

CINEMA, NÃO-CINEMA

Notas sobre a relação entre arte e cinema

Por Delfim Sardo

É provavelmente um lugar comum dizer-se que o cinema está no centro das artes visuais. É lugar comum, mas inescapável e certo – que é o que de mais relevante se pode pedir a um lugar comum.

O cinema está no interior das artes visuais, evidentemente. Em primeiro lugar, como um processo mútuo de referência: existe um mecanismo interno de remissão das artes visuais para o cinema, quer em termos das múltiplas referências que se podem encontrar, mas sobretudo como uma recursividade do cinema nas citações internas do imaginário artístico. Em segundo lugar, como processo operativo: as artes visuais absorveram do cinema os mecanismos de montagem e edição próprios do cinema, não só nas obras declaradamente cinemáticas, mas também no interior da pintura, da escultura, do desenho e das tipologias tridimensionais que não são incluíveis em nenhuma das categorias tradicionais da divisão oitocentista das belas artes. Finalmente, o cinema entrou no universo das artes visuais como um dispositivo espacial, como uma cinemática do tridimensional, claramente ligada ao pensamento estético, nas suas diversas vertentes, que tenta afirmar-se como participativo, ou relacional, ou centrado no receptor, dependendo da formulação e filiação ideológica e filosófica dos diversos autores.

A este processo de contaminação poder-se-á juntar ainda uma consequência, resultado das movimentações de ligação ao real patentes nas várias instâncias de formulação das artes visuais, e, também, internos aos próprios processos cinematográficos: trata-se da fina fronteira entre documentalidade e ficção, quase uma natural consequência da natureza do cinema como uma montagem de espaço-temporalidades diferidas, que vem afectar as artes visuais, também elas interessadas em sair de uma abordagem expressiva a partir da década de sessenta e, como tal, interessadas numa volta ao real. Esta "volta ao real", no entanto, surge sob a forma de uma ficcionalidade, frequentemente narrativa, que re-edita a inventariação do mundo que lhe é inerente.

Tentemos, assim, percorrer este caminho de relações.

O primeiro sintoma de inserção e importância do cinema para o interior das artes visuais, pelo menos de um

ponto de vista do reconhecimento institucional, pode ser encontrado na criação de um departamento de cinema, em 1929, por Alfred H. Barr, no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA), recentemente fundado. Este departamento de filme não seria um simples repositório de filmes documentais sobre artistas, obras ou períodos – isto é, não pretendia ter um papel meramente supletivo da actividade do museu no campo da arte, mas pretendia constituir-se como colecção filmica, tomando o cinema como "arte", o que viria a acontecer em 1934, no departamento dirigido por Iris Barry, segundo relata Dominique Païni¹.

Este primeiro modelo de cinemateca possui, no entanto, uma segunda ressonância importante que reside, precisamente, no facto de ser uma entrada do cinema no museu, instituição caucionatória por excelência, mas sobretudo por ser movida pela matriz do museu de arte moderna e contemporânea em que o MoMA se transformaria. De facto, nos vários campos da museologia – desde a neutralidade das paredes estudada por Phillip Johnson, passando pela tipologia das montagens, pelo surgimento do catálogo como peça fundamental de fixação de memória, pela ideologia educativa – o MoMA de Alfred H. Barr (a par, aliás, com o LandesMuseum de Hannover de Alexander Dörner) ocupa um lugar pioneiro e de abertura de campo.

