



Universidade de Lisboa  
Faculdade de Letras

ARTE VÍDEO NO ATUAL CONTEXTO MUSEOLÓGICO:  
PROBLEMÁTICAS E NOVOS PARADIGMAS EXPOSITIVOS

Mestrado em História da Arte e Património

SARA ALEXANDRA CÉSAR FERNANDES

2023

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada pelo Prof.  
Doutor Fernando Grilo e co-orientada pelo Prof. Doutor Bruno Marques

## Resumo

Compreendendo as especificidades particulares do *medium* videográfico, a sua exposição museológica comportou cuidados e medidas únicas, nunca antes considerados para quaisquer outras tipologias de arte tradicionais. Numa didática de aproximação ao público, a presente dissertação pretende contribuir para um diálogo a respeito da ainda carente integração e inclusão do público atual – dormente e neutro à vasta e intensa cultura imagética contemporânea – no processo receptivo e interpretativo de qualquer peça de vídeo, assim como no espaço expositivo onde esta se insere. Por meio de uma conjugação teórico-prática, no cruzamento entre argumentos e problemáticas outrora identificados por anteriores e influentes historiadores e críticos de arte, uma observação e contacto direto com instituições museológicas e o seu público, e posterior identificação e análise das principais lacunas expositivas do *medium*, esta investigação propõe a exploração de novos paradigmas expositivos dos novos media, através da elaboração de um Manual de Boas Práticas Expositivas de Arte Vídeo, numa atitude de melhoramento da relação e encontro harmonioso do triângulo arte/público/instituição.

Palavras-Chave: Arte Vídeo; Museu; Exposição; Comunicação; Público.

## **Abstract**

While understanding the peculiar specificities of the videographic medium, its museological exhibition holds unique attention and measures, never before considered to any other traditional typologies of art. In a didactic approach to the public, the present dissertation plans to contribute to a dialogue concerning the still lacking integration and inclusion of the contemporary public – numb and neutral to the vast and intense contemporary image culture – in the receptive and interpretative process of any video piece, as well as in the exhibition space where it is inserted. By means of a theoretical and practical combining, in the crossing of arguments and problematics once identified by previous and influential historians and critics of art, an observation and direct contact with institutions and its public, and a later identification and analysis of the main gaps on the exhibition of the medium, this investigation proposes the development of new exhibition paradigms for new media, through the elaboration of a Manual of Good Video Art Exhibition Practices, in an attitude of improvement of the relation and harmonious meeting concerning the art/public/institution triangle.

**Keywords:** Video Art; Museum; Exhibition; Communication; Public.

## **Agradecimentos**

A presente dissertação reconhece a colaboração e apoio de inúmeras pessoas, as quais merecem a minha enorme gratidão.

Agradeço primeiramente ao meu orientador, Professor Doutor Fernando Grilo, pelo constante acompanhamento exigente, encorajador e estimulante, assim como a rigorosa análise do trabalho, indispensáveis à realização da presente dissertação. Agradeço ainda o voto de coragem e o contínuo incentivo desde o início deste projeto.

Ao meu co-orientador, Professor Doutor Bruno Marques, agradeço o enorme entusiasmo demonstrado desde os primórdios desta investigação.

Este trabalho não teria sido possível sem a colaboração de vários profissionais, quer de forma direta ou indireta. Gostaria de demonstrar a minha gratidão à Diretora Doutora Emília Ferreira (Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado), pela disponibilidade e calorosa recepção na instituição e facilitação no processo de recolha de informação indispensável à presente investigação. Gostaria de agradecer a colaboração de vários profissionais entrevistados da área museológica, nomeadamente à Doutora Emília Tavares (Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado), às conservadoras Francesca Colussi e Patrícia Falcão (Tate) e Ana Salazar Herrera (Museum for the Displaced), que tão atenciosamente facultaram o seu tempo e responderam às minhas questões. Uma palavra de agradecimento à artista Dima Mabsout, pela sua constante disponibilidade, acessibilidade e entusiasmo pela investigação.

