conjunto de trabalhos que desenvolveu na área da fotografia. É-lhe característica a utilização de caixas de luz para suportar as imagens. A recriação de temas históricos e reconstrução cinemática de aspectos do quotidiano, que permitem ao observador um reconhecimento e reconstituição da acção, marcam algumas das suas preocupações, assim como dão pistas acerca do seu modo de trabalhar.

Wall, durante o seu percurso artístico, desenvolve um conjunto de trabalhos que vão desde uma preocupação relacionada com a documentação, levantamento de questões de natureza social, a perturbação ou instabilidade passível de ser instaurada no domínio do quotidiano, até outras questões que se prendem com a recriação de temas históricos, quotidianos, citações de outros artistas... no que ele determina como “fotografia cinematográfica”. Ao longo deste processo de trabalho levantam-se um conjunto de questões transversais a ele, que serão explicitadas ao longo deste capítulo, entre elas a relação de Jeff Wall com a temática do “poema em prosa”, a sua passagem pelo foto-conceptualismo e posterior opção pela recriação fotográfica desenvolvida com características cinemáticas. O modo como encara a fotografia na sua relação com um conjunto de outros médiums também será analisado, assim como o encontro com situações que caracteriza como manifestações de um “efeito especial”, que ocorrem nas suas saídas de estúdio e que posteriormente utiliza na criação de falsos instantâneos. Em todo este processo há uma procura de materialização num espaço bidimensional de um cenário fictício, que além de concretizar uma ficção leva a que o espectador desenvolva a sensação de incerteza perante uma cena que o faz hesitar.

• 1 Baudelaire — “*Le Miroir*”. Tradução de Ana Cristina Tavares

5.2.1 POEMA EM PROSA

Durante a pesquisa sobre Jeff Wall, encontra-se a determinada altura uma referência a Baudelaire e à influência que este autor teve em Wall pelo modo de vivenciar as imagens, não as usando simplesmente de modo ilustrativo de dada ideia ou narrativa.

Wall não está interessado na singularidade da personagem e do cenário; apesar do seu interesse pelo lugar-comum, ele não é um foto-jornalista. Ele trabalha a partir da experiência para reescrevê-la, como um poema em prosa, na sua própria linguagem visual.²

É possível encontrar relações entre a postura adoptada por Jeff Wall, nomeadamente na sua ambígua utilização da fotografia (que se afasta ou aproxima mais de uma experiência documental, do foto-jornalismo, foto-conceptualismo ou “fotografia cinematográfica” — termo de Wall — consoante as fases do seu trabalho). Considerando o maleável uso que Wall faz da fotografia, este poderá ser compreendido como uma espécie de “poema em prosa”, podendo este termo até metaforizar o próprio percurso criativo de Wall.

Para esclarecer, a designação de “poema prosa” surge no seio do Romantismo, sendo o seu verdadeiro criador difícil de definir. Alguns atribuem a sua autoria a Aloysius Bertrand.

Baudelaire foi um grande impulsionador deste novo modo de escrita. À partida surgem logo problemas ao nível da sua designação, porque as noções de poema e de prosa são tradicionalmente vistas como antagónicas, opostas.

A sua inexistência no classicismo, e porventura posterior desenvolvimento no período romântico, deve-se ao facto deste ter sido um período que permitiu uma maior experimentação formal a nível do texto. Estes dois termos, que à partida se excluem mutuamente e cuja conciliação não é compreendida, surge, segundo Baudelaire, como a melhor forma de fugir, como foi dito anteriormente, a uma imagem ilustrada, em detrimento de uma criada pelo autor.

É neste ponto que se torna passível a compreensão do trabalho de Jeff Wall como uma espécie de “poesia em prosa”. A sua negação da mera captação, preterida em relação a uma que visa a verdadeira construção, permite tanto a escolha das “palavras” do poema em prosa de Baudelaire, como dos elementos que caberão nas imagens de Wall. A aleatoriedade em ambas as situações é contemplada, mas porque ambos os autores respeitam as características dos elementos que integram, não forçando a que se comportem de maneira contrária à da sua natureza. Além disso, a tensão criada por este uso de procedimentos vistos inicialmente como contrários, leva à reflexão sobre as questões específicas do médium utilizado, tornando-se o verdadeiro lugar de consciencialização tanto da fotografia, como no verdadeiro “poema em prosa”, no da escrita.

Não será possível a criação de um texto através de uma reunião de formas de proceder diferenciadas ou mesmos antagónicas? Não será esta uma possibilidade de saída do espaço da prosa, ou da poesia, ou da fotografia?

Baudelaire considera o “poema em prosa”:

• 2 Tradução livre de: “Wall is not interested in the uniqueness of the character and the setting; despite its interest in the commonplace, he’s not a photojournalist. He draws from experience to rewrite it, like a prose poem, in his own visual language” — Craig Burnett: : Jeff Wall: black and white photographs 1996-2007 (2008)

Uma forma adequada, ‘uma correspondência’, para uma temática da dualidade, do contraste, da oposição ³

As questões levantadas nesta existência híbrida permitem tanto a contestação dos géneros literários como, paralelamente, a contestação do fechamento dos diferentes médiums. Assim como desfaz em fragmentos todo um sistema genológico proveniente da literatura, permite-nos, em paralelo, questionar a cristalização dos médiums artísticos.

Wall, levando a fotografia a experienciar muitas possibilidades de operar, de se reescrever como disciplina, permite o encontro de um conjunto de novas expressões que, se inicialmente vistas como ineficazes ou destinadas ao fracasso, mostram-se posteriormente recursos valiosos.

5.2.2 FOTO-JORNALISMO E FOTO-CONCEPTUALISMO

Uma das questões que Wall levantou com o uso da fotografia relacionou-se com o modo como, em determinadas alturas, questionou a sua história e, mantendo a fotografia como médium de trabalho, procurou afastá-la dos preconceitos vigentes, que a ela se referiam. Durante um largo período a fotografia é extremamente influenciada pelo foto-conceptualismo – expresso muitas vezes sob a forma de documentação de aglomerados urbanos, retratos sociais e muitas vezes acompanhados por um conjunto de textos ou apontamentos de autor, relativos ao fotografado ou de ordem mais auto-biográfica e performativa, prevalecendo o grão, o preto e branco, a imagem com diferentes graus de exposição...

“Os artistas conceptuais pretendiam reduzir a presença estética na arte — era uma necessidade intelectual no contexto da modernidade — , reactivando um objectivo central das primeiras vanguardas, de transgressão dos limites entre as artes “finas e belas” e as artes populares e, por associação, entre especialistas e amadores e entre o núcleo da arte e o da vida quotidiana. É neste cenário que se impõe a experimentação do “aestético” e da aparência fora da arte, enquanto retorno inevitável ao quotidiano, do que não aspira a ser arte. O “aestético” está, deste modo, não nas convenções das linguagens artísticas, mas sim nas linguagens comuns, na “estética do amadorismo”.

Sérgio Mah, 1970 ⁴

A fotografia, na sua postura documental, funcionava muitas vezes como uma forma de registo de algo provisório, um documento ilustrativo de determinado estado físico ou preocupação específica do autor. Assim, a sua apresentação tinha características estéticas específicas. Os artistas fotografavam, não se compreendendo como fotógrafos nas suas recolhas de imagens, mas sim como artistas.

Deste modo o que surge na imagem não tinha de possuir uma boa qualidade fotográfica

• 3 Tradução livre de “Une forme adéquate, une ‘correspondance’, pour une thématique de la dualité, du contraste, de l’opposition” — Charles Baudelaire

• 4 *Sérgio Mah — A fotografia e o privilégio do Olhar Moderno* — pps 108 e 109

ou de impressão pois o seu valor residia num valor de momento, característico de algo que posteriormente se desenvolveria noutra forma. Desenvolveram-se assim, um conjunto de imagens que funcionavam como esboços ou elaborações precárias, muitas vezes visando uma forma posterior, uma concretização noutro objecto, de características mais efectivas e trabalhadas.

A influência do conjunto de fotografias trabalhadas por autores como Robert Frank, (fig.1) Bresson... levam a que o conjunto de artistas que trabalham dentro do foto-conceptualismo assumam a estética do défice da imagem, e outras questões que a poderiam prejudicar ao nível da percepção, interessados nas suas características ruidosas como meios de sublinhar, ainda mais, o realismo do documentado.



◆ Fig.1: Robert Frank, Untitled Photograph, 450 x 298

Então, a utilização, por vezes de imagens pouco claras, desenquadradas, ausentes de pormenor, e com exposições incorrectas, não é vista como um problema, mas mais como algo que permite a validação da fotografia, pois apresenta semelhanças com o que até então foi desenvolvido dentro do género documental. O que poderia ser concebido como uma falha técnica torna-se, deste modo, uma característica que garante a a autenticidade da imagem, e que a torna válida e fiável.

Embora tenha realizado alguns trabalhos com estas características, ainda sob a influência do foto-conceptualismo, Wall apercebe-se que este uso da fotografia de guetto começa a ser de certa forma “legitimada”, começando a ser alvo de interesse das galerias mainstream, o que o leva a repensar outras possibilidades de uso desta disciplina.

O afastamento de Wall deste género fotográfico detém-se no seu interesse de reconstituição de um conjunto de dados, mais do que uma perseguição da imagem ou de uma espera de um instante decisivo (Bresson).

A minha prática tem sido a de rejeitar o papel do fotógrafo como testemunha ou jornalista, o que, do meu ponto de vista, objectiva o assunto da imagem através de uma dissimulação dos impulsos e dos sentimentos do autor da imagem. A poética ou a produtividade baseiam-se na teatralização e na composição pictórica — no que eu chamo “cinematografia”. Isto, espero eu, põe em evidência que o tema foi subjectivado, foi representado, reconfigurado de acordo com os meus sentimentos e a minha literacia.

Jeff Wall, 1996

5.2.3 RELAÇÕES ENTRE DISCIPLINAS

JOGAR/FINGIR. Não gosto dos actores que fingem. Nunca os acredito; nem no plateau, nem no ecrã. Godard disse um dia que a grande força dos actores americanos era o de nunca fingirem, sendo extremamente bem pagos para serem capazes de acreditar realmente nas coisas mais inacreditáveis. O trabalho do realizador passa bastante pela instalação desta crença, para que se filme algo de verdadeiro.

João Mário Grilo, 2006⁵

Considerando as características da fotografia da época, eram criticados os fotógrafos e os cineastas por utilizarem estratégias provenientes do cinema e teatro, como o uso da encenação, com contratação de intérpretes e total recriação do espaço onde decorria a fotografia.

Ao mesmo tempo o desenho, assim como a pintura, escultura, entre outras, não eram vistos como disciplinas capazes de representar um referente real com tanta fidelidade quanto a fotografia. Deste modo a fotografia “cinematográfica” (como a designa Wall) passa a ser criticada pois, em vez de se manter “pura” na utilização dos seus procedimentos passa a procurar a recriação e não apenas a captura. Este aproveitamento do procedimento de outras disciplinas, leva a que comece a ser designada como traiçoeira, pelo o uso que faz da ficção para representar.

Assim como o actor finge, a fotografia poderá, por muitos, ser considerada detentora desta característica muito marcada, a da farsa. Quando constrói determinada representação contraria as suas características fundadoras, as da cópia. O desenho e outros tipos de representação, que são já sistemas com um diferente grau de codificação e cuja leitura denotativa implica que se possua outro tipo de aprendizagem, operam de diferente maneira, uma vez que, mesmo tentando mimetizar o que o olho vê, o traduzem inteiramente, fazendo passagens do que lhes é externo, para um novo conjunto simbólico. Quando, perante um desenho, detemos sempre uma maior consciência de que se trata de uma representação, a fotografia faz-nos, por vezes, esquecer esse facto.

• 5 João Mário Grilo — *O Homem Imaginado. Cinema, acção, pensamento* — 2006

Deste modo, perante uma farsa fotográfica é talvez mais fácil dizer que finge, pois a fotografia clássica remeterá talvez mais facilmente para acontecimentos reais, devido à sua capacidade de cópia. No caso do desenho poucos vão observá-lo e dizer à posteriori — É mentira! Isto deve-se ao facto de este ter sido sempre olhado como uma representação aproximada, instrumento de pesquisa, trabalho, por vezes lazer, e não tantas vezes como algo irrefutável, probatório.

Outra possível diferenciação entre o desenho e a fotografia trata-se possivelmente do desenho, por dificuldades do seu domínio da técnica, designar mais facilmente objectos e personagens de carácter simbólico, universais, passíveis de representar uma categoria (desenha-se um homem e não um certo homem), existe um esbatimento da carga referencial. Na fotografia, embora em muitas situações isso também aconteça, penso que o faz noutra grau pois, perante um documento fotográfico que sublinha aquele homem ou aquele objecto, é mais difícil não o contemplarmos na sua particularidade.

No colocar destas questões, o interesse não deverá recair sobre uma tentativa de hierarquização destes diferentes médiuns, nem numa simples análise da mais válida ou verdadeira representação, mas sim num questionamento que pressupõe uma equiparação dos seus procedimentos, respeitando as especificidades de cada um. O falar de graus de codificação não deverá ser visto como ordenação vertical, onde visualizamos níveis de maior ou menor importância, seja por critérios de aproximação à verdade ou à ficção. Devem ser colocados em paralelo, percebendo que encarar uma representação como verdadeira ou falsa apenas diz respeito à nossa capacidade de suspender a obrigatoriedade de a “ver ou não como real”.

Se as disciplinas constroem ficção é porque têm instrumentos que o permitem fazer, pressupondo a capacidade humana de interromper pontualmente a noção de verdade como igual a realidade, permitindo a que a ficção se realize. Deste modo devem recorrer a uma:

Aceitação da convenção da ficcionalidade que, neste caso, adverte claramente o público da arte que se encontra perante uma instituição fictícia, uma mentira deliberada.⁶

Esta utilização e exposição da mentira intencional, será melhor compreendida numa leitura de Miguel Leal acerca de Thomas Pavel (1986), na qual é referida que este :

Procurou demonstrar, a inexistência de fronteiras rígidas entre ficção e realidade abre a possibilidade de um conjunto vastíssimo de contaminações. Poderíamos também argumentar que essa condição de suspensão temporária da descrença, ou pelo menos de uma abertura ao inesperado, é apanágio da arte de um modo geral.⁷

• 6 Miguel Leal. “A verdade da mentira. O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers” in Revista de Comunicação e Linguagens, nº 32, Lisboa, Relógio de Água, Julho de 2003

• 7 Miguel Leal. “A verdade da mentira. O museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers” in Revista de Comunicação e Linguagens, nº 32, Lisboa, Relógio de Água, Julho de 2003

5.2.4 RECRIAÇÃO CINEMATOGRAFICA

Face à imagem encontrada, os artistas passam a preferir a imagem convocada: esta é uma ênfase decisiva na produção fotográfica das décadas de 70 e 80, tal como se pode constatar nas obras centrais de Cindy Sherman e Jeff Wall. A fotografia é desenvolvida numa realidade construída e assente num pronunciado carácter teatral: mas é uma teatralidade enclausurada nas limitações da representação bidimensional. A forte consciência do medium induz estes fotógrafos a criar imagens específicas, baseadas na coerência e transparência de algo que foi formado, constituído.

Sérgio Mah, 2006⁸

Wall no seu trabalho questiona o próprio problema da representação fotográfica no modo como, por exemplo, esta utiliza técnicas cinematográficas, para recriar quadros, citar pinturas, nomeadamente de autores como Manet, Hokusai, Delacroix, Velásquez, estes de grande influência para Jeff Wall.

Esta questão surge com o aparecimento da tecnologia digital, que permite a Wall explorar determinadas composições de modo alegórico, através de um novo tipo de montagem. A construção torna-se agora mais acessível pois feita por camadas, à semelhança da pintura, e o fotógrafo não se sente mais obrigado a procurar ou a esperar que a situação que deseja fotografar seja exteriormente criada. Esta é sim encenada, numa total recriação perceptiva, permitindo mesmo trabalhar efeitos que não seriam plausíveis de documentar através da fotografia tradicional, como por exemplo questões de luz/sombra que, se bem resolvidas (ficcionalizadas) pelos pintores, para os fotógrafos tinham sido até então impossíveis de representar, visto a imagem capturada pela câmara não corresponder à imagem visível a olho nu.

Acerca disto Michael Fried diz o seguinte:

A ironia histórica, é que no fundo o que estes sujeitos fazem quando utilizam tecnologia informática avançada para montar uma fotografia pixel-a-pixel, é este processo passo-a-passo que já existia no trabalho com pincel renascentista, e remonta aos mais antigos pintores de painéis, onde a tinta é colocada ponto-por-ponto.⁹

Deste modo a tecnologia é utilizada apenas para “pintar a fotografia” que, trabalhada através da inserção de elementos, coloração de pixéis, ajustes de brilho e de contrastes, arranjos de claro escuro e de tudo o resto que a fotomontagem permite, faz com que no final surja uma imagem em que estes procedimentos não são visíveis, mas que também não se encontram escondidos do espectador. A imagem torna-se, para quem vê, uma espécie de jogo em que este tenta compreender a sua plausibilidade.

• 8 Sérgio Mah — *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno* — pp. 110, 2006

• 9 Tradução livre: “the historical irony, is that at the very heart of what these guys are doing when they use the advanced computer technology to assemble a photograph pixel by pixel is this point-by-point labor that predates renaissance brushwork and goes back to the earliest panel painters, where you put the paint dot by dot”.



◆ Fig.2: Ukiyo-e Katsushika Hokusai: *Eriji in Suruga Province* (1831-33)

A sua fotografia, “A Sudden Gust of wind” é exemplificativa deste processo. Esta recriação da pintura “Sudden Gust-Eriji in Suruga Province” de Ukiyo-e Katsushika Hokusai (1760-1849), não foi trabalhada através da espera de um momento com características semelhantes, mas sim através da encenação da situação e posterior manipulação digital. Surge na imagem de Jeff Wall um conjunto de elementos de características urbanas (postes de electricidade...), substituindo a imagem original de Hokusai. A personagem que perde o chapéu é colocada na mesma situação, mas manifestando despreocupação em relação à sua perda, esta substituída por um sentimento de perplexidade perante o extraordinário inesperado. A montagem dos papéis que voam em toda a imagem é feita por camadas e estas introduzidas artificialmente em posições plausíveis, cujo grau de imperfeição não é fácil de desmembrar num primeiro olhar. Deste modo, a montagem permite uma unicidade compositiva perfeitamente válida e coerente.



◆ Fig.3: Jeff Wall — *A sudden Gust of wind* — 1993.

Esta unicidade compositiva é constantemente procurada por Wall, que desenvolve cada imagem como se de um tableaux, de um quadro vivo, se tratasse. Este interesse provém da necessidade de criar imagens que fiquem e que, citando um conjunto de autores que ele tem como referencia ao nível da composição, crie uma nova combinação de forças e movimentos que permaneçam no olhar do espectador.

Wall tem como um dos seus objectivos o de figurar na grande tradição da arte ocidental e, devido a isto, utiliza um conjunto de procedimentos a ela inerentes — a planitude, “flatness” — a unidade pictórica e compositiva, que nunca surge fragmentada, a dimensão das imagens criadas (que se assemelham às grandes pinturas históricas da tradição ocidental europeia, Delacroix é um exemplo) e que já não são subsidiárias e auxiliares de outros mediuns (como é o caso dos desenhos, fotografias, gravuras para publicações...).

Podemos dizer que é um “artista clássico” na medida em que as suas composições seguem normas que são estáveis, coerentes e reflectem num todo o tema que encerram.

Acerca disto Wall diz:

“eu sempre estive interessado na permanência”(…) “é realmente importante para mim que a arte ganhe idade”.

Desta maneira, o artista opta pela utilização de cibacrome, mais durável que a fotografia pois esta tende a envelhecer mais facilmente que as pinturas a óleo. O seu interesse na utilização das caixas de luz provém de uma necessidade de conferir às imagens uma luminosidade própria, que ele diz encontrar em algumas pinturas, como é o caso de Velásquez. Mesmo a sua relação com o quotidiano, embora seja fotográfica é, de certa forma, nostálgica, na medida em que considera que a fotografia deveria recuperar a função negligenciada pelos pintores, do retrato do quotidiano seu contemporâneo, um retrato das vestes, dos costumes, das novas rotinas criadas.

5.2.5 O “EFEITO ESPECIAL”

Outra das questões levantadas por Wall refere-se a uma análise do conhecido através de um novo olhar sobre o objecto (reconhecido ou não); do ordinário e do que vai para além dele e sobretudo da acção de olhar. Este olhar refere-se a um olhar insistente, um olhar atento e repetitivo sobre o objecto mais simples. O que permite para Jeff Wall a revelação de “um efeito especial”. Este “efeito especial” pode ser relacionado com o seguinte:

Compreendi(...) — escreveu Antheil — que apenas as sensações mínimas e de coisas pequeniníssimas são as que vivo mais intensamente. Pode ser pelo meu amor ao fútil que isto me acontece. Pode ser pelo meu próprio escrúpulo em relação ao pormenor. Mas acho sobretudo — não sei, nunca analiso estas coisas — que é porque o mínimo, ao não ter absolutamente nenhuma importância social ou prática, tem, devido à mera ausência disso, uma independência absoluta de associações sujas com a realidade. O mínimo — e assim é o meu odradek — sabe-mo sempre a irreal. O inútil é belo, porque é menos real do que o útil, que se continua e se prolonga, ao passo que o maravilhoso fútil, o glorioso infinitesimal, fica onde está, é apenas o que é, vive livre e independente (...) O mistério nunca se desvenda tanto como na contemplação das pequenas coisas que, ao mover-se, são perfeitamente translúcidas a ele, pois detém-se para o deixar passar.