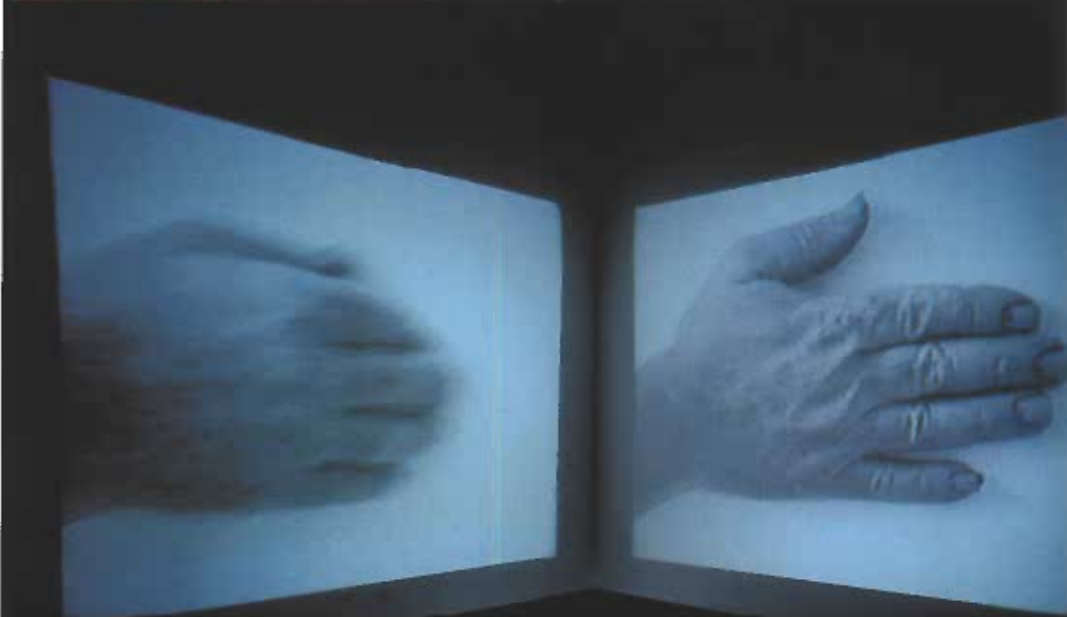
Assim, a entrada do cinema no museu, como aconteceria com a fotografia, possui um significado muito particular: reflecte uma ideia de cinema integrada no sistema cultural das artes e não só o seu entendimento como entretenimento de massas que tinha substituído, no imaginário popular, os panoramas pintados dos séculos XVIII e XIX, também eles filhos mal amados e esquecidos da pintura (mas, paradoxalmente, relevantes para muitos pintores modernos, como por exemplo para Monet).

O cinema, no entanto, tinha, em variados contextos, uma intimidade em relação à prática das artes visuais fundamental, quer de um ponto de vista da absorção das tipologias estéticas e das problemáticas que fundavam a modernidade artística, quer por um processo de contaminação, sobretudo no contexto do surrealismo e das vanguardas russas, para as quais o cinema era uma outra forma de desenvolvimento da *fakture*, essa especificidade que deveria ser

Andy Warhol, *Lupe*, 1965
 16 mm film
 Andy Warhol Museum, Pittsburgh;
 courtesy of MOMA, NY
 Photo by David Allison



Michael Snow,
Two Sides to Every Story, 1974
 2 synchronized 16mm films, projected
 National Gallery of Canada, Ottawa
 Photo by David Allison



Dennis Oppenheim, *Echo*, 1973
 4 16mm film loops, black-and-white,
 sound projection on 4 walls
 Whitney Museum, NY

materialmente procurada na prática artística. No entanto, a interpenetração de influências entre o domínio do cinema, nomeadamente via cenografia filmica, cedo marcou uma intimidade, frequentemente subterrânea, entre o campo das artes visuais, sobretudo da pintura, e a criação de ambientes visuais claramente determinados. Desde os cenários de *O Gabinete do Dr. Caligari*, de Hermann Warm, Walter Reimann e Walter Röhrig, desenhados em 1919 e claramente influenciados pelas pinturas Merz de Kurt Schwitters que conduziram à *Merzbau*, passando pela estrutura espacial decompositiva de *O Homem da Câmara de Filmar*, de Dziga Vertov (de 1929), absolutamente marcado pela estrutura de composição usada por Lissitzky e Rodschenko na sua construção expositiva e no uso que vinham a efectuar da fotografia, até exemplos mais recentes ou cruzados, existe uma permanência de um processo de migração referencial de sentido duplo: quantos reconheceram, na figura do *Alien* de Ridley Scott, de 1979, a inquietante personagem de *Three Studies for figures at the base of a crucifixion*, de Francis Bacon? Ou que reconheceram, na pintura de Bacon intitulada *Study for the Nurse in the film "Battleship Potemkine"*, a própria enfermeira do filme e, nesta, uma escultura de Messerschmidt do século XVIII.

A contaminação é evidentemente mútua e, no interior das artes visuais existe, por seu turno, um processo de referência em relação ao cinema, com alguns cineastas e obras sistematicamente citados, como Hitchcock e Godard (o primeiro sendo objecto de inúmeras exposições de mapeamento dos circuitos de influência, a mais recente das quais, em Portugal, proposta pela Galeria Solar, de Vila do Conde)².