Não posso deixar de expressar a minha gratidão a todos os participantes do inquérito ao público realizado ao longo desta investigação, que dispuseram do seu tempo e interesse. Ainda que anonimamente, toda a ajuda recebida foi uma ferramenta vital para o enriquecimento do presente trabalho.

E finalmente, aos meus amigos e família – sem os quais nada disto teria sido possível – um profundo agradecimento por todo o apoio incondicional, sempre prestado numa nota de puro afeto. As presentes palavras não são suficientes para demonstrar a tamanha gratidão que sinto e o quanto lhes devo.

## Índice

Resumo.....	1
Abstrato.....	2
Agradecimentos.....	3
<b>Introdução.....</b>	<b>5</b>
<b>I – Componente Teórica</b>	
1. Origens da Arte Vídeo.....	12
1.1. Especificidades do <i>Medium</i> (Visual, Sonora, Temporal) .....	15
1.2. Multidisciplinaridade da Arte Vídeo.....	21
1.3. Entre a Performance e a Arte Vídeo: Relação de Interdependência – Obra como Documento e Documento como Obra – Essência do Valor Artístico.....	24
1.4. Temporalidade no Vídeo como Elemento de Exploração Estética.....	30
1.5. Expressão Emergente da Televisão – Exploração do <i>Medium</i> e da Nova Cultura através da Arte.....	35
1.5.1. Crítica Consumo Público.....	36
1.5.2. Televisão – Artistas Feministas – Crítica Corpo/Consumo Público.....	40
2. Breve História Técnica da Produção da Arte Vídeo.....	42
3. Revisão Histórica/Desenvolvimento Expositivo da Arte Vídeo.....	47
Algumas conclusões.....	51
<b>II – Componente Prática</b>	
1. Problemáticas Expositivas da Arte Vídeo no Contexto Museológico Atual.....	54
2. Contacto com o Público, Instituições Museológicas e Artistas.....	57
2.1. Questionário ao Público.....	57
2.2. Entrevistas a Instituições Museológicas.....	60
2.2.1. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa.....	61
2.2.2. Tate, Londres.....	72
2.2.3. Galeria Municipal de Arte de Almada.....	81
2.3. Entrevista a Artista.....	85
3. Manual de Boas Práticas de Exposição Museológica de Arte Vídeo.....	93
3.1. Componente Visual e Espacial.....	94
3.2. Componente Sonora.....	99
3.3. Componente Temporal.....	103
3.4. Contextualização.....	106
3.5. Arte Vídeo como Complemento.....	110
3.6. Multiplicidade vs Autenticidade no Vídeo em relação à Conservação, Preservação e Exposição do <i>Medium</i> .....	112
Algumas conclusões.....	119
<b>Conclusão.....</b>	<b>125</b>
<b>Anexos.....</b>	<b>131</b>
Bibliografia.....	132
Referências Webgráficas.....	137
Obras Vídeo Citadas.....	143
Anexo Documental.....	147
Anexo de Imagens.....	174
Anexo Gráfico.....	225

## Introdução

O vídeo, afigurando-se como um *medium* de exploração e extensão de práticas artísticas como a Performance, a Body Art e o Conceptualismo, comporta especificidades muito particulares. Para além da imediatidade na transmissão do vídeo – que conseqüentemente traz novidade na relação e comunicação com o público e inclui o mesmo num diálogo interativo – da sua natureza visual, sonora e temporal, caracteriza-se, na sua essência física, como uma projeção de imagens de luz em movimento, imateriais e efémeras. Contrariamente às usuais e familiares imagens-objeto como a pintura, a escultura ou a fotografia, o vídeo tem a particularidade de potencializar uma desestabilização do espaço expositivo – a incompleta ou ineficiente receção das obras de arte por parte do público:

*“I am very concerned about (...) whether the museum is going to serve the function it has shown itself capable in terms of presenting new media. If it is going to function as an on-going, cultural institution it has to respond to cultural changes.”* – HANHARDT, John, “The Whitney Museum and the Shaping of Video Art”, in *Afterimage 10*, n. 10, Maio 1983. Entrevista por Marina Sturken.