Enrique Vila-Matas ¹⁰

Este ponto é especialmente importante no trabalho de Jeff Wall que encontra este “efeito especial” provavelmente nos lugares, pessoas, objectos mais periféricos, periférico ao nível de interesse. Em vez de procurar o espírito do objecto, ou do lugar, ele procura o que não é excepcional, por acreditar que também a fotografia não tem de ser encarada como algo de excepcional, algo que se debruça sobre o “interessante”, “exclusivo” ou “notável”. Citando Jeff Wall — “Acreditar na excepcionalidade do que se está fotografando é um desastre”. Isto talvez porque o menos determinado, o encontrado, tem uma pulsão de se determinar, de criar identidade. E esta criação de identidade pode ser desenvolvida com diferentes orientações; enquanto o já descoberto comporta regras de funcionamento, já é esperado.

• 10 Enrique Vila-Matas — *História abreviada da literatura portátil* — pp.58



◆ Fig.4: Jeff Wall — *Bloodstained Garmen* — 2003

5.2.6 SAÍDA DE ESTÚDIO

Outra questão pertinente e que vem possibilitar a última descrita (o “efeito especial”), prende-se com a necessidade de Jeff Wall sair à rua. Apesar dos seus trabalhos encenados e auxiliados pela tecnologia digital, Wall, por vezes, tem a necessidade de sair de estúdio e fotografar paisagens, objectos e cenas de rua.

Esta saída, além de o ajudar a procurar o “o aspecto in(de)terminável americano”, que ele descreve como algo que pode ser encontrado quando olhando para nada em especial, sublinha a sua capacidade de encenação. Para ele “é necessário esquecer a ideia acerca do espírito do lugar” que considera “Um dos grandes, consoladores mitos das pessoas que vivem em parte alguma”.

A passagem, e recolha de informações de locais não excepcionais, permite um repensar das imagens e elementos nelas contidas de um modo desligado de contexto, que depois vêm a sofrer um grande deslocamento para as encenações que desenvolve, ganhando talvez, pela primeira vez, características e qualidades que justificam a sua presença.

Deste modo, um conjunto de material desenvolvido pelo artista começa a ser aproveitado nas suas recriações de composições históricas. Estas são desenvolvidas em conjunto com equipas de técnicos, intérpretes e outro conjunto de instrumentos que ele importa do universo do cinema. Além das suas derivas urbanas, o artista também encontra na utilização da montagem digital um meio de fuga da realidade. Neste autor, o movimento para fora é feito muito através deste meio, que não o obriga a esperar, mas sim que o leva a um controlo absoluto sobre as imagens sobre as quais opera. O uso que faz da encenação e da sua fotografia “cinematográfica” não é escondido, mas sim compreendido como uma marca do artista e válido como reflexão sobre o seu trabalho.

5.2.7 COMPONDO UM INSTANTÂNEO

Um plano fílmico não é compreendido do princípio ao fim da mesma maneira. Primeiramente é reconhecido e localizado: é, se assim o quisermos, a exposição. Então surge um momento máximo de atenção, em que se apreende o seu significado, a razão de ser do plano: gesto, palavra ou movimento que fazem progredir o desenrolar da acção. Seguidamente a atenção baixa e se o plano se prolonga, surge um instante de impaciência. Se cada plano for cortado exactamente no momento em que a atenção baixa, para ser substituído por outro, a atenção será sempre mantida na expectativa, e então dir-se-á que o filme tem ritmo.

Marcel Martin¹¹

Na fotografia documental tradicional, “Existe alguma perda, o que poderia ser interpretado como vida fugindo ao filme/película” (Jeff Wall). O autor procura um diferente tipo de perda nas imagens que cria, justificando-se, diz: “Há que aceitar o facto de que não se trata de um instantâneo e não pode ter essas qualidades.”

Wall, nas suas reconstruções de cenas do quotidiano, como é o caso de “Men Waiting” envereda na recriação de uma parcela do real, numa ilusória recriação da vida que parece ocorrer naquele preciso momento. Fá-lo expondo o momento mais explicitador de dado acontecimento, deixando, por sua vez, de lado um conjunto de momentos mortos ou tidos como inacção. Parece procurar o momento de resumo, a evidência do essencial de determinado acontecimento.



◆ Fig.5: Jeff Wall — *Men Waiting* — 2006

Este momento parece ser escolhido pois requer a atenção do espectador. Caracteriza-se pela sua capacidade de resumo de determinado acontecimento. Esta construção surge ao espectador como válida, devido às características da nossa memória que tende também a sintetizar acontecimentos de modo a poder mais facilmente operar sobre eles.

Podemos colocar em paralelo a construção operada no cinema. Em alguns filmes existe um interesse descritivo da parte do realizador em evidenciar as características de um plano de acção, não o submetendo a cortes. Uma das características do chamado cinema realista. Neste pode existir, exemplificando, uma exploração exaustiva através de um plano sequência de um momento de acção. Se um homem espera o elevador todo o momento de espera estará em tempo real. Aqui gera-se, muitas das vezes, um sentimento de aborrecimento ou até de inquietação da parte do espectador do filme. Simultaneamente, existe uma errada percepção de que algo está mal, de que aquele plano é irreal; isto devido ao facto de estarmos habituados a ser confrontados por uma infinidade de imagens sujeitas a cortes temporais no dia a dia.

A ficção parece surgir, neste caso, através de uma confrontação com o real, e não sob qualquer forma de artifício ou encenação. Este exemplo só é possível em determinado tipo de cinema, em que parece que nem tudo o que se vê é significativo.

Visto a planificação mais usual de um filme ter como objectivo uma escolha e uma posterior sequenciação, reordenação, esta tem que deixar de lado alguns elementos não tão significativos, ou cuja falta aumentará o suspense e interesse no filme. Considerando estas características, e o que Wall sucessivamente vai importando da linguagem cinematográfica, “Men Waiting” poderá ser visto como uma suspensão, um momento que nada explica, mas que denota uma direcção, e que coloca o espectador em espera. Uma espécie de índice de algo que poderia surgir.

Analisando o conjunto de relações de tensão que um único plano fílmico comporta, parece-me que se torna pertinente falar destes momentos de resumo. Porquê a utilização de determinados fragmentos evidenciadores? Talvez por eles traduzirem o momento em que o “gesto, palavra ou movimento” podem fazer progredir ou não a acção. Este momento, além de a localizar, a não ser que se trate de um momento em que a situação seja retratada de um modo muito subjectivo (através de um pormenor, num plano muito aproximado...), já esboça e abrevia o essencial, permitindo simultaneamente a impaciência. Talvez deste modo, Wall procure recriar este momento de resumo, um espaço essencial, nuclear, que torna determinado momento mais significativo em termos de conteúdo.

Surgem, por consequência, formulações de imagens nucleares, que porque se apoiam numa memória colectiva permitem ao espectador assumir determinado movimento como indutor de um resultado esperado. Estas imagens emergem talvez devido à mesma leitura colectiva de determinadas percepções, o que permite tanto a Wall encaminhar para determinada leitura, como por sua vez ao cinema falsear os resultados esperados.

Uma das características das imagens de Wall são os quadros que cria e que parecem esperar uma continuidade, assim como um desejo no espectador em completá-los. Este, apenas detendo algumas informações acerca da realidade à qual Wall se refere, cria um horizonte de expectativas.

Outra preocupação visível no trabalho de Wall refere-se aos modos de enquadrar a fotografia. Estes influenciam tanto a limitação do espaço da imagem como os elementos nela

contidos — a organização do seu conteúdo e sua significação. As diferentes maneiras possíveis de enquadrar a imagem influenciam o ponto de vista do espectador, quer a respeito dos elementos que lhe são vedados por se encontrarem fora deste espaço, quer através da disposição dos elementos internos (aproximações, afastamentos, picados, contrapicados...) que determinam o que é fundamental e significativo e o que não o é na imagem, assim como o sentimento do espectador em relação ao representado. Este enquadramento embora tendencialmente seja estável, é plataforma de muita instabilidade devido aos conflitos internos que neste se desenvolvem. Wall joga muito com estas questões, utilizando diferentes tipos de profundidades de plano e aplanamentos, consoante as relações narrativas e espaços tensionais que procura alcançar.

ÍNDICE REMISSIVO DE IMAGENS:

- Fig.1 — FRANK, Robert, *Untitled Photograph*, 450 x 298, 1958.(consultado a 3 de Maio de 2009) Disponível em: tarlisschneider.wordpress.com/tag/rolling-stones/
- Fig.2 — HOKUSAI, Ukiyo-e Katsushika — *Erigi in Suruga Province* (1831-33).(consultado a 5 de Maio de 2009) Disponível em: homepage.mac.com/.../FMF/CailbheanasZen.html
- Fig.3 — WALL, Jeff — *A sudden Gust of wind* — 1993.(consultado a 5 de Maio de 2009) Disponível em: nymag.com/arts/art/reviews/28478/
- Fig.4 — WALL, Jeff — *Bloodstained Garmen* — 2003 .(consultado a 8 de Maio de 2009) Disponível em www.patrickpainter.com/.../work-02.html
- Fig.5 — WALL, Jeff — *Men Waiting* — 2006.(consultado a 8 de Maio de 2009) Disponível em whitehotmagazine.com/.../1101

5.3 SOPHIE CALLE E PAUL AUSTER: ENTRE A FICÇÃO E A SUA RECRIAÇÃO

Sophie Calle inicia o seu percurso artístico na década de 70. O seu trabalho move-se em vários campos, desde a performance, instalação, escrita, fotografia... Explorando constantemente a questão da identidade, localizando-se entre a esfera do público e do privado, é uma artista que podemos considerar ter, como característica essencial, o uso da restrição e da regra, como meio de definição dos seus processos artísticos.

A artista foca o processo e conjunto de procedimentos pelos quais o seu trabalho vai passando, através de uma documentação das várias etapas. Este processo é mais enfatizado do que o objecto acabado a que dá origem. Pode ser visto como uma vasta documentação a apresentação de um vasto conjunto de “provas” acerca de um conjunto de realidades sistematicamente construídas, de características auto-biográficas, mas também muito sujeitas ao artifício e encenação.

5.3.1 A FICÇÃO NA OBRA DE SOPHIE CALLE

Quando falamos no conjunto de obras desenvolvidas por Sophie Calle é inevitável a referência ao universo da ficção. A artista, ao longo do seu trabalho, usando as mais variadas disciplinas, desde a fotografia, performance, escrita, vai criando toda uma realidade que passa para o exterior com uma aparência de verdade, através de um conjunto de documentos (ou de material lúdico disfarçado de documento), que cria todo um discurso interpretativo que faz a ficção passar por realidade.

Os trabalhos de Calle não estão, à partida, dirigidos a provocar um engano visual, não se apresentam de um modo disfarçado. Eles levantam no espectador a questão de qual será o limite entre realidade e ficção nas várias obras apresentadas. De cariz auto-biográfico e, numa constante transmutação de identidades e uso da sua pessoa como material de trabalho, prática corrente em Calle, é válida que surja a dúvida sobre até que ponto são manifestações artificiosas.

O uso que faz do documento, como forma de registo do material que vai desenvolvendo, também poderá criar essa dúvida no espectador. A fotografia, apresentada como forma de registo de um conjunto de pessoas que persegue ou a maneira como regista o que dispõe e organiza de modo sistemático, quase arqueológico, objectos que encontra, são exemplos de como algo ficcionado pode ter a aparência de um trabalho de um criminologista ou arqueólogo, uma aparência de documento científico e probatório de determinada realidade.

5.3.2 AS CONTINGÊNCIAS DE SOPHIE CALLE

This is an unusual paragraph, I'm curious how quickly you can find out what is so unusual about it. It looks so plain you would think nothing was wrong with it! In fact, nothing is wrong with it! It is an unusual thought. Study it, and think about it, but you still may not find anything odd. But if you work at it a bit, you might find out! Try to do so without any coaching.

No plano da criação artística um constrangimento é algo que limita determinada acção, quer a nível formal, quer a nível temporal.... Um suporte de trabalho — a tela, por exemplo — pode ser visto como detendo um conjunto de constrangimentos, que vão desde a sua escala, textura, até aos próprios limites da sua superfície, que levam a uma delimitação do espaço de trabalho do artista. Falando de película cinematográfica, podemos falar por outro lado da sua sensibilidade, do seu tamanho, que influencia o tempo de duração de determinados planos...

Algo importante a considerar em todo o trabalho de Sophie Calle é o uso que esta artista faz dos constrangimentos. Estes são um modo de coacção, um travar de um movimento, usualmente ditados através de um conjunto de regras definidas pela própria pessoa ou por outras. Sistemáticamente, através destes, um conjunto de acções são de certa forma controladas e mantidas dentro de determinada esfera.

Aqui podemos considerar o trabalho de Calle, de certa forma aproximado ou influenciado pelo desenvolvido pelos OULIPO, “Ouvroir de littérature potentielle”, que pode ser traduzido como grupo de literatura potencial, que procurou ao longo do seu trabalho de escrita criar um conjunto de regras e padrões de actuação, de modo a constranger e delimitar o objecto que deles derivava.

Este grupo, fundado em 1960 por Raymond Queneau e François Le Lionnais, teve no entanto seguimento nas obras de um vasto conjunto de escritores que a eles se juntaram, como é o caso de Georges Perec, Gyles Brandreth, James Thurber, Italo Calvino....

Existem muitos tipos de constrangimentos de escrita, alguns dos mais utilizados surgiam, muitas vezes, sob a forma de lipogramas, modalidade ou jogo de escrita que consistia em escrever parágrafos ou textos integrais em que um grupo de letras era simplesmente suprimido, escrevendo-se sem usar, por exemplo, a letra “o” ou letra “e”. Um “liponym”, traduzível talvez como lipónimo é outro tipo de constrangimento, no qual o autor escreve um texto mas, em vez de dele ausentar apenas um símbolo, ou uma letra, escreve-o sem recorrer ao uso de uma ou a um conjunto de palavras. Outro modo de constranger a escrita é através do uso de palíndromas (palindromes), mais conhecidos por capicuas, estes consistem em palavras, frase ou outra sequência de unidades, que podem ser lidas na direcção normal ou na oposta. Um exemplo de um palíndroma numérico pode ser:

1 2 3 4 5 6 7 8 9 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Usualmente, neste tipo de constrangimentos ao nível da escrita, é possível de se utilizar diferentes pontuações ou diferentes espaços entre as palavras, quando se tratam de formulações frásicas. Outro possível exemplo:

Are we not drawn onward, we few, drawn onward to new era?

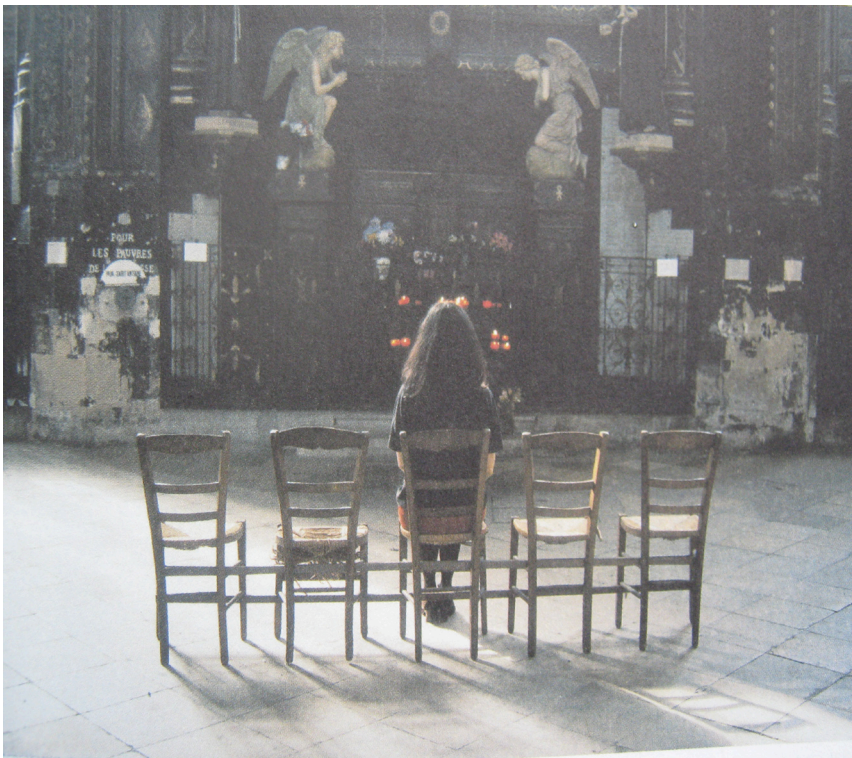
Além destes constrangimentos existe uma enorme lista de outros possíveis. Estes servem, apenas, para explicitar o modo como estes escritores, e matemáticos operavam e a influência que tiveram num conjunto de autores que trabalhou através do uso de regras e padrões. O trabalho de Sophie Calle parece surgir sempre pautado por uma regra, ou por um guião que o delimita. Este uso da regra é bastante visível nos trabalhos que desenvolveu, entre os quais o de reinterpretação e reinvenção da personagem Maria Turner, criada por Paul Auster no seu romance *Leviathan*.

Um dos momentos em que isso é visível, é *Days under the signo of B, C & W* (Fig.1.)

Noutras alturas, fazia divisões similares baseadas nas letras do alfabeto. Passava dias inteiros sob o sortilégio do b, ou do c, ou do w, até que, tão repentinamente como começara, abandonava o jogo e partia para outra coisa. Tudo isto eram meros caprichos, suponho eu, pequenas experiências com a ideia de classificação e de hábito, o que não impedia que alguns destes jogos se prolongassem por muitos anos.

Paul Auster, 1992¹

No trabalho C for Confession, um dos trabalhos desta série, Calle, para se parecer com Maria Turner (personagem de Auster), debaixo do sortilégio do C, escolhe a confissão. Esta escolha implica o passar um dia inteiro sob a influência da letra C e neste caso, confessando-se usando-a, como se por ela sistematicamente constrangida.



♦ Fig.1: Sophie Calle — *C for Confession*, 1998

• 1 Paul Auster — *Leviathan*, 1992

Cordially Conciliating Contraries, the Ceremony of C Carried me to a Confessional — Careless Conduct to Confess Concerning the Creed. Curate, I Confided, the Catholic Confession Calle Could not Convert. Conserving Candour, Conceiving that Calle's Contract Consigning Confidence between Creature and Creator Contained no Certification, the Clergyman neither Consented nor Conceded, his Credo and Conscience Condemning all Capers, Casting out of Court Caricature et Cetera. Come what may, Counselling by Christian Charity, Contriving to Circumvent these Contrary Circumstances, he Commended this Compromise, Convenient and Crafty Contrivance: Cutting out Clerical Cooperation, Calle to Call Candidly for Celestial Compassion. Consequently, Circumspect and Covert, I Confidend Certain Characteristic Crimes: Calamity Calle's Capacity for Capricious, Chatterbox, Cryptic, Cunning, Concupiscent, and Coquettish Conduct, Constantly Choosig to Conspire, Crack the Consensus, Cuss and Carp; Canting Cocaine Cadger, a Cynical, Cruel Character Con-demnably Crazyed with Corridas. Conforming to Custom, I Crowned this Capitulatory Confab by Consecrating Copious Candles to Christ.

Sophie Calle, 1998

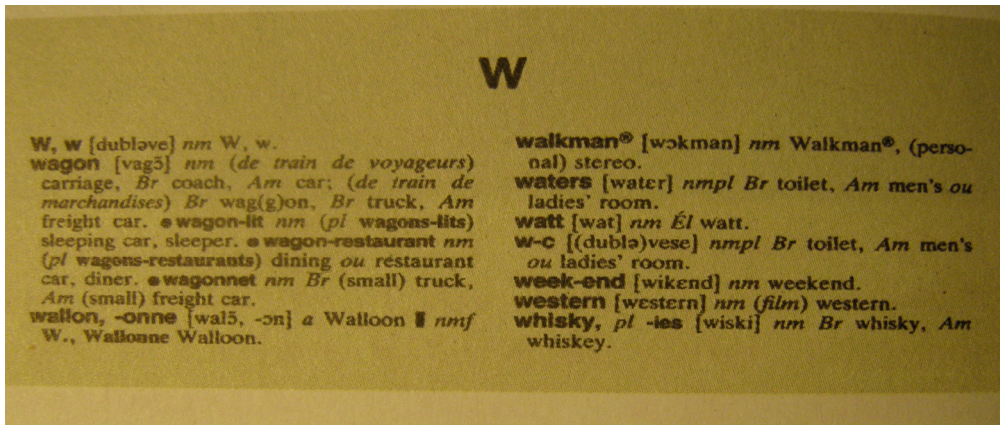
Outros dos momentos em que um símbolo, uma letra, a constringe é o caso do W for Weekend in Wallonia . Sob o constrangimento da letra W, Calle decide num só acto, numa só acção combinar todas a as palavras que surgiam no dicionário começadas pela letra W.O dicionário a que recorreu foi o seu dicionário de bolso de Inglês-Françês da Harrap .



◆ Fig.2: Sophie Calle — *W for Weekend in Wallonia*, 1998

With *W ou le souvenir d'enfance* by Georges Perec, and a Window seat on the Wagon's -lits, this Weekend I Wended my Way in a restaurant Wagon to Wallon Lièg. Sipping a Whiskey, I flipped through a volume on the history of the Western by a 20-Watt bulb. Inevitably, during my jouney I went to WC. I had taken my Walkman and, Working overtime, even Wagner's Walkyrie, a computer to surf the World Wide Web, Works on the Photographers Weegee and William Wegman and writings osf Walt Whitman.

Sophie Calle, 1998



♦ Fig.3: Dicionário de bolso de Francês-Inglês da Harrap, pertencente a Sophie Calle, página 321

Sophie Calle cumpre, deste modo, um conjunto de regras, como se tratando de exercícios impostos, que a levam a responder, de modo obsessivo a um conjunto de padrões que, neste caso determina como sortilégios, quase como se a arbitrariedade e o acaso fossem os motores da obra e não a vontade e capricho das duas pessoas envolvidas² — Sophie Calle e Paul Auster.