No entanto, não é só como influência visual que se processa a migração entre o cinema e as artes visuais. De uma forma mais subreptícia existe um processo de construção de um imaginário cinematográfico no interior das artes visuais, processo que, possuindo uma matriz psicanalítica – poderíamos dizer que o cinema é o recalcado das práticas artísticas, vivendo uma condição latente, acaba por se manifestar através de uma natureza cinematográfica do universo artístico. Assim, o processo de intimidade e conflitualidade entre os dois mundos processa-se a partir do uso de dispositivos cinemáticos pelos artistas (lá iremos), mas também como definição de um universo simbólico cinematográfico no qual se constrói um “quase-mundo” de remissões (para usar uma expressão de Paul Ricoeur). Assim, muitas propostas artísticas só são compreensíveis pela forma como se vinculam a esse quase-mundo, independentemente do suporte que usam, fazendo com que o cinema seja o contexto que lhes permite possuírem um horizonte para o espectador. Ou seja, o cinema tem providenciado às artes visuais um campo de referência que não é, necessariamente, vinculado a um pro-

cesso de representação do mundo, da composição, da sua própria história interna, mas que se reporta a um outro universo cinematográfico como uma meta-representação – e isto é claro nas obras de Johannes Kars, como de Julião Sarmento, de Michael Borremans como de Gregor Schneider, por vias muito distintas.

No entanto, porventura de forma mais radical – no sentido etimológico do termo, a convivência passa-se por via da migração do processo moderno da edição cinematográfica para o interior das artes visuais, modeladas agora a partir de um processo de reconstrução que se fundamenta na edição.

Esta migração da montagem e edição cinematográficas está presente desde o dealbar do próprio processo de edição e possui um primeiro momento fundamental nas vanguardas russas, bem como na transição da colagem para a fotomontagem, como bem explicita Benjamin Buchloh.

O caso da transposição da descoberta do processo de construção de unidades espacio-temporais a partir da re-edição de dados do mundo visual transformou-se, no entanto, de um processo complementar para um eixo central dos processos artísticos. Nesse sentido, a transposição do movimento filmico para um movimento definido pelo espectador no espaço expositivo, ou a adopção de estratégias compositivas de imagem que se instauram como compactações de temporalidades diferidas, ou a própria introdução do tempo como matéria primordial da experiência visual vieram a abrir um campo, primeiro dentro do contexto moderno e, posteriormente, na sua crítica e reformulação, que representa uma das linhas centrais de desenvolvimento das artes visuais durante o século XX. A essa possibilidade não são alheios os processos de fragmentação da imagem, da coexistência de temporalidades diferidas, de convite ao espectador para a realização de périplos em torno das obras ou de fazer eclodir na imagem narratividades ou ficcionalidades, sejam elas explícitas ou intuitivas.

Um outro nível de relação entre o universo das artes visuais e do cinema reside no uso de mecanismos de imagem projectada – em diapositivos, filme, vídeo ou, no caso muito particular de Jeff Wall, caixas de luz. O uso de processos cinematográficos foi particularmente importante em três momentos da história de arte recente: para os surrealistas, que tiveram um papel fundamental no estabelecimento daquilo a que se viria a chamar cinema experimental, para os artistas que saíram do contexto minimal e performativo no final da década de sessenta e setenta e, mais recentemente, para a configuração de um terreno a partir do uso do vídeo devolvido à condição de projecção, nas múltiplas expressões que tem conhecido e que tem empurrado



September 11_1973_Santiago de Chile 2007
 (2007), de Melik Ohanian
 Courtesy Galerie Chantal Crousel,
 Paris, France,
 Yvon Lambert Gallery, NY, USA

muitos artistas para um regresso à película – e também para um ajuste das tipologias expositivas e museológicas.

Repare-se que o uso de processos filmicos se encontra intimamente ligado à introdução de processos performativos que existem em inúmeros contextos no interior das artes visuais, desde a convivência com a dança ou a performatividade teatral para as primeiras vanguardas até ao surgimento de uma “pan-performatividade” no período das segundas vanguardas, sobretudo no contexto do chamado “pós-minimalismo”. De facto, para o grupo de artistas que saem dos movimentos de contestação das tradições disciplinares oriundas do sistema das belas artes (no desenrolar das quais se afirmam tendências de necessária exogenia dos processos artísticos, uma necessidade da arte “sair de si” para aprofundar o seu campo ou o alargar num processo simultâneo de endogenia), torna-se imperioso encontrar formas de registo de acções heteróclitas a partir do uso da imagem em movimento.