*“In considering video art presentation in museums, (...) a number of questions and issues are raised. (...) Within the museum video is ghettoized by virtue of the limitations on the medium itself. The videomaker’s aspiration of integrating video art into mainstream TV and into the art market has never been truly realized; and considering the medium’s twenty-plus-year history as an art form, international recognition has been accorded to relatively few artists working in the electronic arts. Within the mainstream art world, video is still considered a sidebar to more traditional art forms, and even to such related media as alternative film, photography, and performance.”* – KLONARIDES, Carole Ann, “Is the Site Right?”, in *Art Journal*, vol. 54, n. 4, 1995, p. 77.

A instituição museológica, embora em processo de constante desenvolvimento e mudança, possui como principal objetivo a criação de narrativas entre a sua coleção e o público que recebe. De forma superficial, esta cumpre o requisito, mas na realidade esta tarefa alberga características extremamente complexas, tendo em conta a ampla variedade de visitantes e objetivos dos mesmos na deslocação ao museu. Reconhecemos como dever da instituição museológica a oferta de contexto histórico, social, político e artístico, no processo de integração

de qualquer tipologia de arte nas suas coleções. O incentivo e a facilitação na interpretação das obras de arte, o conto de uma narrativa<sup>1</sup> e sobretudo o bem-estar e integração ativa do público neste espaço museológico (que acima de tudo se trata de um ambiente didático) são metas claras a alcançar por estas instituições. É certo que cada museu poderá oferecer uma diferente abordagem na sua comunicação, dependendo das suas coleções e públicos, mas efetivamente existe ainda um enorme trabalho a desenvolver em termos da inclusão e “aproximação” do visitante, no discurso direto e imediato (ou não) entre a obra e o indivíduo. Cada vez mais, a função dos museus de arte contemporânea é objeto de questionamento na sua vertente de exposição, tendo em conta a sua inclusão de formas ou práticas mais modernas de expressão artística, que atendem à constante evolução dos media, das práticas e das estéticas impostas pelas obras de vídeo. O vídeo apresenta obstáculos e desafios reais, não apenas para as instituições museológicas, mas igualmente a nível teórico, graças à sua natureza técnica possuir qualidades tão específicas e distintas em comparação a práticas artísticas ou tipologias de carácter mais tradicionais, tal como John Hanhardt refere:

*“Despite the future’s clear move toward multimedia and interactive growth (...) the impact of video fails to be widely examined. (...) Where are the various written histories of the medium? (...) Why is video not examined in terms of its dynamic relationship to the other arts? Why are video’s impact and large role in an increasingly digital future not being scrutinized? Part of the answer (...) lies in video’s representing fundamental changes in media occurring in the late twentieth century, changes that are not sufficiently absorbed or theorized. The expansion of art practices to include new technology as artist’s media, including the use of video, challenges the defining paradigms traditionally relied upon in the historiography and theoretical examinations of art practices.”* – HANHARDT, John G.; VILLASEÑOR, Maria Christina, “Video/Media Culture of the Last Twentieth Century”, in *Art Journal*, Vol. 54, no. 4, Video Art, 1995, Pp. 20-21.

Na sua missão, o museu encontra responsabilidade na correta apresentação ou exposição das suas obras, algo que por vezes confiamos como garantido – isto é correto para certas tipologias de arte, nomeadamente a pintura, ou a escultura<sup>2</sup>. Porém, encontramos uma

---

<sup>1</sup> Atestamos por vezes, o cruzamento de narrativas distintas num novo olhar e compreensão das peças.