O interesse da artista por este tipo de práticas leva-a a criar um conjunto de metodologias, que embora recaiam sobre acções inesperadas, fantasiosas, que não são usualmente praticadas no quotidiano de uma pessoa, surgem como se necessárias e rotineiras, passando a artista a tentar realizá-las com o melhor desempenho possível, cumprindo uma série de itinerários que documenta e arquiva sucessivamente.

Tal como na escrita dos OULIPO, passa a existir um privado acto de sistematização de informação que envereda por caminhos em que o jogo e a artificialidade do processo se tornam métodos válidos de criação.

• 2 Poderemos talvez encontrar alguns paralelos entre Maria Turner (Sophie Calle), e Maga, uma personagem de Cortázar no seu livro *Rayuela* “Enfim, não é fácil falar de Maga, que a esta hora anda seguramente por Belleville ou por Pantin a investigar o chão em detalhe até encontrar um pedaço de tecido vermelho. Se não o encontrar, vai continuar assim toda a noite, procurará nos caixotes de lixo, os olhos vítreos,convencida de que algo de horrível lhe vai acontecer se não encontrar essa peça de resgate, o sinal do perdão ou do adiamento. Sei o que isso é porque também obedeço a esses sinais, Também há alturas em que e toca a mim encontrar esse pano vermelho. Desde a infância que assim que algo me escapa para o chão tenho que apanhar esse objecto, seja ele qual for, porque se não o fizer vai acontecer uma desgraça, não a mim, mas a alguém que eu amo e cujo nome começa pela inicial do objecto caído.” — página 23 de *Rayuela*

5.3.3 DOUBLE GAME:

A RELAÇÃO ENTRE O TRABALHO DE SOPHIE CALLE E PAUL AUSTER

Double Game trata-se do nome de um livro que explora as múltiplas relações que foram travadas ao nível de trabalho entre a artista Sophie Calle e o escritor Paul Auster.

Entre estes dois autores criou-se progressivamente um jogo que recai sobre questões relativas à realidade e ficção. Sendo eles amigos, existiu, durante algum tempo, uma observação dos actos artísticos praticados por Sophie Calle da parte de Paul Auster, o que levou a que o autor se inspirasse nela para criar uma personagem — Maria Turner — no livro que estava de momento a desenvolver — *Leviathan*.

Neste livro Maria é descrita como uma pessoa excêntrica, cuja sistematização e ritualismo fazem parte do quotidiano. Alguém que enveredava sistematicamente em projectos que classificava e documentava.

Compreendi que Maria era apenas excêntrica, uma pessoa nada ortodoxa que vivia a sua vida de acordo com um elaborado conjunto de bizarros rituais privados. Para ela cada experiência era susceptível de ser sistematizada, uma aventura isolada, que gerava os seus próprios riscos e limitações, e cada um dos seus projectos integrava-se numa diferente categoria, separada de todas as outras.” Deixava que as ideias se apossassem dela, desenvolvia projectos, havia resultados concretos que podiam ser exibidos em galerias, mas esta actividade decorria menos de um desejo de fazer arte do que de uma necessidade de consumir as suas obsessões, de viver a sua vida exactamente como queria. Viver vinha sempre em primeiro lugar, e em alguns dos seus projectos mais absorventes, realizava-os unicamente para si mesma e nunca os mostrava a ninguém.

Paul Auster, 1998³

A partir do reconhecimento desta personagem, Paul Auster passa a descrever muitos dos projectos desenvolvidos por Sophie Calle atribuindo-os à sua personagem Maria Turner. Após o livro estar escrito, Calle analisa as acções documentadas e sugeridas por Paul Auster, que posteriormente procura colocar em prática. Existem, desta forma, dois modos de operar em todo este processo. Um em que Paul Auster se limita a descrever, por vezes completando com dados fantasiosos, trabalhos previamente desenvolvidos pela artista, e outro, no qual ele inventa de raiz uma série de condutas, que são posteriormente colocadas em prática por Calle. São exemplos deste último processo *le regime chromatique*, 1997, *des journées entières sous le signe du B, du C, du W*, 1998 e *Gotham Handbook*, 1994. Em, *Le regime chromatique*, 1997, Maria, personagem de Auster, cria uma regra na qual em determinadas semanas praticava uma dieta cromática, só podendo comer alimentos de uma cor específica, consoante o dia em que se encontrava.

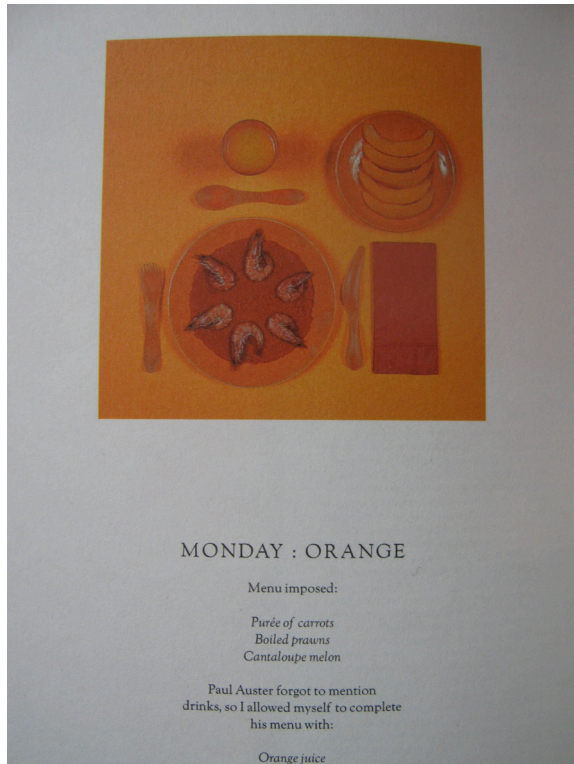
Em certas semanas, praticava aquilo a que se chamava “a dieta cromática”, ou seja, num determinado dia só podia comer alimentos que tivessem a mesma cor. Segunda-feira era o dia cor de laranja: cenouras, meloa, camarão cozido. A Terça-feira era vermelha: tomates, dióspiros, bife tártaro. A Quarta-feira, branca: linguado, batatas, queijo fresco. A quinta-feira, verde: pepinos, bróculos, espinafres - e assim por diante, até à última refeição de Domingo.

Paul Auster, 1998⁴

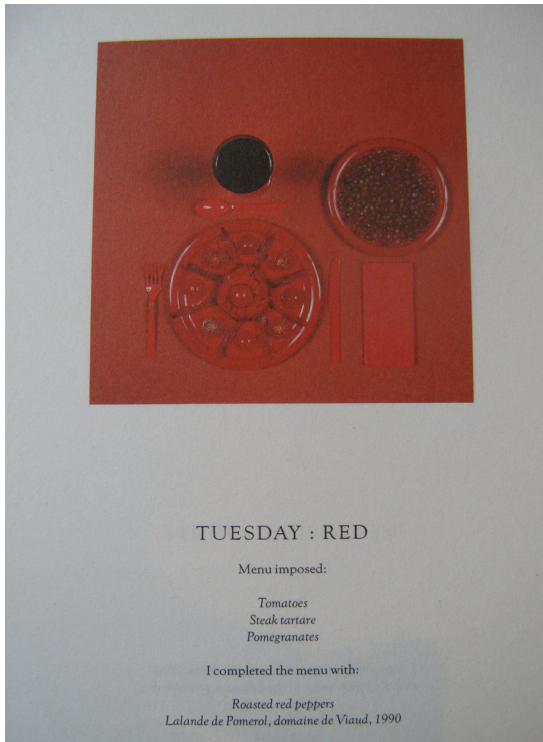
Sophie Calle baseando-se nesta conduta desenvolve um trabalho em que repete os actos

- 3 Paul Auster — *Leviathan*, 1998, página 70
- 4 Paul Auster — *Leviathan*, 1998, página 71

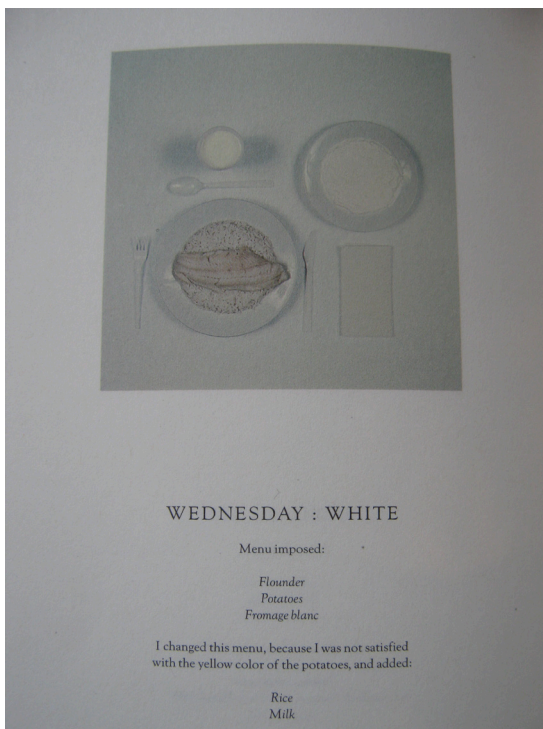
de Maria. Assim, para ser como Maria, durante a semana de 8 a 14 de Dezembro de 1997, come alimentos cor-de-laranja na Segunda-feira, vermelhos na Terça-feira, brancos na Quarta-feira, e verdes na Quinta-feira. Como Paul Auster não lhe havia dado mais informações para os outros dias, definiu que na Sexta-feira comeria alimentos amarelos e no Sábado cor-de-rosa. No domingo criou todo o espectro de cores, criando uma mesa para seis convidados com os menus já testados durante a semana.



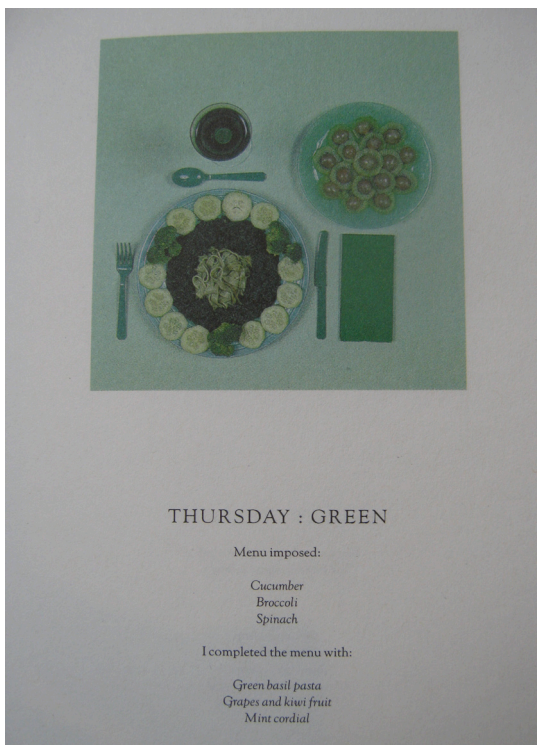
◆ Fig.4: Sophie Calle — *The Chromatic Diet. Monday: Orange*, 1997



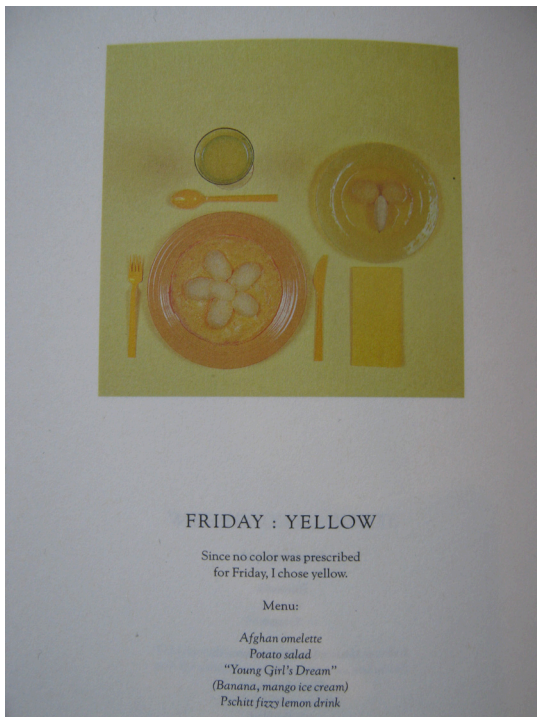
◆ Fig.5: Sophie Calle — *The Chromatic Diet. Tuesday: Red*, 1997



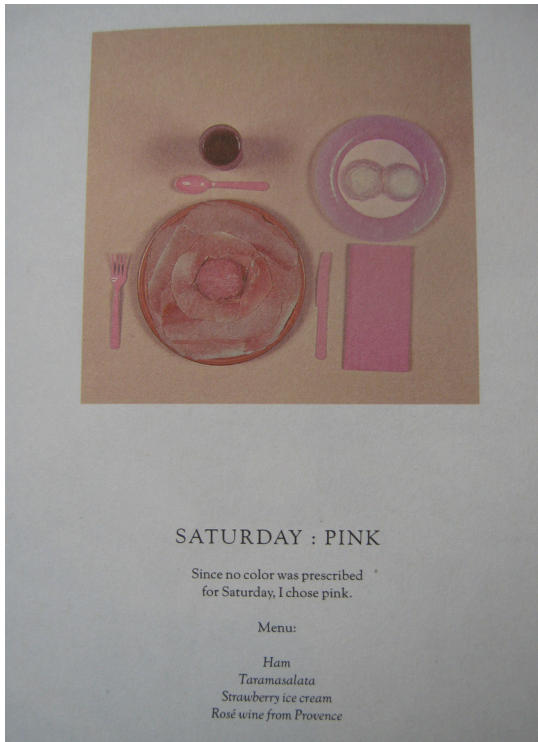
◆ Fig.6: Sophie Calle — *The Chromatic Diet. Wednesday: White*, 1997



◆ Fig.7: Sophie Calle — *The Chromatic Diet. Thursday: Green*, 1997



◆ Fig.8: Sophie Calle — *The Chromatic Diet. Friday:Yellow*, 1997



◆ Fig.9: Sophie Calle — *The Chromatic Diet. Saturday: Pink*, 1997



◆ Fig.10: Sophie Calle — *The Chromatic Diet. Sunday: Orange, Red, White, Green, Yellow & Pink*, 1997

Poderemos considerar que, na relação entre a ficção narrada por Auster e a objectualização desta por Sophie Calle, é utilizado um procedimento geralmente conotado com a prática cinematográfica — o guião. No caso do desenvolvido por Auster e Calle, a operatividade não é fulcral. O guião funciona sim como um mote.

Este, o guião, caracteriza-se por um texto que planifica algo que se tornará posteriormente noutra forma. Usualmente no guião de um filme ou de um momento cénico, este recolhe um conjunto distinto de informações, que vão desde os diálogos travados entre as personagens aos planos elucidativos de determinado momento (isto num filme), marcações de movimento quer de personagens como de câmara e outras orientações técnicas com o objectivo de auxiliar o realizador, encenador, personagens... a executarem as acções narradas inicialmente no argumento.

Este distingue-se, portanto, do argumento que lhe dá origem embora detenham características comuns, o segundo deve ser muito mais técnico, elucidativo, instrutivo.

O guião é, deste modo, um guia, no qual se baseiam os seus leitores para depois tornarem palpável toda a orientação geral de uma narrativa, quando transposta para filme, peça...

Usualmente o guião detém uma linguagem específica, uma organização verbal que o torna mais operativo. Esta torna-se mais facilmente reconhecível se formos detentores dos seus códigos. Baseia-se numa ideia, dada pelo argumento, que leva posteriormente (através do guião) a um sistematizar das localizações espaciais e temporais da acção, assim como a um aprofundamento do modo de proceder das personagens. É, desta maneira, uma estrutura que envolve a organização de um conjunto de factores, tendo em vista um preenchimento final com o intuito de elucidar todo um conflito.

A sua natureza, é de certa forma, efémera e provisória visto que depois é transformado num diferente produto, de carácter audio-visual.

O guião não detém a obrigação de tudo evidenciar. Embora se trate de um mecanismo facilitador ele detém a sua especificidade linguística (não se trata apenas de uma técnica de apoio), funciona sim como uma espécie de ordenador que tanto poderá basear-se em princípios lógicos e cronológicos, evidenciando toda uma narrativa, como pode existir como base para um todo fragmentado. Isto poderá chegar a um ponto tão radical em que a própria planificação deixa de ter uma só ordem de leitura e em que o fragmento deixa de denotar uma direcção, desmembrando-se o seu virtuosismo, encarado este como a capacidade de explicar.

O guião é utilizado usualmente como auxiliar da montagem, como um esboço, uma virtualização de algo que posteriormente ganhará um corpo concreto.

Em resumo, o guião deve escolher e criar uma articulação entre os diversos fragmentos, explicitando os movimentos operados entre estes, deve evidenciar os ritmos dos diversos momentos escolhidos, apontando o comprimento/duração das mesmos e permitindo diferentes relações entre eles, pois facilitará a compreensão de dadas ideias, assim como um gerar e sublinhar de sentimentos, visto que o modo como se sequencia é determinante para a criação da interrogação.

O guião funciona como um pré anunciador, detém uma linguagem marcadamente residual, uma vez que embora explicita diferentes planos, a sua temporalidade e características internas, fá-lo de um modo esboçado, apontado, funcionando como uma representação esquemática de algo que se tornará de certa forma real, depois de completo.

Muitas destas características são visíveis na pauta criada por Paul Auster e reinterpretada por Sophie Calle, pois embora esta pauta determine direcções de actuação é o modo como Calle traduz e interpreta a informação que lhe permitirá criar o objecto final. Existe aqui uma questão fundamental, que se prende com a tradução, ou a intradutibilidade de um

momento de texto para uma acção que dele deriva. Como já foi referido, o guião apenas aponta, sistematiza um conjunto de informações que são à posteriori reservadas a quem as lê e interpreta. Deste modo, embora possamos analisar o texto de Auster como um pré-anunciador de uma posterior prática também o temos de entender como um momento provisório, de algo que ainda será sujeito a uma leitura, tradução e objectualização.

Num outro momento, num processo de certa forma inverso, é Sophie Calle que traça sobre o texto de Auster correcções acerca das acções de Maria, nas quais considera fictícios os dados que o autor atribui à personagem, sabendo esta que se tratam de documentação do seu trabalho pessoal. Isso é visível nos exemplos que se seguem.

Prendas de aniversário:⁵

Guardava todas as prendas de aniversário que lhe haviam dado desde os (1)catorze anos — ainda embrulhadas, impecavelmente embrulhadas em prateleiras consoante o ano.

(1) (vinte e sete anos)

Mr. L⁶

Por exemplo, havia o projecto de vestir Mr. L., um homem que que Maria conhecera numa (1) festa. Esse era um projecto a longo prazo. Maria considerava Mr.L um dos homens mais atraentes que lhe fora dado a conhecer, mas as suas roupas, achava ela, eram um desastre, e assim, sem revelar a ninguém as suas intenções, tomou em mãos a tarefa de melhorar o guarda-roupa do indivíduo em causa. Todos os anos, pelo Natal, mandava-lhe uma prenda anónima — uma gravata, uma camisola, uma camisa elegante — e como frequentavam sensivelmente os mesmos círculos sociais, Maria, sempre que se cruzava com ele, podia deleitar-se com as (2) profundas mudanças que Mr. L. ia introduzindo na sua indumentária.

(1)(conferencia e não festa), (2)(não profundas, mas pequenas)



♦ Fig.11: Sophie Calle — *The Wardrobe*. In 1988, a white shirt [para Mr.L.]

• 5 Paul Auster — *Leviathan* — página 71, sujeita a correcções de Sophie Calle
 • 6 Paul Auster — *Leviathan* — página 71 e 72, sujeita a correcções de Sophie Calle

Dodge⁷

“Compro uma carrinha Dodge em segunda mão e partiu para uma volta ao (1) continente americano, permanecendo (2) exactamente duas semanas em cada Estado, arranjando trabalho temporário sempre que possível -a servir à mesa em restaurantes ou cafés, ou a apanhar fruta em quintas, ou ~~como operária em fábricas~~, ganhando apenas o suficiente para continuar viagem. Esse foi o primeiro dos seus projectos loucos, compulsivos, e, (3) num certo sentido, continua a ser a mais extraordinária de todas as suas criações: um acto completamente arbitrário e destituído de sentido a que consagrou quase (4) dois anos da sua vida. A sua única ambição consistia em passar catorze dias em cada Estado, e, tirando isso era livre de fazer o que bem entendesse.

(1)(mundo e não continente americano), (2) mais ou menos um ano em diferentes países, (3) descrição excessiva para Calle, (4) 7 anos e não 2

Detective privado⁸

Num dos seus trabalhos (1) contactou um detective privado para a seguir pela cidade. Durante (2) vários dias, esse homem fotografou-a enquanto ela dava as suas voltas; ao mesmo tempo, registava todos os movimentos de Maria num pequeno caderno; não omitia nada- nem mesmo as coisas mais banais e efémeras: atravessar a rua, comprar um jornal, para para tomar café. Era um exercício completamente artificial e, no entanto, Maria achava excitante que alguém se mostrasse tão activamente interessado em tudo o que ela fazia. Acções microscópicas ganhavam um novo significado, as mais áridas rotinas surgiam saturadas de uma inusitada emoção. Ao fim de algumas horas, já se sentia tão apegada ao detective que quase se esquecia de que lhe pagara para a seguir. no final da semana, quando recebeu o relatório das mãos do homem e examinou as fotos e leu as exaustivas cronologias dos seus movimentos, Maria sentiu-se como se tivesse tornado numa desconhecida, como se tivesse sido transformada num ser imaginário.