Ora os processos de registo performativo sistematicamente utilizados por artistas foram circulando entre o uso da fotografia e, de uma forma mais intensa, do filme, normalmente super 8mm ou 16mm. Registe-se que a formação de um largo espectro de artistas, sobretudo nos contextos norte-americano e canadiano, foi efectuada no New York Film Archive, num contacto fundamental com as vanguardas do cinema, como testemunha Rosalind Krauss³. O exemplo dado pela teórica norte-americana centra-se, nos Estados Unidos em Richard Serra e, na Europa, em Marcel Brodthaers. O caso de Richard Serra é, a vários títulos, paradigmático, na medida em que o eco da sua formação cinematográfica se pode encontrar nas suas obras filmicas, mas também nas suas obras escultóricas, invariavelmente construídas a partir de uma monumentalidade massiva que é oriunda do carácter épico do cinema de Eisenstein, Vertov ou Dobjenko.

No entanto, o desenvolvimento do uso do filme é ainda objecto de um processo mais complexo centrado sobre a reintrodução da imagem filmica projectada como elemento de produção de espacialidades “outras” a partir do uso regular de estruturas de multiprojecção que se encontram numa comum herança de Abel Gance e do seu *Napoléon* (de 1927), mas que operativamente se vinculam aos processos emergentes de mudança das tridimensionalidades: da escultura para um “modo paisagístico”, como diz Robert Morris, ou da tradição escultórica para uma espacialidade arquitectónica. Assim, não é difícil compreender que o uso de imagem filmica projectada possui um (pelo menos) duplo sentido: por um lado, trata-se de ampliar as possibilidades de intervenção no espaço a partir de um espaço virtual que é o espaço cinematográfico, cuja valência narrativa abre

para a questão do tempo e da sua importância; por outro lado, os artistas descobrem na imagem projectada uma possibilidade de lidar, de forma “desmaterializada” – mas não desfiscalizada, com a afectação do espaço, a sua desconstrução e reconstrução. É nesse sentido que Krauss fala da impossibilidade de separar a imagem da luz do projector, da própria película, do som da máquina, do próprio papel e lugar do espectador. A este respeito, a exposição *Into the Light, the projected image in American Art* (apresentada no CCB em 2004 e produzida pelo Whitney Museum of American Art), comissariada por Chrissie Iles, apresentava um conjunto de autores pioneiros no uso de processos filmicos e video-gráficos de projecção no contexto das segundas vanguardas, como Bruce Nauman, Anthony McCall, Dan Graham, Michael Snow, Robert Morris ou Andy Warhol, quase todos utilizando processos de multiprojecção usados na definição de uma espacialidade própria da instalação filmica. Esta nova espacialidade coexiste, em alguns casos, com estruturas narrativas apresentadas em *loop*, num contínuo que desmembra a estrutura linear da temporalidade cinematográfica em favor de uma cinemática do tridimensional.

Por fim, o último campo fundamental para a compreensão da relação entre arte e filme no contexto da produção artística situa-se a partir da apropriação da estrutura documental pelo interior da criação artística, seja através de obras que se ancoram a uma situação antropológica ou sociologicamente mapeada, seja no desenho de um campo mais fino, mais heterogéneo e inclassificável da ficcionalidade proto-documental. Quer isto dizer que, no interior da produção cinemática artística, a documentalidade funciona, não só como um dispositivo de conexão com a realidade, mas também como uma legitimidade de definição de campos de ficção que, acoplados a uma tipologia de mapeamento de campo (uso de entrevistas, simulação de situações comunitárias, referenciação a conflitos políticos, apresentação de situações muito próximas da banalidade ou da vernacularidade, etc.), definem uma tipologia de “quase-documentação”, por vezes totalmente ficcional, outras vezes remetendo para situações enraizadas no tecido da vivência auto-biográfica ou ancorada numa factualidade histórica ou ainda na vivência de grupos. Neste campo podemos ter obras tão díspares como o trabalho do artista turco Kutlug Ataman, de Chantal Akerman ou, recentemente, de Melik Ohanian. Este último apresentou recentemente na Bienal de Veneza uma obra documental sobre o golpe de estado chileno de 11 de Setembro de 1973 que cruza imagens de arquivo com uma narração da história factual de arquivo, transitando o filme para a inclusão de imagens do Chile contemporâneo, até à exclusiva presença

de imagens de *footage* actual. Assim, situando-se num registo quase de documentalidade "dura", o centro do trabalho de Ohanian transforma-se na construção de um tecido social situado no domínio da ficção, montada filmicamente, como se a realidade que é documentada fosse a da própria existência filmica.