<sup>2</sup> Que apesar de tudo, demonstram ser ambas expostas de uma forma linear e estática, ao longo dos últimos séculos, sem grande necessidade de mudança.

especificidade a este nível na Arte Vídeo. A esta tipologia acrescem certos obstáculos à exposição e à leitura da narrativa implícita nas obras, assim como efetivamente no processo de interpretação por parte do público, nomeadamente em consequência da própria essência do vídeo, que comporta as componentes do tempo/duração, do visual e do sonoro, para além da sua efemeridade e imaterialidade já mencionados brevemente. Sem o devido momento de recepção de uma obra por parte do público, a compreensão da sua narrativa encontra-se na maior parte das vezes, incompleta. A Arte Vídeo exige um conjunto de condições ou requisitos expositivos e sobretudo, obriga a uma didática de aproximação ao público que atualmente não existe, mas que se manifesta fundamental para a correta discussão, interpretação, arriscando até mesmo referir interesse de qualquer obra de vídeo – aqui se encontra o cerne da discussão da presente dissertação.

Embora remeta a uma tipologia de arte com cerca de seis décadas de história, reporta igualmente a uma temática extremamente atual no corrente mundo da tecnologia e do digital, palavras que nos soam banais e tão familiares – identificamos no entanto, uma falha da componente expositiva em acompanhar a evolução tecnológica e cultural do século XXI. É uma matéria que merece atenção, não apenas das instituições museológicas, mas igualmente do público. Vivemos numa época e comunidade “consumidas” pelo fenómeno digital, televisivo e pelas imagens em movimento. Apesar de todo o interesse artístico, cultural e social reconhecido na tipologia do vídeo, este continua a ser percecionado como uma prática artística menor:

*“(...) the status of video art remains on the margins, the recognition and support largely contained within a small media arts community. The film community itself often chooses to ignore works produced in video (...). If videowork is considered, it is most often presented as a subcategory, as in the case of the renowned New York Film Festival’s sidebar offering, the little-recognized poor relation, the New York Video Festival.” – HANHARDT, John G., VILLASEÑOR, Maria Christina, “Video/Media Culture of the Last Twentieth Century”, in *Art Journal*, Vol. 54, No. 4, 1995, p. 20.*

É de enorme pertinência discutir e explorar as devidas problemáticas e sobretudo, encontrar sugestões em direção a melhores práticas de exposição da Arte Vídeo, em prol do reconhecimento artístico e conceptual de uma tipologia tão enriquecedora.

O principal incentivo na abordagem deste tema surgiu através da observação pessoal e direta, tanto das exposições propriamente ditas, como do comportamento e ações do público no espaço museológico contemporâneo. Após deambular por vários museus de arte contemporânea, tanto nacionais (Coleção Berardo/MAC/CCB, MAAT, MNAC e Museu de Arte Contemporânea de Serralves) como internacionais (Musée d'Orsay, Centre Pompidou e Musée de l'Orangerie), notei efetivamente certas lacunas que se prendem maioritariamente com as especificidades próprias do vídeo já mencionadas anteriormente – desde as componentes temporal, visual e sonora, até à sua particularidade imaterial e efémera – e uma certa incompatibilidade com o espaço museológico. O comportamento dos visitantes, que notei ao longo de vários anos, corresponde a um interesse inicial pela peça, pelo *medium* especificamente e pela interrupção (como se de um intervalo se tratasse) que o vídeo fornece ao visitante depois de inúmeras salas preenchidas com as tipologias da pintura e da escultura, que desde sempre dominaram o espaço museológico. Após essa reação introdutória, o visitante por norma, permanece na sala durante poucos segundos, sem procurar ou verificar folhas de sala, e dá continuação à sua visita, em direção à seguinte sala do museu.

Várias questões surgiram a partir desta observação: Afigura-se uma difícil interação ou relacionamento entre o público e a peça? Se sim, de que forma poderá esta relação ser melhorada? Serão as folhas de sala ou as legendas suficientes para informar o visitante em respeito à obra exposta? De que forma podem os Serviços Educativos e de Comunicação de uma instituição museológica ajudar neste aspecto? Como podem os museus encontrar alternativas de exposição junto de tecnologias inovadoras? No decorrer da presente dissertação, verifica-se a tentativa, com a ajuda de alguns museus, do seu público e de uma artista, de discussão e resposta a questões desta natureza.