(1) pediu à sua mãe (2) durante um dia



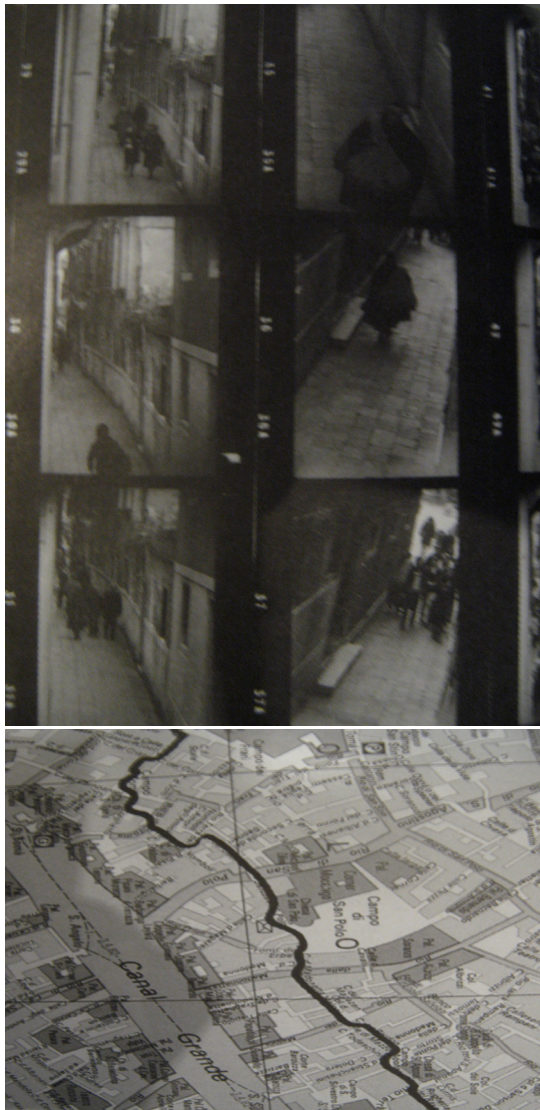
◆ Fig 12: Sophie Calle — *The Detective*, 1981

• 7 Paul Auster — *Leviathan* — página 72, sujeita a correcções de Sophie Calle
 • 8 Paul Auster — *Leviathan* — página 73, sujeita a correcções de Sophie Calle

Cabeleira preta ⁹

Voltaram a conversar e, desta feita, Maria ficou a saber que o homem partiria na manhã seguinte para (1) New Orleans, onde passaria uns dias de férias com a namorada. Maria decidiu que partiria também para New Orleans e que, enquanto o homem lá estivesse, segui-lo-ia para todo o lado com a máquina fotográfica em punho. Não sentia o menor interesse por ele e a última coisa que andava à procura era da uma aventura amorosa. A sua intenção era manter-se incógnita, evitar todo e qualquer contacto com ele, explorar o seu comportamento visível e não fazer o menor esforço para interpretar aquilo que via. Na (2) manhã seguinte, apanhou um voo de LaGuardia para New Orleans, arranjou um quarto num hotel e comprou uma cabeleira (3) preta. Durante três dias, inquiriu junto das recepções de dezenas de hotéis, decidida a descobrir o paradeiro do homem. Encontrou-o por fim e, no resto da semana, seguiu-o como uma sombra, tirando centenas de fotografias, documentando todos os locais que ele visitava. Manteve também um diário escrito e, quando chegou o dia de ele voltar a (4) Nova Iorque, Maria antecipou-se apanhando o voo anterior pois assim, poderia estar à espera dele no (5) aeroporto de LaGuardia para uma última série de fotos..

- (1) Veneza / (2) semana seguinte, apanhou um comboio para Veneza (3) loira (4) Paris (5) estação de comboios



◆ Fig.13e 14: Sophie Calle — *Suite Vénitienne*, 1981

Dama Nua ¹⁰

Certa tarde, quando passeava pela (1) Times Square com a sua máquina fotográfica, deu por si a conversar com o porteiro de um bar de (2) topless. O tempo estava quente e Maria saíra de calções e t-shirt, um figurino invulgarmente reduzido para ela. Mas a verdade é que naquele dia, saíra precisamente com a intenção de dar nas vistas. Queria afirmar a realidade do seu corpo, queria que as cabeças se virassem para vê-la, queria provar a si mesma que, aos olhos dos outros, ainda existia. Maria era uma mulher bem-feita, com longas pernas e seios atraentes, e os assobios e os lascivos piropos com que foi brindada nesse dia ajudaram-na a levantar o moral. O porteiro disse-lhe que ela era uma bonita rapariga tão bonita como as raparigas do bar, e, a partir daí, a conversa pegou, e, de súbito, o homem estava a fazer-lhe uma proposta de trabalho. Uma das bailarinas dera parte de doente, disse o homem, e, se Maria quisesse candidatar-se ao lugar, ele apresentá-la-ia ao patrão e mexeria os cordelinhos que podia mexer. Quase sem pensar, Maria aceitou. Foi assim que nasceu o seu trabalho seguinte (3) “A Dama Nua”. Maria pediu a um amigo que aparecesse no bar (4) naquela noite e lhe tirasse fotografias enquanto actuava- não para as exhibir, não para as mostrar, mas apenas porque queria ter uma visão de si mesma, porque queria satisfazer a curiosidade que sentia relativamente ao seu desempenho. De um modo consciente, Maria estava a converter-se num objecto, numa anónima figura de desejo e, para ela, era crucial compreender com a máxima precisão possível o que esse objecto era.

Não foi um episódio de uma noite, durou sim um mês (1) Paris/Pigalle (2) stripjoint (3) Strip-tease lady (4) uma



♦ Fig.15: Sophie Calle — *The striptease*, 1979

5.3.4 IDENTIDADES E ARQUEOLOGIA

Ao longo dos trabalhos que fomos analisando existe um conjunto de padrões analisáveis. Entre eles podemos considerar a obediência a um método e disciplina processual, que surge consecutivamente ao longo das várias obras. Este poderá talvez ser considerado a verdadeira disciplina empregada por Calle. A questão do guião, e do conjunto de instruções operativas é outra das características presentes. Podemos considerar também que o trabalho de Calle se desenvolve num progressivo preenchimento de identidades. Por vezes esta parece perdê-la, nos momentos em que convoca o anónimo, para depois passar a reter outras que não a sua, preenchendo esse vazio através da ficção. Estas identidades vão demonstrando assim uma certa portabilidade pois comportam-se de forma transitória, sendo consecutivamente transferidas de um campo para outro (do narrativo ao performativo, é um exemplo)

Além desta questão muito forte relativa à identidade e conseqüentemente ao âmbito público e privado, entre a qual esta se move, outro aspecto que poderemos considerar de particular interesse é o valor dado ao pequeno, ao pormenor. Existe ao longo das várias obras de Calle, uma espécie de fetichismo e extrapolação do objecto. Todo o pequeno é alvo de especulação, mas mais do que a suposição de se encontrar uma identidade geral, parece existir uma perda sucessiva do objecto de estudo à medida que é estudado (mesmo que seja ficcionado). Esta perda manifesta-se paralelamente ao momento em que se ganha informações sobre ele. Esta questão é visível no episódio da agenda.

Era uma daquelas vulgares agendas para moradas e números de telefone produzidas pela Schaeffer Eaton Company, com cerca de quinze centímetros de comprimento por dez de largo, uma capa flexível de imitação de pele, lombada em espiral, separadores para cada letra do alfabeto. Era uma agenda já muito usada, com mais de (duzentos nomes, moradas e números de telefone. O facto de muitas das entradas terem sido riscadas e rescritas, de quase todas as páginas revelarem o uso de diversos instrumentos de escrita (esferográficas azuis, canetas de feltro pretas, lápis verdes), sugeria que a agenda estava nas mãos do dono já havia muito tempo. A primeira ideia de Maria foi devolvê-la, mas, como tantas vezes acontece com objectos pessoais, o dono esquecera-se de se identificar. Maria procurou em todos os sítios lógicos-no interior da capa, na primeira página, nas costas- mas não havia nome nenhum. Sem saber o que fazer, meteu a agenda na mala e levou-a para casa.

Estudou as entradas nessa primeira noite e não encontrou nenhum nome conhecido. Sentiu que esse era o ponto de partida perfeito. Lançar-se-ia literalmente às cegas, se saber rigorosamente nada, e uma a uma falaria com todas as pessoas que vinham na agenda. Descobrir quem eram essas pessoas, poderia aprender algo sobre o homem que a perdera. Seria um retrato in absentia, um esboço traçado em torno de um espaço vazio, e, a pouco e pouco, uma figura emergiria do pano de fundo, reconstituída a partir de tudo aquilo que o dono da agenda não era. Esperava conseguir localizá-lo dessa forma, mas, mesmo que tal não acontecesse, o esforço já teria valido a pena. Queria incitar as pessoas a abrir-se com ela, a contar-lhe histórias de sortilégio, desejo e paixão, a confiar-lhe os seus mais profundos segredos. Estava absolutamente convencida de que essas entrevistas durariam meses, talvez mesmo anos. Haveria milhares de fotografias para tirar, centenas de depoimentos para transcrever, um universo inteiro para explorar.

Paul Auster, 1998¹¹

Desenvolve-se, deste modo, uma espécie de análise arqueológica, visível no interesse minucioso dado à análise da agenda, assim como na procura de reconstituição a partir do indício. Um dos trabalhos desenvolvidos por Sophie Calle consistia em oferecer-se para trabalhar em hotéis como empregada de limpeza, e depois proceder a uma recolha de informação sobre as pessoas hospedadas, através dos objectos deixados nos quartos. Este modo de proceder arqueológico e reconstitutivo, cria uma espécie de jogo de combinação de fragmentos na procura do encontrar através deles de novo um conjunto de identidades.¹²

5.3.5 TRADUÇÃO E INTRADUTIBILIDADE O TRÂNSITO ENTRE DISCIPLINAS

No desenvolver deste trânsito entre o texto de Auster e a performance, escrita, instalação, fotografia...de Calle, algo que devemos ter em atenção é como se faz essa tradução. Como traduzir dados de uma disciplina para outra?

É inevitável pensar que existem sempre perdas e ganhos nessa transferência. À partida teremos de lidar com a questão da interpretação.

Podemos considerar que existe sempre uma possibilidade de interpretação e uma sucessiva tradução de uma expressão para a de um foro distinto, pois é na interpretação e passagem a outro nível de expressão que a primeira pode ser compreendida e definida. Além da expressão inicial permanecer como original, juntam-se a elas novos conteúdos na sua interpretação, passagem de expressão. O contexto e as circunstâncias envolventes influenciam o resultado dessa transição. Esta expressão é, assim, passível de se reenquadrar e refazer em distintos contextos.

Embora estejamos aqui a falar de interpretação, poderemos considerar a tradução passível de enquadrar algumas destas características. Alguém que interpreta é sempre alguém que traduz para outro domínio, explicitando e analisando um conjunto de conteúdos numa nova forma. Este procedimento tem, obviamente, limitações, quando falamos de tradução integral de algo. Se o desejo for traduzir uma imagem para texto, pode ser apresentada uma descrição mais ou menos semelhante do que surge na imagem, no entanto perde-se a imagem, gerando-se outra que é descritível como a de um texto sobre uma imagem. Desta forma surge sempre na possibilidade da tradução, a intradutibilidade anexada. Uma imagem que recorra a determinados signos para se expressar perde sempre um conjunto deles e ganha outros novos. Podemos talvez dizer que a tradução funciona como uma troca. Uma troca que implica o dar algo para receber outro algo, e não o mesmo.

• 12 Podemos considerar existir relação entre este processo e o desenvolvido por Georges Perec na sua escrita: “Aqui, no quinto direito, há uma divisão vazia. É uma casa de banho, pintada de cor-de-laranja mate. Na borda da banheira, uma grande concha de nácar, proveniente de uma ostra perlífera, contém um sabonete e uma pedra pomes. Por cima do lavatório há um espelho octogonal encaixilhado em mármore estriado. Entre a banheira e o lavatório, um casaco de caxemira escocesa e uma saia de alças atirados para cima de uma cadeira de armar. A porta do fundo está aberta e dá para um longo corredor. Uma jovem de não mais de dezoito anos dirige-se para a casa de banho. Está nua. Leva na mão direita um ovo que utilizará para lavar o cabelo, e na mão esquerda no número 40 da revista *Les lettres nouvelles* (Julho-Agosto de 1956) no qual se encontra, além de uma nota de Jacques Lederer sobre *O Diário de um Padre*, de Paul Jury (Gallimard), uma novela de Luigi Pirandello, datada de 1913, intitulada *No Abismo*, que conta como Romeo Daddi enlouqueceu.” GEORGES PEREC-“A vida modo de usar” CAP 5-FOULEROUT

A tradução torna-se algo mais fácil quando falamos de um tipo de tradução corrente, em que existe uma passagem, por exemplo, de um texto de uma língua para outra semelhante. A dificuldade aumenta quanto mais a língua se encontra desfazada da outra, e ainda mais se falamos de tradução inter-disciplinar. Neste último caso existe uma grande indeterminação quer do tipo de tradução a utilizar, quer da tipologia de instrumentos e procedimentos a levar a cabo. A palavra “traduzir”, provém do latim “traducere”, e significa “fazer passar”, “conduzir alguém pela mão para outro lugar”, “transportar”. Todas estas ideias se relacionam com a ideia de movimento e, de novo, com a migração, viagem. Deste modo, um texto ou uma imagem que seja passada, transposta para outro lugar, ou para outro modo de expressão cumpre determinada travessia, age num movimento em que pelo caminho, inevitavelmente, vai buscar informações fora dele.

Talvez quanto maior for a travessia a fazer pela tradução mais elementos exteriores venham ao de cima, e mais se perca do original. Isto porque em qualquer viagem, quando se trata de uma distancia longínqua, a memória que se tem do primeiro lugar, do lugar de saída tende a perder-se com o passar do tempo. Talvez no momento em que Antonioni filma *Blow up*, a partir do argumento de Cortazar, já só retenha uma ampliação, o pormenor, e talvez transforme as nuvens que surgem entre parênteses no argumento em tipos de cortes específicos, feitos em alguns dos planos. Deste modo, nesta tentativa de traduzir o talvez intraduzível, ao que temos de chegar é a um valor justo. Este será, talvez, um ponto da travessia em que não deixamos entrar mais do exterior mas que, simultaneamente, também não abandonamos por completo a identidade com que partimos no início.

Assim, a tradução serve como interpretação e interpenetração entre disciplinas. Um modo de transcrição reinventivo, que determina e selecciona, dentro de uma vasta gama, a imagem ou a palavra ou o som mais apropriado.

Daí talvez se possa depreender que a tradução, que vemos operada entre Sophie Calle e Auster seja bastante apropriada aquando a criação de novos objectos a partir dela, em alguns momentos ilustrativa, o que neste caso específico não prejudica o trabalho de Calle, mas que noutros momentos o poderia fazer, se a artista não tivesse o cuidado de se preocupar mais com o sentido “oculto” das palavras de Auster do que na análise do seu texto à superfície. Deste modo, a tradução do intraduzível torna-se possível, pois é a tradução de um sentido, de uma direcção, de um movimento, mais do que a simples imitação e repetição. É toda uma formação ou re-formação noutra disciplina.

ÍNDICE REMISSIVO DE IMAGENS:

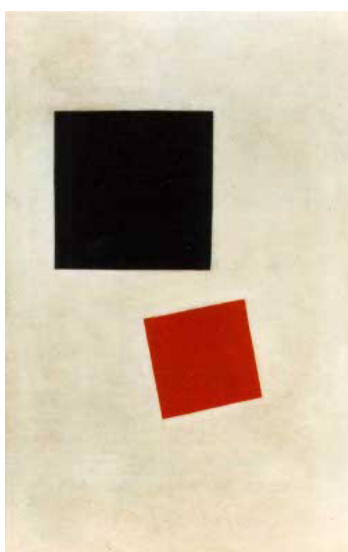
- Fig.1.-CALLE, Sophie — *C for Confession*, 1998. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions, 1999. Página 29
- Fig.2-CALLE, Sophie — *W for Weekend in Wallonia*, 1998. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 31
- Fig.3-CALLE, Sophie — Fotografia de Dicionário de bolso de Francês-Inglês da Harrap, pertencente a Sophie Calle, página 321. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 30
- Fig.4-CALLE, Sophie — *The Chromatic Diet. Monday: Orange*, 1997. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 14
- Fig.5- CALLE, Sophie — *The Chromatic Diet. Tuesday: Red*, 1997. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 15
- Fig.6- CALLE, Sophie — *The Chromatic Diet. Wednesday: White*, 1997. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 16
- Fig.7- CALLE, Sophie — *The Chromatic Diet. Thursday: Green*, 1997. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 17
- Fig.8- CALLE, Sophie — *The Chromatic Diet. Friday: Yellow*, 1997. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 18
- Fig.9- CALLE, Sophie — *The Chromatic Diet. Saturday: Pink*, 1997. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 19
- Fig.10- CALLE, Sophie — *The Chromatic Diet. Sunday: Orange, Red, White, Green, Yellow & Pink*, 1997. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 20 /21
- Fig.11- CALLE, Sophie — *The Wardrobe. In 1988, a white shirt*. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 39
- Fig.12- CALLE, Sophie — *The Detective*, 1981. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 136
- Fig.13- CALLE, Sophie — *Suite Vénitienne*, 1981. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 114
- Fig.14- CALLE, Sophie — *Suite Vénitienne*, 1981. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 97
- Fig.15- CALLE, Sophie — *The striptease*, 1979. Disponível em *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions. Página 64

5.4. RICHARD HAMILTON: ESPAÇOS LIMITES ENTRE O DESENHO, FOTOGRAFIA E CINEMA

Richard Hamilton, pintor inglês, foi considerado como um dos artistas precursores da pop art. Desenvolvendo uma série de projectos com o artista Dieter Roth, ajuda a esbater as definições de artista enquanto autor único do seu trabalho. Através da criação de uma série de obras que atenuam a fronteira entre a arte e a concepção do produto, é um artista que embora localizado dentro da pop art, age de um modo extremamente politizado na sua criação artística. Hamilton recorre muito à colagem e ao pastiche como meios de desmantelar uma imagem pré-existente e fabricada, usando a apropriação de imagens quotidianas, que recorta e volta a montar como se de um “corta e cola” cinematográfico se tratasse. Deste modo cria um conjunto de imagens, nas quais as figuras recortadas surgem como que posicionadas ou pousadas em ambientes que lhes emprestam características.

5.4.1 DESMANTELAMENTO DA IMAGEM ESSENCIAL

Quando falamos sobre uma imagem, independentemente do seu tempo histórico /social, sendo esta representativa de determinado género, tratando-se de uma representação com referentes exteriores a si ou não, analisamo-la segundo um conjunto de convenções que nos permitem descrevê-la e posteriormente falar criticamente sobre ela. Usualmente temos em conta o assunto sobre o qual recai ou não o interesse do autor, o medium escolhido para a representação, a disciplina utilizada, (pintura, desenho, fotografia, performance, cinema, entre outros) assim como os meios e técnicas envolvidos na construção da imagem.



♦ Fig.1: Malevich — *Quadrado negro e vermelho*, 1915

Quando falamos de um objecto artístico, numa acepção moderna, podemos associá-lo a uma objecto sólido, puro, coeso. Um objecto artístico que recorre a poucos ou nenhuns referentes exteriores e cujas preocupações são intrínsecas à sua própria construção. É, deste modo, uma produção na qual o ponto, a linha, a cor, ou ausência dela, as variações rítmicas dos elementos que contêm, a subjugação de uns pelos outros....se sobrepõem a qualquer coisa que provenha de um universo que não o seu, de um universo que não seja o da representação pura.

A obra desenvolvido por Richard Hamilton é, de certa forma, em oposição à anterior, feita numa produção parcelar, fragmentada e montada. Poderá, talvez, ser compreendida como algo que não procura que uma totalidade universal e dominante seja tomada em conta, mas sim que momentos específicos e particulares do conjunto de acções e personagens sejam expressos. Talvez uma espécie de condensação narrativa, em que personagens, contexto... são analisados de modo menos aprofundado, mais recortado.

Usualmente são utilizados recortes de situações do quotidiano e referências a momentos reconhecíveis. Talvez o mote destas imagens seja o momento. Este momento, assim como o fragmento a que recorre, é convocado de um modo simples, não facilitando, à primeira vista, o desenvolvimento de uma intriga muito complexa. Por vezes parece autobiográfico ou referente a situações típicas vividas pelo comum.

Esta preferência pelo particular, relativamente ao universal, cria, na sua montagem, um retratar que remete para o ficcional, embora podendo estar este intercalado com casualidades pertencentes ao universo do autor

O receptor da imagem compreende-la-á melhor se pertencer ao contexto em que esta foi formulada. Plena de particularismos, esta acaba por estar mais codificada para um público abrangente. Um observador contextualizado deterá à partida um maior conjunto de ferramentas de leitura, visto reconhecer nas imagens citações do seu dia-a-dia. O modo como a linguagem pop recorre ao banal torna estas imagens apetecíveis a um público habituado a viver rodeado de imagens e slogans publicitários.