Frequentemente no trabalho destes artistas, a estrutura filmica é convertida numa situação de instalação, definindo um sistema do que poderíamos chamar "cinema expandido", ou seja, um sistema perceptivo cinemático que engloba e inclui a remontagem a partir de situações espaciais (com múltiplas projecções, desmembramento da estrutura filmica em situações espacialmente sequenciais e inseparabilidade entre a vivência espacial do espectador e a sua própria possibilidade de exploração do espaço expositivo), o que é visível nas propostas que se situam no limbo entre o universo do cinema e das artes visuais, como é o caso das exposições de Atom Egoyan ou de Pedro Costa.

Desta forma, fica aberto um interessante campo de expansão no interior das artes visuais em direcção à meta-

morfose de processos cinematográficos e vice-versa, como é patente no caso de Mathias Müller e Christoph Girardet, de Michael Snow ou de De Rijke e De Roij, ou Steve McQueen.

Usando um dispositivo conceptual proposto por Rosalind Krauss para descrever as relações entre arquitectura e escultura, no qual os pares de oposições escultura/não escultura e arquitectura/não arquitectura se opõem, poderíamos estender o raciocínio à oposição entre cinema/não-cinema, sabendo que a definição de um campo próprio do cinema se define sempre em relação a um outro uso da imagem em movimento que configura uma exterioridade em relação ao próprio do cinema (a sala escura, o lugar sentado, o início e o fim da projecção como molduras do espectáculo cinematográfico). Neste campo liminal entre práticas oriundas do interior do cinema e das artes visuais, a importância crescente de um contexto cinemático é indissociável de um não-cinema que é interior ao próprio processo de apropriação cinemática.

A coisa, portanto, continua a sê-lo na sua negação.

1 Paini, Dominique, *Le Temps Exposé, Le cinéma de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma Essais, Paris, 2002.

2 *Under Hitchcock*, obras de Laurent Fievet, Jean Breschand, Johan Grimontprez, Salla Tykka, Carlos Lobo, Mathias Müller e Christoph Girardet (Julho 2007).

3 Krauss, Rosalind, *Voyage in the North Sea, Art in the age of post-medium condition*, Thames and Hudson, London.

CINEMA, NON-CINEMA

NOTES ON THE RELATIONSHIP BETWEEN ART AND CINEMA

By Delfim Sardo

It is probably commonplace to say that cinema is at the centre of the visual arts. It is commonplace, but inescapable and correct – which is the most important thing one can ask of something commonplace.

Cinema comes from within the visual arts, evidently. Firstly, as a mutual process of reference: there is an internal mechanism of remission from visual arts to cinema in terms of the multiple references to be found, and above all in the way the cinema makes use of the internal citations of the artistic imagination. Secondly, as an operative process: visual arts absorbed editing mechanisms from cinema which pertain to the latter, not only in clearly cinematic works, but also within painting, sculpture, drawing and tridimensional typolo-

gies which do not come within any of the traditional categories of the 19th century division of the fine arts. Finally, cinema entered the universe of visual arts as a three dimensional spatial device, clearly linked to aesthetic thought in its diverse forms, which seeks to affirm itself as participative, or relational, or centred on the receiver, depending on the formulation and ideological and philosophical affiliation of the diverse authors.

In addition to this process of contamination there is also a consequence, resulting from the movements related with reality, seen in the various instances of formulating the visual arts, and, also, within the cinematographic processes themselves: this is related with the fine line between documentalality and fiction, almost a natural conse-

quence of the nature of cinema as a montage of deferred space-temporalities, which affect the visual arts, while these are also interested in departing from an expressive approach as from the sixties and, as such, interested in returning to what is real. This "back to reality", however, appeared in the form of fictionality, frequently narrative, which re-edits the inventory of the world inherent to it.