O tipo de exposição levada a cabo na década de 1970, um pouco mais primária, cumpria a sua função de forma excepcional nas décadas de 70 e 80, numa época onde a realidade visual manifestava-se muito mais reduzida ou restrita, já que nem toda a população possuía acesso a televisões no seu domicílio. Os museus seriam um dos espaços de exposição de obras, à época recentes e correntes a nível social e cultural, onde o público teria aproximação a uma grande quantidade de diferentes imagens, assistindo ao choque e relação entre as mesmas.

Cada vez mais o público atual exige novas formas de exposição e alternativas inovadoras de se relacionar com uma peça de vídeo. Vivemos numa época de extrema divulgação e acesso a todo o tipo de imagens e vídeos e conseqüentemente, tornamo-nos um pouco dormentes a esta realidade. Esta é sem dúvida, uma das principais ideias a ter em conta no debate ou análise da

temática desta dissertação – a realidade imagética e cultural progrediu ao longo das últimas seis décadas de uma forma exponencial e, por conseguinte, a inclusão e exposição museológica destas peças deve, para benefício da sua história e para o conhecimento dos visitantes interessados nas mesmas, acompanhar ao máximo essa evolução<sup>3</sup>.

O fundamental objetivo da presente dissertação, que gostaria de deixar bem presente desde já, seria não apenas a possibilidade da abertura de um debate ou diálogo sobre questões específicas à Arte Vídeo que neste momento, penso não estarem a receber a devida atenção, mas principalmente a discussão a respeito dos entraves e problemáticas da exposição de vídeo, com a criação de um Manual de Boas Práticas Museológicas de Exposição de Arte Vídeo. A utilidade concreta desta dissertação prende-se precisamente com este Manual e com os benefícios que o mesmo pode desempenhar através da sua adoção por instituições museológicas ou galerias.

A metodologia de investigação para a presente dissertação baseia-se maioritariamente no cruzamento de argumentos e problemáticas teóricas da Vídeo Arte, baseadas no passado por influentes figuras do âmbito do vídeo e novos media – como as suas especificidades e o que estas comportam e implicam no contexto museológico – com a componente prática na atenta observação de casos de estudo específicos (tanto nacionais, como internacionais), no contacto direto com o público, instituições museológicas e artistas (através da realização de inquéritos e entrevistas), e na apresentação e exploração de novas propostas para um melhoramento da componente expositiva contemporânea dos novos media.

A presente dissertação encontra-se organizada em quatro momentos. Em primeiro lugar, a presente introdução, onde são esclarecidos a apresentação e contextualização da problemática em questão, os principais incentivos para a redação da dissertação e os fundamentais objetivos com a mesma, assim como uma sucinta planificação/organização do trabalho, descrevendo ainda a sua metodologia e o seu plano de investigação/trabalho. Em segundo lugar, a componente teórica desta dissertação comporta uma revisão das origens da

---

<sup>3</sup> “Gradual proliferation of these analog media in the twentieth century brought about fundamental shifts in visual culture that encompassed the entertainment industry as well as individual art practices. Film, video, and, in recent years, digital media have expanded into all areas of private and public life, from the theater to the club scene, from the museum gallery to the laptop and cell phone, used at home and on the street. They now influence how we imagine, receive, and create art as recorded, processed, and/or virtual images.” HANHARDT, John G., “From Screen to Gallery: Cinema, Video, and Installation Art Practices”, in *American Art*, Vol. 22, N. 2, 2008, p. 2.