Assim, o trabalho desenvolvido por Hamilton (fig.2) é, deste modo, uma criação a partir do desmantelamento de muitas outras. Fazendo uso da apropriação, colagem, encenação, montagem, entre outros meios, sobrepõe um conjunto de estilos e de métodos de apresentação; contrariando a imagem essencial (defendida por Greenberg), enquanto simultaneamente retém um conjunto de distintas características de diferentes entidades plásticas, unificadas agora através de uma única — a pintura. Citando o autor:

“A fotografia torna-se diagrama, o diagrama flui para texto, e tudo é transformado através da pintura”¹

• 1 Tradução livre de citação de Richard Hamilton: “photograph becomes diagram, diagram flows into text, and all is transformed by painting”



◆ Fig.2: Richard Hamilton; Just what is it that makes today's home so different, so appealing?, 1956

5.4.2 APROPRIAÇÃO E COLAGEM

Under the firelight, under the brush, her hair
 Spread out in fiery points
 Glowed into words, then would be savagely still.
 ‘My nerves are bad to-night. Yes, bad. Stay with me.
 ‘Speak to me. Why do you never speak. Speak.
 ‘What are you thinking of? What thinking? What?
 ‘I never know what you are thinking. Think.’
 I think we are in rats’ alley
 Where the dead men lost their bones.
 ‘What is that noise?’
 The wind under the door.
 ‘What is that noise now? What is the wind doing?’
 Nothing again nothing.
 ‘Do
 ‘You know nothing? Do you see nothing? Do you remember
 ‘Nothing?’
 I remember
 Those are pearls that were his eyes.
 T.S. Eliot (1922)²

A colagem pode ser compreendida como uma prática recorrente nas artes visuais e plásticas, embora a estas não se encontre limitada, tendo sido largamente desenvolvida no campo da literatura, música.... Esta consiste num processo no qual se cria um produto final recorrendo a um conjunto de materiais, que podem ser de características da mesma espécie, ou detendo diferentes qualidades. O conjunto em questão passa então a ser reintegrado, num todo, passando a criar um conjunto de novas significações.

Podemos associar a colagem a uma estética do fragmento. Usualmente auxiliada pela apropriação, é vista como algo que vive quer da citação de elementos, fora da totalidade que vai criar, como um modo de pastiche, imitação e recolocação dos mesmos.

De modo a simplificar, utilizarei o filme como metáfora da apropriação e da colagem. Imaginando que a colagem, na sua concepção final, equivale a um filme, é compreensível que esta seja composta por um conjunto de quadros explicitadores dos vários planos

• 2 Excerto de parte de — *A Game of Chess* — Presente no poema *A Waste land* de T.S.Eliot (1922)

fundamentais que estruturam e delinham a narrativa. Estes, vistos independentemente uns dos outros, apenas se poderão assemelhar a quadros indiciadores, portadores já de um conjunto de características, tensões e ritmos internos. Não possuem, no entanto, na sua singularidade a capacidade de desvendar o objecto final na sua totalidade. Tomando as palavras de Georges Perec, não é o assunto do quadro, nem a técnica de quem o pinta que o tornam de difícil compreensão, mas sim a subtilidade e a aleatoriedade do recorte, que levam a quem o procura desvendar, o espectador, entendido também como jogador, a deter dificuldades acrescidas. Deste modo existe uma sucessiva necessidade de encontrar o encaixe mais válido, para uma compreensão do objecto descrito parte a parte, quer se trate de um filme, ou de um outro tipo de colagem.

A reunião de fragmentos permite o sentido, é feita através de uma compreensão do conjunto de elementos em confronto. Eisenstein diz o seguinte acerca do filme "A justaposição de dois fragmentos de filme, parece-se mais com o seu produto, do que com a sua soma", assim como "Dois pedaços quaisquer que se colem combinam-se sempre numa nova representação, originada dessa justaposição como uma qualidade nova", é de considerar a relação destas palavras com as de Georges Perec, quando escreve acerca da arte do fabrico do *puzzle*:

À partida, a arte do *puzzle*, parece uma arte breve, uma arte débil que inteiramente se contém num magro ensinamento de Gestalthorie: o objecto visado, quer se trate de um acto de percepção, de uma aprendizagem, de um sistema fisiológico ou, no caso que nos ocupa, de um *puzzle* de madeira — não é uma soma de elementos que haveria que começar por isolar e analisar, mas um conjunto, isto é, uma forma, uma estrutura: o elemento não preexiste ao conjunto, não é nem mais imediato, nem mais antigo, não são os elementos que

determinam o conjunto, mas o conjunto que determina os elementos; o conhecimento do todo e das suas leis, do conjunto e da sua estrutura, não pode ser deduzido do conhecimento separado das partes que o compõem. Quer isto dizer que podemos olhar para uma peça do *puzzle* durante três dias e julgar saber tudo acerca da sua configuração e da sua cor, sem ter avançado coisíssima nenhuma; apenas conta a possibilidade de ligar esta peça a outras e, neste sentido, há algo em comum entre a arte do *puzzle* e a arte do *go*: só as peças reunidas tomarão um carácter legível, assumirão um sentido. Considerada isoladamente, uma peça de um *puzzle* não quer dizer nada; é apenas uma questão impossível, um desafio opaco. Mas, mal conseguimos, ao cabo de vários minutos de tentativas e erros, ou em meio segundo religiosamente inspirado, juntá-la a uma das suas vizinhas, a peça desaparece, deixa de existir enquanto peça: a intensa dificuldade que, precedeu esta aproximação, e que a palavra "*puzzle*" — enigma — tão bem designa em inglês, não só deixa de ter razão de ser como parece nunca a ter tido, de tal modo se tornou evidência — as duas peças miraculosamente reunidas são já uma só, por sua vez fonte de erro, de hesitação, de confusão, de expectativa.

A arte do *puzzle* começa com os *puzzles* de madeira recortados à mão, quando aquele que os fabrica se dá ao trabalho de colocar a si mesmo todas as questões que o jogador haverá de resolver, quando, em vez de deixar o acaso baralhar as pistas, entende substituí-lo pela manha, a armadilha, a ilusão: premeditadamente, todos os elementos que figuram na imagem a reconstruir [...] servirão de partida para uma informação enganosa; o espaço organizado, coerente, significante, do quadro será recortado, não apenas em elementos inertes, amorfos, pobres de significado e de informação, mas em elementos falsificadores, portadores de falsas informações.

Daqui se deduzirá algo que é sem dúvida a última verdade do *puzzle*: apesar das aparências, não se trata de um jogo solitário — cada gesto do decifrador do *puzzle* foi feito, antes dele, pelo fazedor de *puzzles*; cada peça em que pega e repega, que examina, que acaricia, cada combinação que tenta uma vez e outra, cada ensaio, cada

intuição, cada esperança, cada desânimo, foram decididos, calculados, estudados por outro.

Georges Perec (1978)³

Deste modo, quer na colagem, quer no filme, quer ainda no puzzle existe uma progressiva conjugação de pequenas partes que vai criando um conjunto de novas premissas que, além de responderem a questões pré-colocadas, levantam, por sua vez, novas. Olhando o fragmento, existe, assim, uma constante descodificação que por um lado talvez possa ser adivinhada, num sucessivo esforço de prestidigitação mas cujo segredo se encontra sempre na mão de quem cria a totalidade através do fragmento, pois este possibilita a quem o analisa à posteriori, as ferramentas de análise do objecto final (colagem/filme/puzzle...). No final, o observador/jogador será sempre confrontado com uma rede emaranhada, ou não, de informação, que poderá aproximar-se da esperada pelo autor da obra ou, pelo contrário, afastar-se totalmente, caso o observador, pelo caminho, tenha focado a sua atenção em questões de natureza secundária ou distractoras do objecto principal. Portanto, o objecto final poderá variar consoante as leituras que dele se fazem. Cabe sempre ao realizador, a quem define a estrutura de leitura, tornar a mensagem explícita ou não, consoante o seu interesse seja de natureza mais narrativa, estrutural, estética, ideológica...

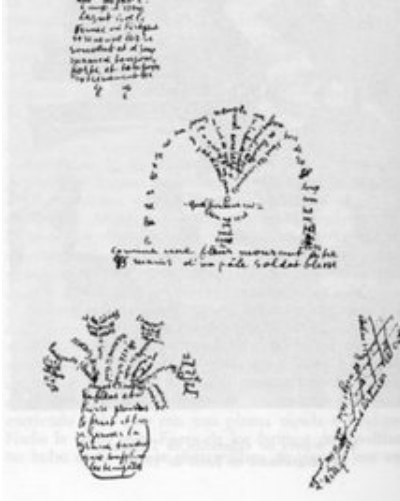
Podemos, deste modo, compreender a apropriação como um momento em que partes alheias são apossadas por determinado autor, que as pretende ou não utilizar num contexto distinto. O acto de enunciação, ou citação de determinado objecto, texto..., trata-se já, de certa forma, de um acto desta natureza, uma vez que o próprio acto de enunciar implica um tornar próprio, deter posse sobre algo que anteriormente não o era. O enunciar já se apropria, assim, da língua, da linguagem, algo que já detém por si própria uma totalidade de regras e modos de formulação de discurso. No trabalho de Guillaume Appollinaire (1880-1918) existe um reposicionamento de um conjunto de dados de natureza literária, numa apropriação da escrita, que agora toma uma nova forma criando outros graus de leitura do texto.

Nesse sentido, pode-se falar de autores como T.S. Elliot e Appollinaire, entre outros que o poderiam ser — Mallarmé, Kurt Schwitters, Ezra Pound, James Joyce, Marinetti,...⁴ que absorveram este conceito de colagem, quer por via do domínio verbal, quer através do remontar concreto da sua forma, quer através da sujeição do texto a cortes. Esta montagem/colagem verbal, deve ser compreendida, mas não nos mesmos termos utilizados na colagem visual. Formulando-se como algo que, de certa forma, vem desmembrar a unidade pré-estabelecida, cria dúvidas acerca da sua coerência e coesão, surgindo de modo retalhado, com transições sem ligações explícitas e com articulações não explicadas.

• 3 Excerto de *Vida Modo de Usar* de Georges Perec, 1978

• 4 Assim como toda a poesia experimental a partir dos anos 50 e 60, desde a Internacional Letrista, passando pelo Fluxus, entre outros.

Deste modo, a colagem na literatura surge, em vez de numa totalidade hierarquizada, como uma forma em que um fragmento detém tanta importância como outro. Um conjunto de proposições em paralelo, não subjugadas entre si de modo evidente, como se recortadas e pousadas no plano de texto. Podemos entender esta colagem à semelhança da colagem plástica e visual, na qual os elementos também surgem de certa forma, não apenas como restauradora ou valorizadora de uma antiga imagem, mas também como criadora de um novo sentido.



♦ Fig.3: Guillaume Apollinaire — *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre*. 1913- 1916



♦ Fig 4:

Que o signo se destaca a si mesmo significa, é claro, que ele se corta do seu local de emissão ou das suas relações naturais; mas a separação nunca é perfeita, a diferença é nunca consumada. O sangrento desligamento e também — repetição — delegação, comissão, retardamento, recolocação. Aderência. O destacado [o fragmento] permanece aderido pela cola da diferença.

Jacques Derrida, 1974⁵

A colagem, por outro lado, funciona como uma enunciação e recomposição a partir das várias partes dos diferentes discursos apropriados. A colagem é, nas suas primeiras formas, muito associada à estética do cubismo, na qual um conjunto de fragmentos do quotidiano eram reunidos de modo a criar novas tipologias de imagem. A utilização de recortes de jornais, revistas, objectos do quotidiano, bilhetes de espectáculos, rótulos, vários tipos de papeis, fotografias...eram comuns no processo de colagem. Assim como se refere Perec em relação às unidades que formam o puzzle, estas por si só não tinham uma existência muito apelativa, tratando-se de desafios opacos que, quando começavam a compor-se com os seus pares, permitiam o estabelecimento de uma espécie de narrativa, de um sentido. Este sentido, não tem de ser sempre uma recuperação de algo, um sentido escondido, à espera de ser desvendado. Pode funcionar, a utilização do fragmento, como estratégia, não de desmembramento ou compreensão da totalidade tradicional, mas como um modo de criar algo novo e de encontrar na velha forma sentidos burlescos, em vez dos supostos pela convenção.

5.4.3 HAMILTON E O PASTICHE

Segundo a teorização de Gérard Genette, em *Palimpsestes*, o pastiche é apontado como um recurso transtextual, classificando-se como uma forma de hipertexto uma vez que se trata de um texto que obedece a uma lógica derivacional face a outro que lhe é anterior (o hipotexto), estabelecendo com o texto matriz relações de imitação. Ao passo que a paródia estabelece uma base de relação de transformação com o texto-fonte, o pastiche adopta uma relação de imitação de cariz lúdico, contrapondo-se à forgerie, que se pauta por uma imitação de cariz sério.[...]Distingue igualmente esta forma do plágio dado que este último se trata da apropriação indevida de um texto que é apresentado com autoria da pessoa que dele se serve, resumindo-se a um diálogo ilícito com o texto-fonte.

Carlos Ceia e Maria de Lurdes Afonso

O pastiche funciona como uma espécie de manta de retalhos na qual um conjunto de diferentes imagens são alvo de apropriação e mistura numa espécie de colagem que permite quer uma citação das “imagens-fonte” das quais os fragmentos provêm, como a criação de um novo diálogo entre os vários fragmentos colocados em conjunto. Este modo de trabalhar é visível no conjunto de montagens de imagens desenvolvidas por Richard Hamilton.

• 5 Jacques Derrida — *Glas*, 1974

A utilização da técnica da colagem surge, desta forma, no trabalho de Richard Hamilton, não como uma forma de retalhar completamente uma imagem inicial mas sim como a formulação de uma composição, esta feita a partir de um aglomerado de formas encontradas. Nesta formulação Hamilton vai buscar fragmentos de imagens pré-fabricadas, com temas recorrentes e familiares ao observador, que são agora montadas, não com o objectivo de contrariar uma narrativa canónica modernista (procedimento comum nas colagens cubistas) numa tentativa de desagregação total do real, mas sim como forma de conectar de novo os fragmentos, criando uma nova imagem.

Poderá ser compreendido, este trabalho de pastiche, como uma tentativa de conexão e não de desconexão do fragmento. Influenciado, talvez pela tradição dadaísta e surrealista, a colagem e pastiche de fragmentos surge não para desvirtuar determinada realidade, conduzindo-a à abstracção, mas sim para criar uma nova realidade, numa conjugação e confluência de objectos, que parecem ser pousados no plano da imagem.

A utilização da linguagem pop em Hamilton não cumpre, desta forma, apenas uma função superficial, formalista, presente em muitos outros artistas da pop, surge sim como uma forma de voltar a observar as técnicas utilizadas pelas vanguardas modernas (cubismo, surrealismo, construtivismo, dadaísmo...). É uma construção politizada, não por também se orientar para temáticas do foro político e social, mas por requerer um novo olhar sobre as práticas artísticas vigentes. É política na medida em que a sua produção é feita de modo politizado, não procurando destruir o real, mas sim recolocá-lo dentro da imagem, agora com uma forma distinta.

Podemos então compreender que é um trabalho que vive da citação de um conjunto de elementos recorrentes no quotidiano, de determinado meio social, mas que não segue o modo de fazer comum das imagens modernistas que supõem a total desfragmentação. Cria sim um universo em que elementos do quotidiano surgem pousados, ou suspensos num plano de improbabilidade.

Este plano, onde o fragmento assenta, passa a ser um cenário de encontro improvável. Embora os elementos façam parte de uma memória e imaginário colectivo, que os permite decifrar enquanto tais, estes surgem reposicionados, criando novos ritmos, relações de tensão e leituras. Este reconhecimento da parte do espectador é fundamental no processo, pois permite que a colagem, desenvolvida à posteriori, se torne eficaz nas relações que procura estabelecer.

Podemos, deste modo, falar do trabalho desenvolvido por Richard Hamilton, como transtextual pois, embora recorrendo a um conjunto de fontes cujo conteúdos já estão previamente formulados, retira deles partes, reequaciona-as e reposiciona-as num lugar onde estas surgem recortadas e assentes assumindo novas formas de diálogo entre si.

5.4.4 QUANDO O QUADRO CRIA AS PERSONAGENS

Agora passa uma grande nuvem branca, como todos estes dias, todo este tempo incontável. O que fica por dizer é sempre uma nuvem, duas nuvens, ou longas horas de céu perfeitamente límpido, rectângulo puríssimo espetado com alfinetes na parede do meu quarto. Foi o que vi ao abrir os olhos e ao secá-los com os dedos: o céu límpido, e depois uma nuvem que entrava pela esquerda, passeava lentamente a sua elegância e se perdia pela direita. E a seguir outra, e às vezes pelo contrario tudo se põe cinzento, tudo é uma nuvem enorme, e de súbito crepitam os salpicos de chuva, por largo espaço se vê chover sobre a imagem, como um pranto às avessas, e pouco a pouco o quadro vai-se tornando claro, talvez desponte o Sol, e outra vez entrem as nuvens, duas ou três nuvens. E às vezes as pombas, e um outro pardal.

Júlio Cortázar (1984)⁶

Considerando o modo como se organizam algumas das imagens fabricadas por Hamilton, imagens que recorrem ao fragmento, encontrando-se este como que pousado num plano de encontros imprevistos, lado a lado com outros elementos parcelares de características semelhantes, serão introduzidos, ao longo desta análise, alguns frames do filme *Sayat Nova* (1968) de Sergei Paradjanov (1924-1990), realizador arménio, e do filme *O Deserto Vermelho* (1964) de Michelangelo Antonioni (1912-2007), realizador italiano, que poderão evidenciar semelhanças com o trabalho de Hamilton, através de uma análise do comportamento dos elementos escolhidos e inscritos nas várias imagens.

Richard Hamilton, no conjunto de trabalhos que foi desenvolvendo, mostrou sempre interesse numa análise do cinema, publicidade, música, estas, formas de manifestações populares. O seu interesse não recaiu, no entanto, apenas na recolha deste tipo de imagens, mas numa posterior remontagem e recontextualização das mesmas. O trabalho de Hamilton, parece questionar que quantidade de signos possa reter um trabalho artístico ao mesmo tempo, assim como levanta questões acerca da identidade da imagem ou da sua perda de identidade, quando exposta a determinadas modificações.

Num trabalho, que por vezes parece um reconstituir de Hollywood e de um conjunto de elementos a esta ligados: o estrelato, a moda, o consumo..., existiu, desde cedo, uma procura de compreensão das tecnologias utilizadas no cinema, assim como os modos deste se situar em relação ao espectador, numa criação de um novo olhar. Deste modo, Hamilton reflecte acerca do mergulho do espectador para o centro do plano de composição cinematográfica, analisando as estratégias utilizadas neste campo de acção. A análise do still, dos tipos de distorções utilizadas, dos tipos de lentes, escalas, falsas perspectivas, desfocagens do real... são tomadas em conta e posteriormente adequadas e reformuladas na criação das suas imagens pictóricas.

Uma das características que retém e que se reflecte visivelmente no seu trabalho é o *mise-en-scene* cinematográfico, ou seja, toda a encenação construída antes da sua passagem a still, (imagem fragmento do filme), uma imagem que já por si permite uma leitura narrativa através da análise de toda a iconografia nela presente.

Deste modo, cria uma nova forma de montagem, que cita esta encenação cinematográfica. Esta recorrendo à montagem fotográfica, impressão, colagem... permite a criação de toda uma ambiência formada a partir de elementos encontrados, sejam eles um objecto físico, material impresso, fotografias...

• 6 Júlio Cortázar — *Blow Up e outras Histórias*, página 29 (1984)

Torna-se importante analisar as imagens de Paradjanov e de Antonioni que, recorrendo ou não a zooms, *closeups*, desenquadramentos, *travellings* narrativos, vão consecutivamente introduzindo um conjunto de elementos que criam um cenário onde as personagens parecem caídas, pousadas. Estas personagens passam a integrar o cenário, mas não como sujeitos actuantes que expressam a narrativa. Assemelham-se mais a personagens pousadas que, ao encontrar um conjunto de elementos, vão ganhando progressivamente as suas características.



♦ Fig.5: Richard Hamilton — *Interior II* (1964)

Desta forma é o quadro que parece criar as personagens; este, de características um pouco despojadas mantém, no entanto, um conjunto de elementos que permitem entender o espaço, dando sentido às personagens que nele surjam, que parecem mais fictícias do que o espaço que as envolve, como que caídas de outra realidade.

As imagens formulam-se assim como planos onde irão assentar um conjunto de elementos, como espaços arena, despojados quase de dimensão temporal, onde qualquer elemento vivo serve de metáfora ao local onde foi inscrito.



◆ Fig.6: Frame retirado de *Sayat Nova*, filme de Sergei Paradjanov (1968)



◆ Fig.7: Frame retirado de *Sayat Nova*, filme de Sergei Paradjanov (1968)



◆ Fig.8: Frame retirado de *Deserto Vermelho*, filme de Michelangelo Antonioni (1964)



♦ Fig.9: Frame retirado de *Deserto Vermelho*, filme de Michelangelo Antonioni (1964)

5.4.5 O USO DE PROCEDIMENTOS CINEMATOGRAFICOS

Michel sabia que o fotógrafo opera sempre com uma alteração da sua maneira pessoal de ver o mundo para outra que a câmara lhe impõe insidiosa (agora passa uma grande nuvem quase negra), mas não o desconfiava, sabedor de que lhe bastava sair sem a Contax para recuperar o tom distraído, a visão sem enquadramento, a luz sem diafragma nem 1/250.

Júlio Cortazár (1984)⁷

Esta biografia era a do rapaz e a de qualquer rapaz mas a este via-o agora isolado, tornado único pela presença da mulher loura que continuava a falar-lhe. (Custa-me insistir, mas acabam de passar duas grandes nuvens esfarrapadas).

Júlio Cortazár (1984)⁸

Como já referido anteriormente, o interesse de Hamilton por um conjunto de procedimentos cinematográficos leva-o a inseri-los no contexto de construção das suas imagens. Os exemplos que se seguem visam explicitar como o artista operava nesse sentido. Um dos recursos muito usuais utilizados no cinema é o reenquadramento do momento narrativo, assim como as saídas do plano principal, estas detentoras de características elípticas. Hamilton utiliza esta estratégia para inserir, colocando dentro de plano um conjunto de informações, que previamente não se situariam nesse local. Como é visível em *Bathers I* (Fig.10), o artista convoca elementos exteriores para fazerem parte da imagem. Estes elementos funcionam como índices de uma diferente composição, assim como acentuam a sua característica de elementos pousados, assentes num plano que parece não lhes pertencer. Este modo de trabalhar acentua a fisicalidade dos elementos que sobrepõem a imagem ao mesmo tempo que desvanece a ilusão de paisagem que agora os contém. Quebra-se, deste modo, uma perspectiva ilusionista ao mesmo tempo que se passa a deter uma imagem ambígua, quase surreal.