We will therefore try to explore this set of relationships.

The first symptom of insertion and importance of the cinema within the visual arts, at least from the point of view of institutional recognition, can be found in the creation of a film department, in 1929, by Alfred H. Barr, in the Museum of Modern Art in New York (MoMA),

which had recently been founded. This film department would not be a mere repository of documental films on artists, works or periods – or rather, it did not intend to have a merely supplemental role in terms of the museum's activity in the field of art, but it set out to be a film collection, looking on cinema as "art", which was to happen in 1934, in the department headed by Iris Barry, as Dominique Païni tells us¹.

This initial model of cinemathèque nevertheless has another important effect which resides precisely in the fact that this marks cinema's entrance to the world of the museum, a cautious institution *par excellence*, but above all as it was instigated by the front-runner of the museum of modern and contemporary art into which the MoMA would transform itself. In fact, in the various fields of museology – from the neutrality of the walls studied by Phillip Johnson, including the typology of installations, to the appearance of the catalogue as a fundamental element in establishing memory, and educative ideology – Alfred H. Barr's MoMA (in fact, alongside Alexander Dörner's Landes-Museum in Hannover) occupies a pioneering role in opening up the field.

So, cinema's entrance into the museum, as would happen with photography, is of very particular significance: it reflects an idea of the cinema integrated within the cultural system of the arts rather than being looked on as just mass entertainment which had replaced the painted panoramas of the 18th and 19th centuries in the popular imagination, and which in turn were also the disaffected and forgotten offspring of painting (but paradoxically relevant for many modern painters, like Monet, for example).

Cinema, nevertheless, had an intimacy in relation to the practice of the fundamental visual arts in varied contexts, both from the point of view of the absorption of aesthetic typologies and the issues which lay behind artistic modernity, and due to a process of contamination, mainly within the context of surrealism and the Russian avant-garde, for which cinema was yet another form of developing the *faktura*, that specific feature which should be mate-

rially sought after in artistic practice. However, the interpenetration of influences in the field of cinema, specifically via filmic scenography, quickly struck up an intimacy, frequently underground, between the field of visual arts, mainly painting, and the creation of clearly determined visual environments. From the set design of *The Cabinet of Dr. Caligari*, by Hermann Warm, Walter Reimann and Walter Röhrig, designed in 1919 and clearly influenced by Kurt Schwitters' Merz paintings which would lead to *Merzbau*, by way of the de-compositional spatial structure of *Man with the Movie Camera*, by Dziga Vertov (1929), absolutely marked by the compositional structure used by Lissitzky and Rodchenko in its expositive construction and the use they would make of photography, to more recent or crossed examples, there is a permanent process of referential migration in both directions: how many recognized the disturbing character of *Three Studies for figures at the base of a crucifixion*, by Francis Bacon in the figure of the *Alien* by Ridley Scott, in 1979? Or, in Bacon's painting entitled *Study for the Nurse in the film "Battleship Potemkin"*, who would recognise the very nurse from the film and, in this, a sculpture by Messerschmidt from the 18th century?

Contamination is evidently mutual and, within the visual arts there is, in turn, a process of reference to the cinema, with some cinematographers and works being systematically cited, such as Hitchcock and Godard (the former being the object of numerous exhibitions demonstrating his circuits of influence, the most recent of which, in Portugal, was put on by Galeria Solar in Vila do Conde)².

However, it is not only as a visual influence that this migration occurs between cinema and visual arts. There is also a more surreptitious process of construction of cinematographic imaginary within visual arts, a process which, with a psycho-analytical matrix – we could even say that cinema is the most down-trodden of artistic practices, existing in a latent state, ends up by manifesting through a cinematographic nature of the artistic universe. So, the

process of intimacy and conflict between both worlds occurs based on the use of cinematic devices by the artists (more below), but also as a definition of a symbolic cinematographic universe in which a "quasi-world" of remissions is constructed (to use an expression of Paul Ricoeur). Many artistic proposals can therefore only be understood by the way in which they become attached to this quasi-world, irrespective of their format, in such a way that the cinema is the context which grants them a horizon for the spectator. Or rather, cinema has provided visual arts with a field of reference which is not necessarily bound to a process of representation of the world, of composition, of its own internal history, but which relates to another cinematographic universe as a meta-representation – and this is clear in the works of Johannes Kahrs, as well as Julião Sarmento, Michael Borremans and Gregor Schneider, although via different means.

However, perhaps in a more radical fashion – in the etymological meaning of the term – connivance occurs via the migration of the modern process of cinematographic edition to within the visual arts, now modelled on a process of reconstruction which is based on editing.

This migration of the montage and cinematographic edition has been present since the dawn of the very process of editing, the initial fundamental moment of which comes with the Russian avant-garde, as well as in the transition from collage to photomontage, as is well demonstrated by Benjamin Buchloh.

The case of the transposition of the discovery of the process of the construction of spatial-temporal units based on the re-edition of data on the visual world changed from a complementary process to a central feature in artistic processes. In this sense, the transposition of filmic movement to a movement defined by the spectator within the space of exhibition, or the adoption of image composition strategies which constitute condensations of deferred temporalities, or the very introduction of time as a primordial material in the visual experience opened up an area, firstly within the modern

context and, subsequently, in its critique and reformulation, which represents one of the central issues of the development of visual arts during the 20th century. This was accompanied by image fragmentation processes, the coexistence of deferred temporalities, inviting the spectator to circumnavigate the works or to have narrative or fictional elements appear within the image, whether they be explicit or intuitive.

Another level of the relationship between the universe of visual arts and cinema resides in the use of mechanisms of the projected image – in slides, film, video or, in the very particular case of Jeff Wall, light boxes. The use of cinematographic processes was particularly important at three different times in the history of recent art: for the surrealists, who played a fundamental role in establishing what would come to be called experimental cinema, for the artists who came out of the minimal and performative context at the end of the sixties and seventies and, more recently, for the configuration of an area based on a return to the condition of video as projection, in the multiple expressions which have come to light and have driven many artists towards a return to film – and also to adapting expositive and museological typologies.

One can see that the use of filmic processes is intimately connected to the introduction of performative processes which exist in numerous contexts within visual arts, from collaboration with dance or theatrical performance for the first avant-gardes up to the arrival of "pan-performance" in the period of the second vanguard, especially within the context of so-called "post-minimalism". In fact, for a group of artists who come out of movements which contest disciplinary traditions rooted in the system of the fine arts (in the course of which necessarily exogenous trends arise from the artistic processes, a need for art to "come out of itself" in order to extend or deepen its range in a simultaneously endogenous process), it becomes imperative to find forms of recording heterodox actions based on the use of the moving image.

Now, performance recording processes systematically used by artists were moving between the use of photography and, even more intensely, of film, normally super 8mm or 16mm. A wide range of artists, especially within the North American and Canadian contexts, came together in the New York Film Archive, in a fundamental contact with the cinematographic avant-garde, as Rosalind Krauss tells us³. The example given by North American theory is centred on Richard Serra in the United States and on Marcel Brodthaers in Europe. The case of Richard Serra is, in various ways, paradigmatic, in as much as we can find echoes of his cinematographic formation in his film works, but also in his sculpture works, invariably of massive monumentality taken from the epic character of the cinema of Eisenstein, Vertov or Dovzhenko.

However, the development of the use of film is also the object of a more complex process centred on the reintroduction of the projected film image as an element in the production of "other" spatial features based on the normal use of multi-projection structures which are a common inheritance of Abel Gance and his *Napoleon* (1927), but which operatively are bound to processes arising from a change in tridimensionalities: from sculpture to a "landscape mode", as Robert Morris says, or from the sculpting tradition towards an architectural spatiality. It is therefore not hard to see that the use of the projected film image has (at least) two sides: on the one hand, we are dealing with extending the possibilities of intervention in space based on a virtual space which is cinematographic space, the narrative aspect of which opens onto the question of time and its importance; on the other hand, artists discover a possibility in the projected image of dealing, in a "dematerialised" – but not incorporeal way, with the allocation of space, its deconstruction and reconstruction. It is in this sense that Krauss speaks of the impossibility of separating the image from the light of the projector, from the very photographic footage itself, from the sound of the machine, from the very role and

place of the spectator. In this regard, the exhibition *Into the Light, the Projected Image in American Art* (presented in the Belém Cultural Centre, Lisbon, in 2004 and produced by the Whitney Museum of American Art), commissioned by Chris-sie Iles, presented a group of authors who were pioneers in the use of filmic and videographic projection processes within the context of the second vanguard, with artists such as Bruce Nauman, Anthony McCall, Dan Graham, Michael Snow, Robert Morris or Andy Warhol, almost all of whom were using multi-projection processes used in the definition of a spatiality peculiar to film installation. This new spatiality coexists, in some cases, with looped narrative structures in a continuum which dismembers the linear structure of cinematographic temporality in favour of tridimensional cinematics.