• 7 Júlio Cortazar — *Blow Up e outras Histórias*, página 16 (1984)

• 8 Júlio Cortazar — *Blow Up e outras Histórias*, página 19 (1984)



◆ Fig 10: Richard Hamilton — *Bathers I*, 1966-67

Outro artista, que utiliza estratégias de saídas e convergências de planos é John Baldessari que, à semelhança de Hamilton, corta e remonta a imagem apropriada, como se de película de filme se tratasse. Este tratamento é notoriamente pertencente à esfera da colagem, que oblitera, recorta, insere um conjunto de novos conteúdos, consoante o que deseja expressar.



◆ Fig.11: John Baldessari — *Two soldiers (One Fallen), Distant Indians. Two Blue Shapes*, 1994

Assim como Cortázar sai de plano, ou coloca um parênteses no seu texto para inserir dados que ocorrem em paralelo à narrativa, Hamilton e também Baldessari, recorrem a estratégias semelhantes, criando máscaras para o que não querem mostrar, revelando, por outro lado, outros dados, através da obliteração ou uso do palimpsesto, muito frequentes aquando da utilização da colagem.

Outra característica, que deve ser analisada no trabalho de Hamilton, é o modo como ele utiliza o desenho e a pintura para escolher, obliterar ou reescrever sobre as imagens base. Isto é visível no seu trabalho *My Marilyn* (fig.12), no qual ele utiliza o recorte e a obliteração gráfica, trabalhando sobre a fotografia, de modo a evidenciar as marcas da narrativa feita através das fotografias colocadas em série, quer as marcas do desenho que a ela se sobrepõem. Neste processo vai desenvolvendo um conjunto de provas, como se num processo de escolha do melhor plano fotográfico, num trabalho de notação que poderia ser visível, por exemplo, no desenvolvimento de um storyboard.



◆ Fig.12: Richard Hamilton — *My Marilyn*, 1965

ÍNDICE REMISSIVO DE IMAGENS:

- Fig1.- MALEVICH, Kazimir — *Quadrado negro e quadrado vermelho*, 1915 (consultado em 16 de Junho de 2009). Disponível em www1.ci.uc.pt/.../cbs/entrada7/conteudo.htm.
- Fig.2- HAMILTON, Richard — *Just what is it that makes today's home so different, so appealing?*, 1956 (consultado em 16 de Junho de 2009). Disponível em http://www.shafe.co.uk/art/Introduction_to_Modern_Art_10-5-04_-_Post-modernism_1.asp.
- Fig.3- APPOLLINAIRE, Guillaume — *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre 1913- 1916*(consultado a 15 de Junho de 2009).Disponível em <http://wordsandeggs.wordpress.com/2008/10/27/apollinaires-calligrammes/>.
- Fig.4- APPOLLINAIRE, Guillaume — *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre 1913- 1916*(consultado a 15 de Junho de 2009).Disponível em <http://wordsandeggs.wordpress.com/2008/10/27/apollinaires-calligrammes/>.
- Fig.5-HAMILTON, Richard — *Interior II*.1964.(Oléo, colagem, celulose, relevo em metal em painel) — Página 11 do Catálogo Tate Gallery. *Richard Hamilton*. coord. Norman Reid Londres: Tate Gallery publications Department, 1970.
- Fig.6-PARADJANOV, Sergei — *Sayat Nova*. 1968 (consultado a 10 de Maio de 2009). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=7407bgIdA4E>.
- Fig.7- PARADJANOV, Sergei — *Sayat Nova*. 1968 (consultado a 10 de Maio de 2009). Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=7407bgIdA4E>.
- Fig.8-ANTONIONI, Michelangelo — *Deserto Vermelho* (consultado a 19 de Maio de 2009).Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UaT46spgdwo>.
- Fig.9- ANTONIONI, Michelangelo — *Deserto Vermelho* (consultado a 19 de Maio de 2009).Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=UaT46spgdwo>.
- Fig.10-HAMILTON, Richard — *Bathers I*.1966-67. (Mixed media em fotografia em tela)-Página 12 do Catálogo Tate Gallery. *Richard Hamilton*. coord. Norman Reid Londres: Tate Gallery publications Department, 1970.
- Fig.11-BALDESSARI, John — *Two soldiers(One Fallen), Distant Indians. Two Blue Shapes*,1994 (fotografia colorida, pastel de óleo e lápis em papel)- Página 92 em Catálogo da Cornerhouse.*John Baldessari, This not That*, Manchester: Cornerhouse, 1995
- Fig.12-HAMILTON, Richard — *My Marilyn*, 1965 (óleo e colagem em fotografia em painel)-Página 15 do Catálogo Tate Gallery. *Richard Hamilton*. coord. Norman Reid Londres: Tate Gallery publications Department, 1970.

5.5 WILLIAM KENTRIDGE: O DESENHO COMO ENSAIO CINEMATOGRAFICO

Instant
 what would I do without this world faceless incurious
 where to be lasts but an instant where every instant
 spills in the void the ignorance of having been
 without this wave where in the end
 body and shadow together are engulfed
 what would I do without this silence where the murmurs die
 the pantings the frenzies towards succour towards love
 without this sky that soars
 above its ballast dust

what would I do what I did yesterday and the day before
 peering out of my deadlight looking for another
 wandering like me eddying far from all the living
 in a convulsive space
 among the voices voiceless
 that thron through my hiddenness

Samuel Beckett¹

William Kentridge, nasce em 1955, em Joanesburgo, na África do Sul. É um autor cujas preocupações artísticas recaem especialmente sobre a situação da África do Sul pós-apartheid. A brutalização social, a perda da identidade do indivíduo face a uma sociedade corruptamente estratificada são analisada nos seus trabalhos, que surgem principalmente sob a forma de desenho e animação em stop-motion, assim como em outro tipo de produções que envolvem as anteriores mas também outras disciplinas. Não são no entanto essas as únicas problemáticas que Kentridge explora. Serão explicitadas à frente a sua relação com um género literário — o ensaio — os distintos procedimentos utilizados por Kentridge e a sua relevância no tratamento de um conjunto de conteúdos. Dentro desta questão serão aprofundados o uso do pentimento e do palimpsesto como modos de reinserir informação e desdobrar pontos de vista. Finalmente, serão referidos alguns procedimentos importados do cinema pelo autor, na construção das suas obras.

• 1 Traduzido, do original francês, por Beckett (Samuel Beckett, Collected poems): Instante/ Que faria eu sem este mundo sem rosto sem questões/ Quando o ser só dura um instante onde cada instante/ Se deita sobre o vazio o esquecimento de ter sido/ Sem esta onda onde por fim/ Corpo e sombra se engolem/ Que faria eu sem este silêncio onde os murmúrios vêm morrer/ As pinturas as corridas ao socorro ao amor/ Sem este céu que paira/ Sobre o pó dos seus lastros/ Que faria eu o que eu fiz ontem e ante-ontem/ Deambulando como eu rodando longe de tudo o que é vivo/ Num lugar movimento convulto/ Sem voz entre vozes/ Que conduzem o meu desaparecimento. (Tradução livre por João Alves Marrucho).

5.5.1 O ENSAIO

Numa análise do trabalho desenvolvido por William Kentrige, a sua forma de trabalhar poderá ser concebida como algo semelhante a um ensaio. Para melhor compreensão das características exclusivas deste modo de trabalhar, o trabalhar ensaiando (importação do literário), interessa proceder a um estudo que vise distinguir um conjunto de características contextuais: que tipo de conhecimentos o ensaio procura expressar, quais são as suas características estruturais, como se comporta o seu receptor...

O ensaio pertence a uma tipologia literária que, embora criativa, não concebe a partir do nada. Baseando-se num conjunto de conhecimentos formulados por outras disciplinas, o ensaio conjuga-os e remonta-os para o estruturar de um pensamento arquitectado expondo um conjunto de novas interrogações. É considerado usualmente como um género menor, existindo dúvidas acerca da sua capacidade de sistematizar de forma correcta o conhecimento. Como diz Georges von Lukács:

O ensaio sempre fala de algo já formado ou, na melhor das hipóteses, de algo que já tenha existido; é parte de sua essência que ele não destaque coisas novas a partir de um nada vazio, mas se limite a ordenar de uma nova maneira as coisas que em algum momento já foram vivas. E como ele apenas as ordena novamente, sem dar forma a algo novo a partir do que não tem forma, encontra-se vinculado às coisas, tem de sempre dizer a “verdade” sobre elas, encontrar expressão para a sua essência²

Interessando-se pelo já disponível, o já escrito, feito e fundamentado, o ensaio articula o provado com conhecimentos adquiridos de modo empírico para criar novas tipologias de pensamento. Estas detêm, usualmente, um carácter provisório, não científico e que pode facilmente ser denominado como erróneo. É nesta exploração do provisório e instável que surgem novas aberturas, quer ao nível da formação da obra, quer por via do leitor, que, muitas vezes, é encaminhado na sua interpretação para uma certa lateralização do pensamento.

O ensaio diz-se então autónomo, não dependente de um saber científico, artístico ou histórico, e também não é facilmente categorizável nem sujeito a normas estanques. Trata-se de um conjunto de especulações desenvolvidas de modo pessoal que recaem sobre toda uma cultura já pré formada. Podendo correr o risco de serem consideradas tangenciais, é nesse local limite que se poderá, talvez, encontrar o interesse do ensaio.

• 2 Georges von Lukács — A Alma e as formas — [Die Seele und die formen] Berlim, Egon Fleischel, 1911, pág.23

5.5.2 O ENSAIO NA OBRA DE WILLIAM KENTRIDGE.

No conjunto de obras concebidas por William Kentridge poderemos reconhecer algumas das características acima citadas. O autor utiliza um conjunto de disciplinas, mas não de forma fechada, procurando uma constante articulação entre elas. O conjunto de informação passada nas narrativas por ele criadas permitem tanto uma análise de questões específicas, contextuais e do interesse do autor, assim como um exercício de análise das qualidades das disciplinas utilizadas, quando colocadas em parceria, na criação de novos conteúdos. É também, de certa forma, um tipo de produção marginal e periférica, pois apela à reunião de uma série de procedimentos, em vez de defender a unicidade e fechamento da disciplina.

Esta utilização de um conjunto de disciplinas é visível na utilização do desenho, vídeo, teatro, sombras projectadas, entre outras, que na sua sobreposição e rasura criam uma linguagem na qual é visível uma múltipla proveniência dos objectos construídos. São constantes os momentos em que o autor recorre ao palimpsesto, como reescrita que faz aparecer novas informações ou reaparecer antigas, (previamente obliteradas) e ao *pentimento* (*pentimenti*), as marcas de um arrependimento deixado de modo propositado, ou não, visando sugerir o tempo implícito ao processo. Como veremos mais adiante, este processo é possuidor de uma memória muito marcada, como é visível por exemplo em *Drawings for Stereoscope*.



♦ Fig. 1: Drawings for Stereoscope. 1998-99. Charcoal and pastel on paper

Em Kentridge as questões ligadas à forma manifesta, procuram servir na compreensão de um conjunto de informações pertencentes ao universo do autor. Este universo centra-se em torno da documentação do contexto sul-africano pós-apartheid e gira em torno da especulação formada através das imagens que constrói ao nível da narrativa. A análise e o trabalho desenvolvido sobre a obra de outros autores, como é o caso de Nikolai Gógol, permite-lhe a criação de diálogos entre contextos que, à partida, seriam considerados divergentes. Kentridge é muito influenciado por alguns autores europeus ao nível da produção literária. Sabe-se também que o ensaio é um género que fomenta a discussão.

No geral, os trabalhos de Kentridge são fundadores de um conhecimento relativo e inacabado, constantemente exposto à mutação assim como à crítica. Interessa-lhe isto porque, tratando-se de um género que coloca perguntas, despoleta posteriormente respostas. Construindo uma visão pessoal e marcadamente opinativa em relação a um conjunto de dados políticos e sociais, Kentridge concebe obras que dão a conhecer uma realidade de certa forma negligenciada. O uso que faz da arte é de expressão política e social, expondo problemas do regime pós-apartheid e da burocracia que lhes é própria. O discorrer de conteúdos que Kentridge apresenta e a sugestão de um conjunto de hipóteses experimentais contraria a procura de uma verdade absoluta, tendo o conhecimento gerado mais que ver com reformulação e interpretação do que com criação de conteúdos originais. Esta reformulação de conteúdos é paralela àquela que se opera a nível dos procedimentos disciplinares. Existe, ao que parece, uma procura de contrariar a opinião dominante, privilegiando o relativismo de expressão, talvez como metáfora de uma opinião que surge à margem da lei vigente.

Escreve ensaísticamente quem compõe experimentando, quem vira e revira o seu objecto, quem o questiona e apalpa, quem o prova e submete à reflexão; quem o ataca de diversos lados e reúne no olhar do seu espírito aquilo que vê, pondo em palavras o que o objecto permite vislumbrar sob as condições geradas pelo acto de escrever

Max Bense³

É usual o ensaio apresentar-se curto. Embora tenha como característica a diversidade de formas como apresenta os seus conteúdos, estes surgem muitas vezes numa apropriação de um conjunto diferente de linguagens, que se expressam em formulações de natureza fragmentária. Deste modo as conexões de unidades formuladoras do conteúdo poderão por vezes aparentar desorganização.

As diferentes unidades discursivas, usualmente articuladas consoante as necessidades do momento, fazem-no de modo a expressar melhor as interrogações e ideias colocadas, não obedecendo a uma estrutura estável e orientadora. Em certos casos compreendem-se mesmo os elementos separados.

Nas diferentes obras do autor é possível compreender essa turbulência, gerada por partes que se reúnem.

Por vezes é-nos apresentado um objecto ou uma figura que depois, continuada em linhas pouco precisas, nos leva através de uma viagem narrativa até contextos distintos, mas que servem o objectivo do seu criador. Este processo, se bem que visivelmente pouco preciso, expresso através de arrependimentos gráficos e com indefinições nas linhas que o contornam, é a forma como Kentridge tenta talvez fazer compreender a inexactidão do contexto onde se encontra, onde as pessoas se movem indecisas e sem direcção.

O ensaio de Kentridge busca assim, além de uma exposição do que para ele é um contexto esvaziado de razão, fomentar uma discussão. Uma discussão sobre a ruína de um país que se viu envolvido numa discussão.

• 3 Max Bense — Sobre o ensaio e sua prosa — [Uber den Essay und seine Prosa], Merkur, I (1947), p.418

Assim, Kentrige apresenta de forma sistemática um conjunto de conceitos que são do seu interesse expor, não os introduzindo gradualmente, de um modo pedagógico ou explicativo, (dos mais simples, aos mais complexos), numa tentativa de diminuir o esforço da interpretação. Trabalha para a fluidez da leitura de outra forma, propondo composições nas quais as relações que estabelece, embora aparentem ser caóticas, apelam à memória de um conjunto de factos e situações vivenciadas ou sugeridas.

O ensaio, e a forma como este surge na obra de Kentrige, apresenta-se como uma obra em aberto, em potência, passível de ser completada de diferentes maneiras. De natureza transversal e descontínua recorre a elipses, pois compreende que determinados elementos serão compreensíveis por sugestão.

A sua capacidade de se auto-relativizar permite a supressão, o inacabamento, a interrupção.

Os conteúdos apresentados por Kentrige não têm um carácter fixo. A sua análise, que se baseia em grande parte numa experiência pessoal, e com base em conteúdos de várias ordens, muitos já previamente formulados, podem dispersar-se por muitas temáticas, desde crítica social, análise do quotidiano, da cultura, história, filosofia, até a qualquer assunto passível de ser contemplado como de interesse. Não necessitando de verificação como permissa orientadora, discorre livremente sobre espaços pertencentes a diferentes dimensões, obtendo uma total liberdade na escolha dos objectos de estudo e divagação.

Nele, o ensaio desenvolve-se muitas das vezes sobre questões parciais abordadas de um modo transitório, não procurando explicitar completamente os conteúdos sobre os quais desenha, acreditando num conhecimento e memória colectiva, que permitirá o reconhecimento das problemáticas sobre as quais recai. O seu conteúdo procura, com alguma frequência, uma reordenação de outros, para neles evidenciar características até então ocultas, apresentadas agora de um modo directo e não contextualizado.

Podemos concluir que o que aproxima o trabalho de Kentrige ao ensaio é então uma certa autonomia em relação a outros campos geradores do saber e suas competências que, apesar de serem suas ferramentas primordiais, não são prescritas à priori, nem inscritas numa regra imutável. O trabalho incorre em transformações, não é permanente nem explicitador de um quadro de valores universais. Coloca questões e sugere respostas de modo despretenso mas simultaneamente crítico. Tende a gerar conflitos quando expõe os seus objectos de estudo para posterior reflexão, numa metodologia que varia consoante o momento desta problematização.

Duvidando constantemente do que se apresenta como certo, não procura uma sistematização fechada e especialização disciplinar, mas sim um agir com devaneios, numa análise subjectiva, que se expõe constantemente ao erro, deambulando em busca de novas vias de entendimento do objecto.

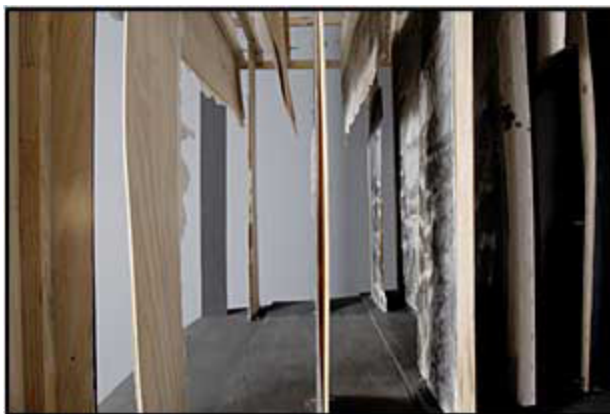
5.5.3 PROCEDIMENTOS UTILIZADOS E SUA RELAÇÃO COM TEMÁTICAS ABORDADAS.

Para analisar criticamente Kentridge existe uma necessidade de afastamento de um conjunto de premissas objectivas e tidas como absolutamente verdadeiras e uma abertura a um discurso por vezes algo fantasista. O seu trabalho não separa a sua metodologia de análise, do objecto que dela deriva, incorrendo num processo em que se testa a si e ao objecto a que se refere. Ao mesmo tempo exprime um conjunto de conteúdos que implicam muitas vezes a lateralização do pensamento de quem os recebe e interpreta, pois estes detêm grande parte das vezes uma natureza desviante da norma instituída. Existe uma constante integração de lógicas operativas provenientes do cinema e do teatro. A animação stop-motion (utilizada nos seus desenhos para dar a ilusão de movimento), aliada a uma posterior projecção da mesma são responsáveis pela produção de criações muito particulares. O caso da ópera *Flauta Mágica*, dirigida por William Kentridge, poderá mostrar-se explicitador do seu modo de trabalhar.

Inicialmente o artista faz uso de um modelo reduzido do cenário sobre o qual interagem sombras chinesas, desenhos projectados, entre outras técnicas, numa procura da melhor forma de concretizar a obra, sendo este um meio que lhe facilita a compreensão dos desdobramentos e constantes justaposições das diferentes disciplinas utilizadas.



♦ Fig.2: William Kentridge trabalhando numa maquete da Flauta Mágica de Mozart (estudo para a ópera)



♦ Fig.3: Maquete preparatória para filme de William Kentridge para a Flauta Mágica de Mozart (estudo para a ópera)



◆ Fig.4: Maqueta para filme de William Kentridge para a Flauta Mágica de Mozart (estudo para a ópera)



◆ Fig.5: Frame retirado do filme de William Kentridge — Mozart's Magic Flute — Flauta Mágica (estudo para a ópera)

Uma das principais questões, não respondidas, é como encontrar um bom relacionamento entre os cantores e os desenhos projectados. Não é possível sobre o modelo. Não sendo as projecções apenas fundo, elas não tornam os cantores invisíveis, o intérprete e a projecção não estão em contradição. Há alguns princípios gerais que têm surgido. Os cantores não olham para a tela, a imagem na tela é o que nós imaginamos que a personagem vê ou pensa. Um movimento do cantor, que tenta ser precisamente à mesma velocidade do movimento das projecções desconecta-o. A vida surge no ponto em que o cantor conduz a imagem, como se a estivesse a criar, como se as estrelas da Rainha da noite fossem chamados por ela, e assim existissem. (No palco, isto significa que ela é precisa para desenhar linhas, e não à velocidade com que aparecem na tela, mas mais rapidamente, à frente da imagem, mais decisivamente.) Quando isto acontece com sucesso, há um sentido de actuação, do poder de criar. Penso que esta é uma pista, também, para outros tipos de sequências.(...) Existe um paralelo entre o central ensinamento da luz — nós não somos essencialmente fixos, nós construímo-nos através da experiência, e a construção do sentido através do desenho.

William Kentridge⁴



♦ Fig.6

• 4 Tradução livre de excerto de notas de Kentridge, escritas no final de um ano de criação de desenhos e animações para a produção da ópera, mas antes dos ensaios e ópera final concretizada. — “One of the main unanswered questions was how to find a good relationship between the live singers and the projected drawings. Not possible on the model so that the projections are not just backdrops, that they do not make the singers invisible, and that the live performer and the projection are not at odds. There are some general principles that have emerged. Singers do not look at the screen, the image on the screen is what we imagine the character seeing or thinking. A movement of the singer which tries to be accurately at the same speed as the movement of the projections disconnects from it. What comes alive is if the singer leads the image, as if they are making it, as if the stars of the Queen of the night are called into being by her. (On stage this means she needs to draw lines, not at the speed they appear on screen, but faster, ahead of the image, more decisively.) When this happens successfully there is a sense of agency, of power, of making. I think this is a clue for other sequences too(...) There is a parallel between the central enlightenment teaching – that we are not essentially fixed, that we make ourselves through experience, and the construction of sense in the process of drawing.



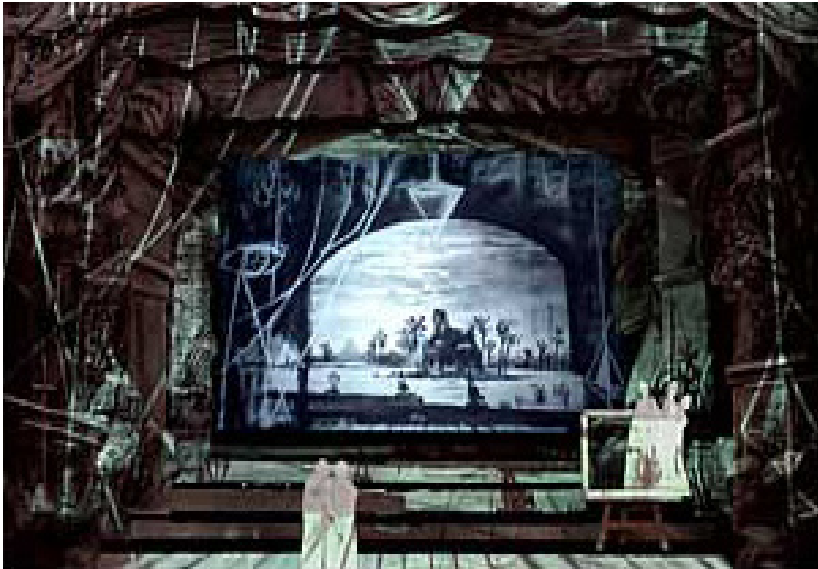
◆ Fig.7



◆ Fig.8



◆ Fig.9



◆ Fig.10



◆ Fig.11



◆ Fig.12: as imagens (Fig.6 à Fig.12) referem-se a Fotografias da Ópera a Flauta Mágica de Mozart, dirigida por William Kentridge

A análise da ópera a *Flauta Mágica* facilita a compreensão de como o uso de um conjunto de procedimentos pode levar a uma criação que, embora à partida pudesse parecer disfuncional, permite posteriormente o chegar a um objecto total — uma peça que engloba um conjunto de variantes espaciais e temporais e na qual cada disciplina dá o que de seu tem de característico, para contribuir, a seu modo, para o universo procurado pelo autor.

Em função do que acabámos de analisar, torna-se importante pensar como existe a articulação entre os diversos media. O desenho que cumpre uma função de pensamento surge primeiro projectado, antes da realização da acção pela personagem. Este constante atraso, metaforiza o modo como pensamos e posteriormente agimos. Embora o pensamento se assemelhe a um conjunto de fragmentos, ou sombras esboçadas, permite uma posterior concretização da acção, que é sempre de aparência mais decisiva do que a desenhada ou designada à priori. O facto da personagem actuar para o espectador, sem nunca olhar para trás, para a tela projectada, também sugere que o pensado agora já foi concretizado antes de se determinar pela acção.

Saindo do universo da *Flauta Mágica*, podemos facilmente compreender o modo de operar de Kentridge. Recorrendo a diferentes disciplinas ele utiliza muitas vezes o esboço rápido e impulsivo que dá inúmeras vezes origem a uma aparente desfragmentação da imagem, à sua indefinição, uma vez que se encontra em constante movimento mostrando-se, assim, imprecisa. É importante analisar o uso do carvão neste processo, na medida que este surge aquando de uma procura de criar um produto indeciso. Este, seja de carácter atmosférico ou cumprindo uma função de decisão, permite tanto esta última, a decisão como por outro lado a indeterminação. De características matéricas permite tanto a construção e decisão como a hesitação, recusando a unicidade de um ponto de vista. Desta forma, pode tornar-se um meio eficaz para tratar temáticas como a dissolução e difusão, assim como para criar suspensões. Jodi Hauptman acerca do trabalho de Boccioni que utiliza o carvão como meio, diz o seguinte:

Como Boccioni o descreveria, ‘o que lembramos e o que um vemos’. Ao invés da cristalização com precisão, a linha artística a carvão, como outros esforços futuristas, actua como uma força, electrificada com a energia da vida moderna. Recordando a ductilidade da cera visível nas esculturas de Medardo Rosso, o carvão é usado em Estados de espírito para fundir os figuras e espaço e para dissolver fronteiras⁵

É assim, através da utilização de um conjunto de materiais que permitem a dissolução (carvão, pastel, giz, projecção, música...) que o artista cria uma obra que se vai revelando num constante apagar e redesenhar do objecto num ou em diferentes suportes, criando situações de obliteração de conteúdos narrados, assim como de palimpsesto (nova inscrição que sobrepõe a anterior). O processo existe em continuidade, sobrepondo-se à própria finalização.

• 5 Tradução livre de: “As Boccioni would describe it, ‘what one remembers and what one sees.’ Rather than crystallizing with precision, the artist’s charcoal line, like other Futurist efforts, acts as a force, electrified with the energy of modern life. Recalling the ductility of wax seen in Medardo rosso’s sculptures, charcoal is used in States of mind to fuse figures and space and to dissolve boundaries.”

Este interesse em trabalhar a efemeridade deve-se, em grande parte, ao interesse que Kentridge tem em expor a constante agitação e revolta de um conjunto de conteúdos, revolta esta expressa depois através do fraccionamento da linha e da forma, que não é procurada como forma absoluta, mas como algo sempre a relativizar-se. Torna-se um desenho periférico e muito político (no seu modo de criação) visto que, embora recorra a alguma simplicidade e imediatez de registo, é muito marcado pelos referentes que representa, popular, rebelando-se contra o anonimato de um conjunto de linguagens contemporâneas, entre as quais o figurativismo moderno europeu assim como um conjunto de procedimentos que são usados por alguns artistas de modo frio (desenho, vídeo...).

As técnicas que utiliza para desenhar são expressão de uma constante confusão, do escrever e degradar da superfície da tela/papel que começa a funcionar como um conjunto de camadas, apagadas e sucessivamente transformadas. Neste processo Kentridge parece procurar um constante equilíbrio, talvez desejado também a nível narrativo. É denunciada a sua oposição ao real, brutal e ruidoso, e a questões político-sociais que o condicionam a uma situação de guerra. A maior parte da obra de Kentridge recai sobre as indeterminações sociais pós-apartheid na África do Sul e é no constante processo de redesenhar, e apagar, que Kentridge encontra uma metáfora para os propositados actos de apagamento de memória que caracterizam este espaço físico, social e político.

Para uma melhor compreensão do modo como Kentridge explora esta dicotomia, procura de permanência/identidade versus fragmentação/ dissolução da mesma, é de considerar o trabalho de produção de Kentridge para a Shostakovich's Gogol Opera: *Learning from the absurd. The Nose*. ópera concebida numa análise da experiência soviética. Esta produção baseada num conto de Nikolai Gógol — *O Nariz* — poderá ser entendida como uma metáfora para uma sociedade burocrática que, na manutenção desse sistema de influências, hierarquização de papéis sociais e estagnação ao nível do progresso/mudança, impedia a resolução de um conjunto de conflitos assim como o vislumbrar de qualquer tipo de esperança futura.

Assim, tal como na África do Sul do pós-apartheid em o que prevalece são questões técnicas (cargos/nomes/estatísticas) que ignoram a primeira identidade do país assim como a do sujeito que o integra, na obra de Gógol também são privilegiadas as hierarquias, ao ponto do próprio objecto ou ser inanimado, quando detentor de condecorações, títulos ou um certo penteado, ganhar mais importância do que o próprio indivíduo. Existe deste modo uma dissolução do Eu num título e, nesta fragmentação e perda de identidade, o fragmento volta de novo a dominar. A sua importância prevalece.

Qual não foi o terror e, ao mesmo tempo a estupefacção de Kovaliov quando reconheceu o seu próprio nariz! Perante este descomunal espectáculo, parecia-lhe que tudo se desvairava nos seus olhos; sentia que mal se aguentava de pé; mas resolveu, custasse o que custasse, aguardar que ele regressasse ao coche; tremia como de sezões. De facto, dois minutos depois o nariz saía. Trajava uniforme bordado a fio de ouro, com grande gola vertical; as calças eram de camurça; à cinta, a espada. Pelo chapéu com o penacho podia concluir-se que tinha graduação de conselheiro de Estado. Via-se que andava de visita.⁶

• 6 Nikolai Gógol — *Contos de São Petesburgo: O Nariz* — 1836-(página 211)

O nome não, para quê? Não me convém dizê-lo. Tenho os meus conhecimentos: Tchekhtariova, esposa de conselheiro de Estado, Palagueia Grigórievna Podtótchina, esposa do oficial superior... Deus me livre que lhes chegasse aos ouvidos! Pode escrever simplesmente assessor de colégio, ou, ainda melhor, major de patente.⁷



♦ Fig.13: William Kentridge. — *His Majesty the Nose* — 2008. Projecção de vídeo.



♦ Fig.14: William Kentridge. — *His Majesty the Nose* — 2008. Projecção de vídeo.

• 7 Nikolai Gógol — *Contos de São Petesburgo: O Nariz* — 1836-(página 218)

É, face a uma sociedade corrupta, com os valores desintegrados, como a presente no Nariz, que é possível vislumbrar as semelhanças com a fragilidade burocrática sul-africana, na qual, a constante violência entre brancos e negros, leva a uma vida fantasma por parte do indivíduo, que age mecanicamente no seu dia-a-dia, num constante ambiente em que o que impera é a tensão racial. Torna-se ele como no nariz, quase num pormenor de um objecto, um número numa estatística, modificando-se o local do herói. O herói da obra já não é determinada personagem, mas sim o que esta possui e que a ela se sobrepõe, levando a uma fragmentação do sujeito em detrimento de uma hipervalorização do cargo e patente.

Kentridge procura explorar, assim, o absurdo deste modo de vivenciar as coisas, procurando sempre, nas suas criações retalhadas, o momento em que estas se podem coser, unir e permanecer, tal é o desejo das suas personagens. A procura da essência é constante, assim como a fuga à função, que objectualiza, regulamenta e define o que por norma o indivíduo deve ser.

5.5.4 PENTIMENTO E PALIMPSESTO

Ao longo dos trabalhos desenvolvidos por Kentridge são visíveis a constante recorrência a duas técnicas: o pentimento e o palimpsesto.

Estes surgem de distintas maneiras, e as suas características são muito particulares, o pentimento (palavra que provém do italiano *pentirsi*), tem como principal significado o arrependimento. Uma imagem que recorre a pentimenti nem sempre é reconhecível. No decorrer do processo do desenho, pintura...surgem por vezes marcas do desenho ou imagem desenvolvida previamente. Os pentimenti podem ser de características gráficas (visível na imagem de Sandro Boticelli, na alteração do ângulo da cabeça da figura) ou de origem mecânica, ou seja, quando se servem da colagem de papel/tela sobre a área que pretendem alterar, para uma posterior reescritura nesta. No período clássico este último processo não era desenvolvido em áreas muito grandes da imagem, mas para pequenas correções, ou para substituições de trabalhos que implicam minúcia.



♦ Fig.15: Sandro Boticelli, Pallas. Florence, *Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi* (Pormenor de desenho)

Muitos dos pentimentos surgem no desenho que posteriormente foi coberto pela pintura, e referem-se à composição dos elementos que a irão integrar, que podem mudar de lugar, consoante o processo do seu autor. Estas pequenas correcções usualmente tornam-se mais visíveis com o passar do tempo e ao aumentar do grau de transparência da pintura, que leva as que consigamos ver. Alguns artistas não os cobrem totalmente, assumindo dessa forma o arrependimento como parte do processo que os levou à decisão final.

O palimpsesto caracteriza-se por um processo no qual o artista apaga ou oblitera parte ou a totalidade de uma imagem, mediante a raspagem, ou outro processo para poder “riscar de novo” por cima, reutilizando deste modo a superfície de trabalho.



◆ Fig.16: Radio & Gramofon Fabriek; Amesterdão, Holanda; Agosto de1998



◆ Fig.17: Joel Shapiro, *Untitled*, 1988. Charcoal and chalk on paper, 15,1x100,3 cm

Todo este processo se relaciona com a indeterminação do sujeito durante o momento em que este opera. Tanto o pentimento como o palimpsesto, um por adição de distintas decisões, outro pela obliteração e reescrita, permitem a criação de um conjunto de camadas de sentido. Estas podem ser analisadas individualmente ou contemplando a sua totalidade processual.

Kentridge socorre-se amiúde de tais técnicas pois estas são válidas na criação de contextos que expressam identidades confusas, ou conteúdos que se procuram determinar. Surgem, assim tanto fixando o real e exprimindo a permanência como conduzindo à dissolução e perda da figuração identitária da imagem.

Poder-se-á associar este tipo de expressão ao modo de escrita de Samuel Beckett. Este autor, também criando por camadas, dissolve-se num conjunto de heterónimos, identidades confusas, sempre num esforço de sobreposição umas das outras. As imagens de Kentridge assemelham-se à construção dos textos de Beckett, pois decidem-se sem se definir totalmente, sendo esta determinação feita nos intervalos, nas passagens. Ambas expressam uma constante modificação, uma mudança tanto explícita na alteração que Beckett faz da linguagem atendendo aos seus silêncios, como nos apagamentos operados por Kentridge. Citando Samuel Beckett:

Mas o lugar, como já assinalai, tanto pode ser amplo, como ter apenas doze pés de diâmetro. Quanto à possibilidade de se lhe descobrir os limites, tanto faz. Gosto de pensar que estou no centro, mas nada é menos certo. Num certo sentido, seria preferível estar sentado na beira, dado que olho sempre na mesma direcção mas não deve ser esse o caso. (...) Enfim, entre o centro e a beira há uma certa margem, e posso muito bem estar sentado num sítio qualquer entre os dois. Também é possível, sei-o bem, que eu esteja também a ser arrastado num movimento perpétuo.⁹

A resistência à definição é algo constante, o que leva a que obras adquiram um carácter inacabado. Embora exista uma persistente procura da permanência esta nunca chega a ser alcançada pois, sempre que existe um avanço narrativo, existe atrito a ele associado, o que leva a que a obra ofereça resistência à denominação. Tanto Kentridge como Beckett exploram a unidade ordenada e o seu posterior desenquadramento e desintegração, numa espécie de luta entre a certeza sedentária e uma indeterminação vagueante e nómada. A imagem ficcional que ambos criam é, de certa forma, algo partido, quebrado, num esforço de encontrar a unidade, através de uma organização feita de camadas de ser.

Como o processo que tomam tem características transitórias, é sempre um espaço de transformação, cheio de arrependimentos e recombinações que impedem um único ponto de vista. Deste modo, ambos criam de uma maneira dissipativa, que se espalha ao lado do discurso que pretendem criar, criando um conjunto de situações passíveis de ler se detivermos o código, mas que não expressam, à partida clareza, mas sim confusão, esquecimento e ausência de dados mneumónicos definidos.

A linguagem que daqui surge é uma linguagem falível e que expressa o incerto. A utilização do pentimento cria constantes situações de vertigem, em função das quais a leitura pode ser feita de várias formas. O palimpsesto retrata de modo eficaz todo o retalhar, recolocar e reintegrar de referências, de modo cumulativo, num local onde estas há muito deixaram de existir. Este processo conduz progressivamente a uma impossibilidade de compreensão pois, codificados e maculados os vários graus do objecto, é-se levado a um corte com uma ordem de leitura tradicional.

• 9 Excerto de Samuel Beckett — *O Inominável* — página 12 e 13

5.5.5 O DESENHO COMO ARTÍFICIO CINEMATOGRAFICO.

Como ficou visível no decorrer da análise de alguns trabalhos de William Kentridge, este é um autor que recorre a múltiplos procedimentos disciplinares, com vista à criação de uma obra que vai ganhando características híbridas, resíduos dos meios utilizados.

O autor cria, deste modo, um conjunto de desenhos sobrepostos (através do uso do pentimento e palimpsesto) que vai fotografando nas suas diversas fases, o que posteriormente lhe permite a sua animação. Trata-se de um método directo de animação, feito sempre através do registo do mesmo suporte. Assim, com este registo fotográfico, ele consegue que os vários frames do filme de desdobrem para o lado numa continuidade, como se de película cinematográfica se tratasse. Caso não fotografasse todo este processo, Kentridge apenas teria no fim acesso ao último desenho criado.

Um dos universos do qual ele importa uma série de conhecimentos é o do cinema. Esta é uma forte influência de Kentridge, nomeadamente o trabalho de Georges Méliès, sobre o qual ele também desenvolve um conjunto de obras. Quer na exploração que faz do desenho, através da sua animação em stop-motion, quer através do aproveitamento das possibilidades lumínicas da projecção, Kentridge varia entre diversos meios, também utilizando máscaras na projecção de figuras em positivo e em negativo que levam a que seja a própria luz a criar os contornos e formas dos objectos. O uso de modelos (maquetas) permitem-lhe ensaiar e trabalhar a fotografia de cena e analisar tipologias de planos.

Todo este processo, além de outras características, visa explorar um conjunto de disjunções temporais e espaciais (já referidos em relação à *Flauta Mágica*), através da tentativa de controlo do que há de arbitrário e despótico no universo do cinema. Fá-lo através do desenho e aproveitando o que nele existe de artifício.

Algo que caracteriza o seu desenho, e que é importante nesta relação com o cinema, é o modo como estes desenhos são influenciados por um conjunto de técnicas provenientes da filmagem, montagem e edição cinematográfica. O modo como Kentridge encadeia as sequências cria um conjunto de recortes sobre os quais o espectador pode estabelecer múltiplas interpretações e rearranjar no momento de leitura. Outro aspecto importante a considerar é a escolha e criação de planos. No cinema tradicional a objectiva da câmara procura o plano, de modo a enquadrá-lo, assim delimitando um conjunto de conteúdos. No caso do desenho elaborado por Kentridge, é este — o desenho — que delimita o plano. O plano desejado é desenhado e deste modo, se necessário um plano aproximado, este é desenhado com mais pormenor, se um grande plano, é talvez desenhado um panorâmico. Estes, ao serem depois retratados pela objectiva, já não lhe permitem uma escolha alargada, a câmara não se move, pois o desenho já determinou à priori os limites do quadro que pretendem fazer transparecer.

Ao longo da captura dos diversos planos, Kentridge também procura questionar um conjunto de mecanismos perceptivos. Fá-lo analisando a relação da câmara em relação ao objecto, procurando uma visão indirecta sobre ele, planos oblíquos...

Os vídeos que apresenta, feitos com o auxílio de maquetas, sombras chinesas, projecções (entre outras técnicas) funcionam de certa forma como algo de mágico. É como se Kentridge, procurasse, através deles, dar a impressão de que algo impossível ou ilógico acon-

teceu, no espaço de duração do filme, o que nos pode levar a pensar num artista ilusionista a praticar a sua arte de sugerir através de aparecimentos e dissoluções de formas.