Lastly, the last fundamental area in the comprehension of the relationship between art and film within the context of artistic production comes from the appropriation of the documental structure within artistic creation, whether through works based on an anthropological or sociologically chartered situation, or on the design of a more subtle, more heterogeneous and unclassifiable field of proto-documental fictionality. This is to say that, within artistic cinematic production, documentality acts not only as a device to connect with reality, but also to legitimise the definition of fields of fiction which, attached to a typology of field mapping (use of interviews, simulation of community situations, referencing political conflict, the presentation of situations very close to the banal or vernacular, etc.), define a typology of "quasi-documentation", – which at times is totally fictional, and at others is related with situations based on auto-biographic experience or anchored in historic factuality or even in group experience. In this area we can find such different works as the production of the Turkish artist Kutlug Ataman, of Chantal Akerman or, recently, of Melik Ohanian. The latter recently presented a documental work on the Chilean *coup d'état* of 11

September 1973 in the Venice Biennale, which crosses archive footage with the narration of factual history of archives, leading to images of contemporary Chile in the film, up to the exclusive presence of images from current footage. Therefore, setting itself as almost hard-line documentality, the centre of Ohanian's work transforms itself into the construction of a social environment situated within the realm of fiction, edited as a film, as if the reality which is documented was that of the very existence of the film.

Frequently in the work of these artists, the film structure is converted into the situation of an installation, defining a system which we could call "expanded cinema", or rather, a perceptive cinematic system which covers and includes the remontage based on spatial situations (with mul-

tiple projections, dismemberment of the filmic structure in spatially sequential situations and inseparability between the spatial experience of the spectator and his very possibility of exploring the expositive space), which is visible in works situated in the limbo between the universe of cinema and visual arts, such as is the case of the expositions of Atom Egoyan or Pedro Costa.

In this way, an interesting field of expansion remains open within the visual arts in the direction of the metamorphosis of cinematographic processes and vice-versa, as is patent in the case of Mathias Müller and Christoph Girardet, of Michael Snow or De Rijke and De Roij, or Steve McQueen.

Using a conceptual device proposed by Rosalind Krauss to describe the relationships between architecture and

sculpture, in which pairs of opposites – sculpture / non- sculpture and architecture / non-architecture face each other, we can extend this rationale to the opposition between cinema / non-cinema, knowing that the definition of cinema's own field is always in relation to another use of the moving image which configures elements external to cinema itself (the darkened room, the seat, the beginning and end of the projection as a frame for the cinematographic spectacle). In this liminal field between practices born from within cinema and from visual arts, the growing importance of a cinematic context is inseparable from a non-cinema which is internal to the very process of cinematic appropriation.

Its essence, therefore, continues to lie in its negation.

1 Paini, Dominique, *Le Temps Exposé, Le cinema de la salle au musée*, Cahiers du Cinéma Essais, Paris, 2002.

2 *Under Hitchcock*, works by Laurent Fievet, Jean Breschand, Johan Grimonprez, Salla Tykka, Carlos Lobo, Mathias Müller, Christoph Girardet (July 2007).

3 Krauss, Rosalind, *Voyage in the North Sea, Art in the age of post-medium condition*, Thames and Hudson, London.

Programar – Mostrar – Pensar – Formar – Aprender – Descobrir

malaposta
uma casa com arte

Videodoc

A Videoteca do Documentário

A Videodoc dispõe de mais de 3000 filmes de cinema internacional documental e científico.

O objectivo da videoteca é cultural e pedagógico.

A Videodoc destina-se ao público em geral e a grupos escolares.

A Entrada é livre

O visionamento pode ser feito individualmente ou em grupo e por marcação



CENTRO CULTURAL MALAPOSTA

Rua Angola - 2620-492 Olival Basto - Tel: 21 938 31 00 - Fax: 21 938 31 09
Email: info@malaposta.pt - Site: www.malaposta.pt