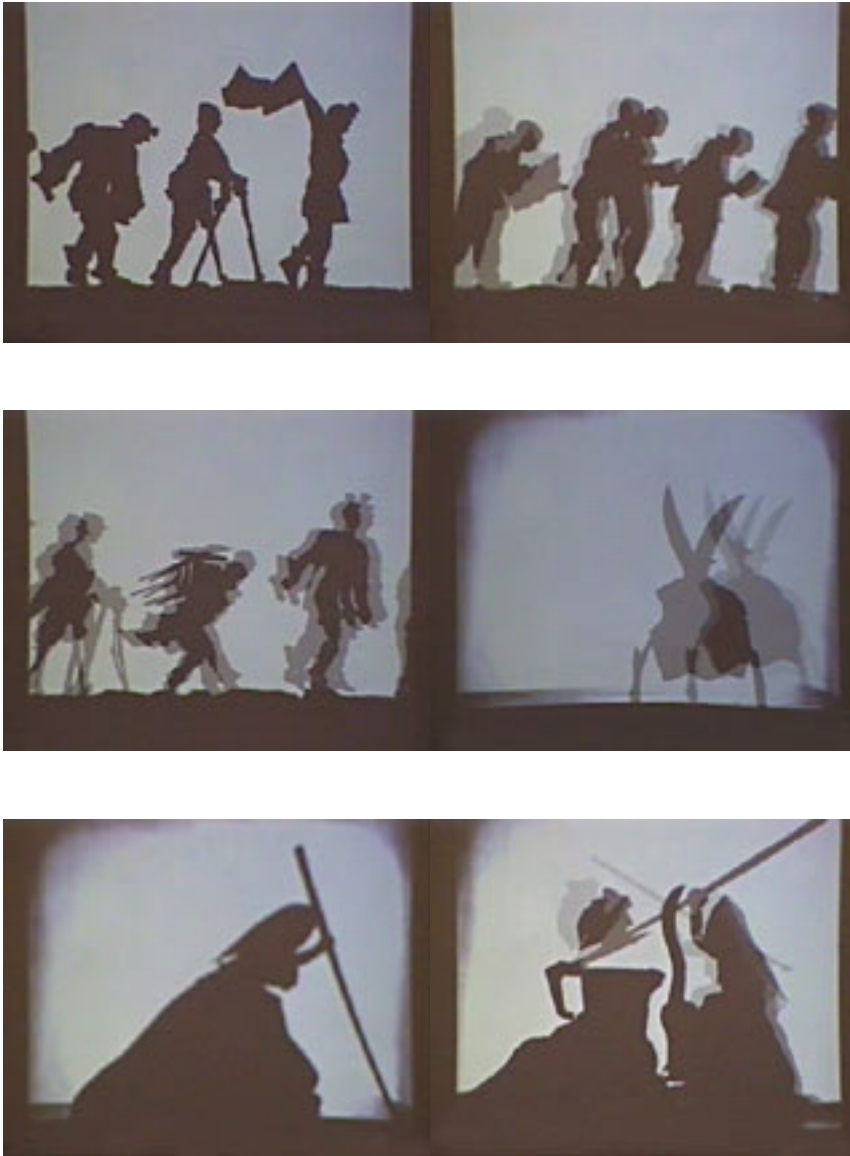


Fig.18: William Kentridge — *Sombras*

ÍNDICE REMISSIVO DE IMAGENS:

- Fig.1 — KENTRIDGE, William — *Drawings for Stereoscope* — 1998-99. Charcoal and pastel on paper — (Consultado a 26 de Fevereiro de 2009) Disponível em : <http://home.att.net/~artarchives/tonkentridge.html>
- Fig.2 — KENTRIDGE, William — William Kentridge trabalhando numa maquete de — *Mozart's Magic Flute* — *Flauta Mágica de Mozart (estudo para a ópera)*. (Consultado a 16 de Fevereiro de 2009) Disponível em: www.freenyc.net/archives/2006/01/index.php
- Fig.3 — KENTRIDGE, William — Maqueta preparatória — estudo para a ópera *Mozart's Magic Flute*.). (Consultado a 16 de Fevereiro de 2009) Disponível em: www.freenyc.net/archives/2006/01/index.php
- Fig.4 — KENTRIDGE, William — Maqueta para filme de William Kentridge — *Mozart's Magic Flute* — *Flauta Mágica (estudo para a ópera)*). (Consultado a 16 de Fevereiro de 2009) Disponível em: http://www.shotgun-review.com/archives/sf_moma/william_kentridges_five_themes.html
- Fig.5 — KENTRIDGE, William — Frame retirado do filme de William Kentridge — *Mozart's Magic Flute* — *Flauta Mágica (estudo para a ópera)* — William Kentridge's "*Magic Flute*" part 1 — Consultado a 4 de Março de 2009) Disponível em <http://www.youtube.com/watch?v=Nn38eZC84oo>
- Fig.6 — KENTRIDGE, William — imagem da ópera *A Flauta Mágica*. — Consultado a 4 de Março de 2009) Disponível em <http://www.magicflute.co.za/index.html>
- Fig.7 — KENTRIDGE, William — *ibid.*
- Fig.8 — KENTRIDGE, William — *ibid.*
- Fig.9 — KENTRIDGE, William — *ibid.*
- Fig.10 — KENTRIDGE, William — *ibid.*
- Fig.11 — KENTRIDGE, William — *ibid.*
- Fig.12 — KENTRIDGE, William — *ibid.*
- Fig.13 — KENTRIDGE, William. — *His Majesty the Nose* — 2008. Projecção de vídeo. — Consultado a 5 de Março de 2009) Disponível em www.artthrob.co.za/09feb/reviews/goodmanc.html
- Fig.14 — KENTRIDGE, William. — *ibid.*
- Fig.15 — BOTTICELLI, Sandro — *Pallas*. Florence, Gabinetto Disegni e Stampi degli Uffizi (Pormenor de desenho) — Disponível em : SCIOLLA, Gianni Carlo (ed.) — *Drawing. Forms, techniques, meanings* — Instituto Bancário San Paolo di Torino; Italy: Gruppo Sanpaolo; Pizzi Editore, 1991
- Fig.16 — Radio & Gramofon Fabriek; Amesterdão, Holanda; Agosto de 1998 — (Consultado a 4 de Março de 2009) Disponível em <http://www.frankjump.com/>
- Fig.17 — SHAPIRO, Joel — *Untitled*. 1988. Charcoal and chalk on paper, 15,1x100,3 cm.) Disponível em GODFREY, Tony — *Drawing Today* — Great Britain: Phaidon Press Limited, 1990 (1ª ed.) ISBN O 7148 2567 0
- Fig.18 — KENTRIDGE, William — *Sombras* — (Consultado a 8 de Março de 2009) Disponível em [kentridge http://www.floresnelatico.es/2008/11/sombras-de-carboncillo-en-movimiento.html](http://www.floresnelatico.es/2008/11/sombras-de-carboncillo-en-movimiento.html)

6 CONCLUSÃO:

Com o desenvolvimento deste trabalho — que incidiu sobre as modalidades do trânsito entre diferentes disciplinas — foi-se tornando claro, através dos casos analisados, que a migração disciplinar é possível, senão mesmo necessária, como forma de readaptação das características e procedimentos das diferentes esferas discursivas.

Num momento em que a arte dá uma especial atenção àquilo que é exterior ao próprio objecto artístico, torna-se necessário compreender toda a sua envolvência, incluindo os regimes discursivos que contribuem para a produção da obra de arte. Considerar tal envolvência implica dar atenção a um conjunto de actividades que se cruzam, tentando assim compreender como podem surgir inesperadas propostas estéticas em resultado da integração de diferentes disciplinas. Na verdade, semelhantes propostas não devem ser vistas como tendo um carácter fechado e cristalizado mas sim como aglomerados que estabelecem entre si relações, interrogando constantemente os seus limites.

É neste questionamento, neste sistemático confiscar de procedimentos de uma disciplina por outra, que se podem encontrar novas soluções ao nível da produção artística. Todo este processo leva a que a arte se torne, por assim dizer, de leitura mais complexa na medida em que um texto só poderá ser lido por quem conhece outro texto, e assim sucessivamente, como se se tratasse de um mapa constituído exclusivamente por notas de rodapé. Neste processo também a interpretação se torna menos intuitiva pois o facto de os procedimentos associados a uma disciplina demonstrarem um carácter alegórico leva a que esta vá constantemente buscar elementos fora de si. Surge a partir deste momento uma constante tentativa tanto do criador como do espectador de proceder a uma análise detalhada dos elementos que vão surgindo ao longo dos vários discursos, para um posterior relacionamento dos mesmos. O ler através de outra leitura e o criar da imagem através da compreensão de uma outra já existente, conduz a um momento em que o trabalhar da imagem é localizado no retrabalhar de outras imagens, incorporando dados de diversos campos, contrariamente a uma abordagem em que se opta pelo fechamento.

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho foi possível compreender como as disciplinas não devem ser entendidas de um modo cristalizado, estanque, mas que devem sim, respeitando as suas características específicas, manter em seu redor uma redoma flexível com o potencial de ir buscar a outros campos envolventes matérias de trabalho, tanto a um nível conceptual como no que respeita ao aproveitamento comum de meios e procedimentos.

Recuperando a imagem híbrida do poema em prosa que utilizámos no estudo da obra de Jeff Wall, ou da ideia que fomos encontrar em William Kentridge de que o trabalho artístico pode ser um ensaio permanente, consideramos que esta passagem de um momento disciplinar a outro deve ser considerada válida, já que permite momentos de inovação em que um conjunto de géneros e práticas são introduzidos noutros contextos alheios a essas práticas, ao mesmo tempo que se encontram novas formas de expressão. O facto de se tomar consciência de que é possível agrupar ou muito simplesmente relacionar várias disciplinas até então consideradas apenas em separado, vem permitir novos encontros, assim como ocasionar uma constante lateralização do pensamento.

Esta lateralização do pensamento prende-se com a capacidade que o ser humano tem de conseguir proceder a operações retóricas, nas quais um conjunto de objectos ou neste caso disciplinas iniciais, sofrem desvios, passando a partilhar uma série de características e procedimentos que as define. A gramática de cada disciplina, como materialização de um conjunto de ideias, passa a ser uma gramática aberta, cujos desvios vão permitir o desenvolvimento de novas possibilidades de utilização da língua, assim como diferentes modos de interacção com um factores extralinguísticos.

Pode-se deste modo concluir que a actualidade — que tende a esta abordagem indirecta e lateral do objecto, não o questionando apenas através do seu campo disciplinar, mas sim socorrendo-se de outros campos disciplinares — não pode deixar de lado uma série de práticas que num primeiro momento poderão parecer paralelas à disciplina estudada, devendo antes analisá-las como ferramentas de um processo de compreensão e validação dessa mesma disciplina. Essas ferramentas, determinadas por objectos diferentes, são transportáveis e traduzíveis. Embora as diferentes linguagens sejam caracterizadas por uma série de padrões que as definem, podem no entanto ser deslocadas e utilizadas para compreender outros objectos e situações que se desenvolvem em paralelo.

A modificação das propriedades e características intrínsecas de uma disciplina através da incorporação directa ou indirecta, conceptual ou plástica de características de outras pode mostrar-se um instrumento de trabalho muito produtivo. As disciplinas passam de um momento em que afirmam apenas características que são lhes próprias, para outro em que começam a utilizar um léxico renovado e que implica o transporte de uma esfera para outra. Deste modo, o que acaba por surgir são produtos que não se pretendem meramente disciplinares, fechados, mas sim entidades que negociam um trânsito, porque embora existam ainda no seu primeiro domínio disciplinar, partilham no entanto características com outras esferas discursivas. Dando dois exemplos, poderemos ensaiar num desenho, quando no seu desenvolvimento demonstramos um constante retrabalhar de um carácter relativo e provisório, inserindo elementos arbitrários e sujeitos a modificações, ou desenvolver uma montagem cinematográfica que se expresse através de uma fotografia, onde num plano parado surgem um conjunto de opções de selecção e edição que a tornam um produto muito mais rico em termos narrativos, visuais, experimentais...

Este trabalho abre caminhos a partir dos quais será possível uma análise mais cuidada da relação entre as artes plásticas, o cinema e a literatura, por exemplo, com especial destaque para esta última e para a forma como os elementos que caracterizam esta disciplina podem transitar para outros domínios de acção. Os modos produtivos de expressão deste trânsito — entre os quais se encontram a colagem, a apropriação, a descontextualização, partilha de métodos, evoluções metodológicas — poderão assim ser explorados com mais atenção na sequência deste trabalho.

Esta tese formula a hipótese de que a evolução das disciplinas artísticas também seja feita pela expansão do seu campo de acção (modos de criação e produção) a outros territórios disciplinares. Esta sobreposição de características disciplinares é considerada essencial, para que a trabalho de um autor seja compreendido, e o campo de pensamento de uma obra seja ampliado. Como se uma disciplina necessitasse de colonizações temporárias, ou permanentes, por parte de outras que se lhe aproximam. É

possível assim, compreender um espaço intermédio às disciplinas, que pertencendo-lhes, é simultaneamente partilhado com outras. Torna-se também válida a possibilidade de um meio se situar num território adisciplinar, como veículo de transmissão de conhecimento de uma esfera para outra.

7 BIBLIOGRAFIA:

- ADORNO, Theodor W. — *Notas de Literatura I*. Livraria Duas cidades. Editora 34
- AGAMBEN, Giorgio — *Ideia da Prosa [Idea della Prosa]*. Tradução de João Barrento. Lisboa: Livros da Cotovia, 1999 [1985]
- AUSTER, Paul — *Leviathan*. Porto: ASA Editores, S.A, 2003. ISBN 972 41 3563 2
- BARRET, Terry Michael — *Critizing Art: Understanding the Contemporary*. New York: McGraw- Hill Companies, 1994. ISBN 0 7674 1165 x.
- BARTHES, Roland — *O grau zero da escrita, seguido de elementos de semiologia*; Lisboa: Edições 70.
- BARTHES, Roland — *O Prazer do Texto*. Lisboa: Edições 70.
- BECKETT, Samuel — *Novelas e Textos para Nada*; Lisboa: Assírio e Alvim, 2006. ISBN 872 37 1093 5.
- BECKETT, Samuel — *O Inominável*; Lisboa: Assírio e Alvim, 2002. ISBN 972 37 0685 7.
- BENSE, Max — *[Uber den Essay und seine Prosa]; Sobre o ensaio e a sua prosa*; Merkur, 1947.
- BELTING, Hans — *Art History after Modernism*. Chicago: The University of Chicago Press, 2003. ISBN 0 226 14184 0.
- BLOOM, Harold — *O Cânone Ocidental, Os livros e a Escola das Idades*; Temas e Debates, 1994. ISBN 972 759 081 0.
- BONDANELLA, Peter — *Umberto Eco e o Texto Aberto, Semiótica, Ficção e Cultura Popular. [Umberto Eco and the open text]*. Wanda Ramos (trad.). Algés: Difel 82, 1998 [1997]. ISBN 972-29-0391-8.
- BRAVO, Laura — *Ficciones Certificadas, Invencion Y apariencia en la creación fotográfica(1975-2000)*. Madrid: Metáforas del movimiento moderno, 2006.
- BROUGHER, Terry — *Art and Film since 1945: Hall of mirrors*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, The Monacelli Press, 1996. ISBN:1-885-254-21-0.
- CARVALHO, Paulo Eduardo; HOMEM, Rui Carvalho (ed.) — *Plural Beckett Pluriel, Centenary Essays, Essais d'un Centenaire*. Porto: FLUP e-DITA, 2008. ISBN 978 972 8932 33 6.
- CENTRE POMPIDOU — *Sophie Calle M'as-tu vue*. Coord. Nicole Gersen. Paris: Éditions du Centre Pompidou, Editions Xavier Barral, 2003. ISBN 2-84426-220-1.
- CHATWIN, Bruce — *Anatomia da Errância* — Lisboa: Quetzal Editores, 2008 [1996]. ISBN 978 972 564 727 1
- CORNERHOUSE — *John Baldessari, This not That*. Manchester: Cornerhouse , 1995. ISBN 1-897586-14-0.
- CORTÁZAR, Julio — *Blow Up e outras histórias*. Livros de bolso, Série Grandes Obras. Europa-América, 1984. ISBN 9789721002623.
- CORTÁZAR, Júlio — *O Jogo do Mundo (Rayuela)*. Lisboa: Cavalo de Ferro Editores, LDA., 2008 [1963]. ISBN 978 989 623 079 1
- DUBOIS, Philippe — *O acto fotográfico*. Coleção Comunicação e Imagens; Lisboa: VEGA, 1992.
- ECO, Umberto — *As Formas do Conteúdo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

- ECO, Umberto — *Os limites da interpretação [iI Limiti Dell'Interpretazione]*. Algés: Difel 82, 2004 [1990]. ISBN 972-29-0698-4.
- FLAM, Jack — *Unpublished writings of Robert Smithson: The Collected Writing*; Califórnia: University of Califórnia Press, 1996.
- FOSTER, Hal — *The return of the real. The avant-garde at the end of the century*. London: The MIT Press, 1996. ISBN 0-262-06187-2
- FOUCAULT, Michel — *A ordem do discurso*. Editora Loyola, 2008 [1970]
- FRADE, Pedro Miguel — *Figuras de espanto, a fotografia antes da sua cultura*. Colecção Argumentos do Pensamento Contemporâneo. Porto: Edições ASA, 1992.
- FREUND, Gisèle — *Fotografia e Sociedade* — Lisboa: Comunicação & linguagens; VEGA, 1995. ISBN 972-699-073-4.
- FRIED, Michael — *Arte y objectualidad. Ensayos e reseñas [Art and objecthood. Essays and Reviews]* — Madrid: A.Machado Libros, S.A, 2004 [1998]. ISBN 84-7774-641-9.
- FRIED, Michael — *Why Photography matters as art as never before* — Londres: The British Library, 2008. ISBN 978-0-300-13684-5.
- GODFREY, Tony — *Drawing Today*; Great Britain: Phaidon Press Limited, 1990 (1ª ed.) ISBN O 7148 2567 0.
- GÓGOL, Nikolai — *Contos de São Petersburgo*; Lisboa: Assírio e Alvim, 2007. ISBN 978 972 37 1184 4.
- GOODMAN, Nelson — *Ways of Worldmaking*. Indianapolis: Hackett, 1978.
- GRESILLON, A. ; WERNER, M. (dir.): — *Leçons d'écriture: ce que disent les manuscrits (1979)*; Littérature, nº especial: "Genèse du texte" Littérature [1977].
- GRILO, João Mário — *O Homem Imaginado. Cinema , acção, pensamento* — Lisboa: Livros Horizonte, 2006. ISBN: 972 24 1427 5.
- HARRISON, Charles; WOOD, Paul (ed.) — *Art in theory.1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Malden: Blackwell Publishing, 2002 [1992]. ISBN 0 631 22707 5.
- HAUPTMAN, Jodi — *Drawing from the Modern (1880-1945)*. New York: The Museum of Modern Art, 2004. ISBN 0 87070 663 2.
- JOLY, Martine — *A imagem e a sua interpretação*. Colecção: Arte e comunicação. Lisboa: Edições 70, 2002.
- JONES, Caroline A. — *Machine in the studio, Constructing the Postwar American Artist*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 1996
- JOSEPH, Branden W. — *Random Order, Robert Rauschenberg and the neo-avant-garde*. Londres: The MIT Press, 2003. ISBN 978 0 282 10099 1.
- JUDD, Donald — *Complete writing 1959-1975. Gallery reviews, Book reviews, Articles, Letters to the editor, Reports, Statements, Complaints*. Canada: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, New York University Press, 2005. ISBN 0 919616 429.
- KAPROW, Allan — *The blurring of art and life*. United States: University of Califórnia Press ,1993.
- KRAUSS, Rosalind — *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma, 1996. ISBN: 84 206 7135 5.
- LEE, Pamela L. — *Chronophobia, on time in the art of the 1960s*. Londres: The MIT Press, 2004. ISBN 0 262 12260 X.

- LOOCK, Ulrich (ed.) — *an ARQUITECTURA de Andre a Zittel*. Coleção de Arte Contemporânea de Serralves. Porto: PÚBLICO e Fundação de Serralves, 2005. ISBN 989 619 006 2.
- LUKÁCS, Georges von — [*Die Seele und die formen*]. A Alma e as formas; Berlim: Egon Fleishel, 1911.
- MAH, Sérgio — *A Fotografia e o privilégio de um olhar Moderno* — Lisboa: Edições Colibri, 2003. ISBN 972 772 361 6.
- MARTIN, Marcel — *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Editora Dinalivro, 2005 [1955]
- MATTELART, Armaund — *A Invenção da Comunicação*. Coleção Epistemologia e Sociedade. Lisboa: Instituto Piaget, 1994.
- MITCHELL, W. J. Thomas — *Picture theory : essays on verbal and visual representation*. Chicago : University of Chicago Press, 1995. ISBN 0 226 53232 1.
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.) — *Dibujo y Profesión I: la representación de la representation, danza, teatro, cine, música*. Madrid: Cátedra, 2007.
- MOLINA, Juan José Gómez (coord.) — *Estratégias del dibujo en el Arte Contemporánea*. Madrid: Cátedra, 2006
- NANCY, Jean-Luc — *The Muses*. Stanford ,Califórnia: Meridian, 1994.
- PEREC, Georges — *Vida Modo de Usar [Vie Mode D'emploi]*. Pedro Tamem (trad.) Lisboa: Editorial Presença, 1989 [1978]
- *Richard Hamilton Collected Works 1953-1982*. Nova Iorque : Thames and Hudson. ISBN 0 500 01293 8.
- RODRIGUES, Ana Leonor M. Madeira — *O Desenho. Ordem do pensamento arquitectónico* — Lisboa: Editorial Estampa, 2000. ISBN 972 33 1608 0.
- SALINGER, J.D.; *Uma agulha no palheiro*; Lisboa: Edição Livros do Brasil, 2003
- SCIOLLA, Gianni Carlo (ed.); *Drawing. Forms, techniques, meanings*; Instituto Bancário San Paolo di Torino; Italy: Gruppo Sanpaolo; Pizzi Editore, 1991.
- SONTAG, Susan — *Sobre la fotografía* — Madrid: ALFAGUARA, 2005. ISBN 84 204 0212 5
- *Sophie Calle Double Game*. Londres: Violette Editions, 1999. ISBN 978 1 900 82828 6
- TATE GALLERY. *Richard Hamilton*. coord. Norman Reid Londres: Tate Gallery Publications Department, 1970.
- TEIXEIRA, Cláudia — *Estrutura da Viagem na Épica de Virgílio e no Romance Latino*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Fundação para a Ciência e Tecnologia, 2007 ; ISBN 978 972 31 1199 6.
- TODOROV, Tzvetan — *Simbolismo e interpretação. [Symbolisme et interprétation]*. Maria de Santa Cruz (trad.). Lisboa: Edições 70, [1978]
- TSAI, Eugenie; BUTLER, Cornélia (dir.) — *Robert Smithson*. Los Angeles: The Museum of Contemporary Art; London: University of Califórnia Press, Ltd, 2004
- VILA-MATAS, Enrique — *História abreviada da literatura portátil* — Lisboa: ASSÍRIO & ALVIM, 1997. ISBN 972 37 0411 0
- WHITE, Kenneth — *O Espírito Nómada*. Viseu: Deriva Editores, 2008. ISBN 978 972 9250 25 5

BIBLIOGRAFIA ON-LINE:

- BECKETT, Samuel — <http://www.samuelbeckett.net/beckwwid.html>
- CEIA, Carlos — E-Dicionário de termos literários.(consultado a 13 de Junho de 2009). Disponível em <http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/index.htm>.
- DERRIDA, Jacques — *Glas*. Paris: Editions Denoél, 1974 (consultado a 16 de Junho de 2009).Disponível em http://books.google.pt/books?id=W3c3EYfc5hUC&pg=PA139&lpg=PA139&dq=eZra+pound+colagem+cantos&source=bl&ots=4o9RVnA9to&sig=cr8thZ3j9ID2912fMGU5KL-xvd8&hl=pt-PT&ei=CSBiSo-u4IteNjAeBoP35Dw&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=3
- ELIOT, T.S. — *A Waste of Land*.(consultado a 19 de Junho de 2009). Disponível em <http://eliotswasteland.tripod.com/>
- KENTRIDGE, William — [:http://www.magicflute.co.za/links.htm](http://www.magicflute.co.za/links.htm)
- SMITHSON, Robert — <http://www.robertsmithson.com/essays/ess.htm>

FILMOGRAFIA:

- ANTONIONI, Michelangelo (real.) — *Blow up*. 111 min., 1966
- ANTONIONI, Michelangelo (real.) — *O Deserto Vermelho*.113 min.,1964
- PARADJANOV, Sergei (real.) — *Sayat Nova*.75 min.,1968