Arte Vídeo, na sua emergência artística nos anos 60, assim como a nomeação e análise das suas especificidades, únicas ao *medium* do vídeo. Revejo a forma como a sua natureza multidisciplinar apenas enriqueceu a sua qualidade e valor artístico, assim como a sua complexidade, mantendo diversos discursos paralelos com inúmeras tipologias de arte normalmente consideradas mais tradicionais, estendendo fronteiras artísticas até então concebidas. Destaco igualmente uma breve reflexão sobre a qualidade de autenticidade em objetos artísticos reprodutíveis. Reservo ainda lugar de destaque para a especificidade mais característica do vídeo, através de uma revisão e análise da exploração da temporalidade como um elemento estético para esta nova prática artística. Seguindo para a temática do surgimento do fenómeno televisivo nas décadas de 1960 e 1970, sublinho a importância e influência do mesmo no consumo público desenvolvido nesta nova cultura imagética, assim como o seu impacto a nível social à época. Percorrendo uma cronologia histórica, realizo uma revisão da história técnica da produção de Arte Vídeo, assim como o seu desenvolvimento e o da sua exposição em contexto museológico ao longo das últimas cinco a seis décadas, apresentando e explorando as contribuições e sugestões dos mais influentes e pioneiros profissionais da área, assim como as instituições museológicas em que se inserem ou inseriram num certo ponto da sua carreira. É importante notar que a articulação entre os três capítulos resulta do mesmo objeto de estudo, sendo os mesmos, três faces constituintes da expressão artística da arte vídeo, pelo que uma breve conclusão global dos vários se encontra no final da própria Componente Teórica. Em terceiro lugar, a Componente Prática comporta um enfoque no desenvolvimento e exploração prática da temática da exposição dos novos media em contexto museológico ou de galeria. Através da observação direta e da análise de vários casos de estudo, tanto nacionais como internacionais, efetuo a identificação e análise das principais problemáticas ainda presentes na exposição de instituições museológicas, assim como os principais fatores de ineficiência comunicativa da exposição de media (tendo sempre em conta a sua própria essência e as características particulares do *medium* já referidas). Passando posteriormente, à elaboração cientificamente justificada de três inquéritos paralelos à presente investigação (inquérito ao público, instituições museológicas e uma artista), averiguo em primeiro lugar, no âmbito de visitas a museus de arte contemporânea nacionais – Museu de Arte Contemporânea (Centro Cultural de Belém), o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC) em Lisboa e o Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves no Porto – os problemas mais identificáveis e sentidos pelo público, através de uma investigação e recolha da opinião do mesmo, fazendo questão de incluir na sondagem faixas etárias e nacionalidades distintas – na tentativa de alcançar

resultados mais concretos e amplos possíveis. Realizando o inquérito em três idiomas distintos (português, inglês e francês), elaborei e distribuí pessoalmente pequenos folhetos (no espaço museológico das diferentes instituições), que incluíam uma pequena mensagem de apelo à contribuição da presente dissertação e da sua principal temática, recorrendo à utilização de um código QR, de acesso imediato e fácil. De igual forma, o contacto com as principais instituições museológicas, através de entrevistas com profissionais da área da curadoria e da conservação, contado ainda com a contribuição de uma artista de vídeo, permitiram comprovar posteriormente, que objetivos e prioridades os museus e os artistas de vídeo possuem atualmente. Por fim, iriei expor algumas propostas de Melhoramento da Componente Expositiva, apresentadas neste projeto através da criação de um Manual de Boas Práticas de Exposição Museológica de Arte Vídeo. De igual forma, em tentativa de condensação dos resultados apresentados, estes últimos subcapítulos estarão interligados através de uma breve conclusão no final da Componente Prática. Em quarto lugar, apresento e discuto as conclusões finais da minha investigação – numa clara ligação entre ambas as componentes inerentes a este trabalho – que se articulam e organizam através do agrupamento das diversas temáticas abordadas ao longo da dissertação. Em última instância apresento as referências bibliográficas, webgráficas e obras vídeo fundamentais à dissertação (estas últimas organizadas por artista, em ordem alfabética), assim como os devidos anexos, que neste trabalho se dividem em anexo documental, anexo de imagens e anexo gráfico.

## Componente Teórica

### 1. Origens da Arte Vídeo

Uma vez exposta e contextualizada a temática e problemática da presente dissertação, os principais incentivos e fundamentais objetivos com a mesma, a metodologia de investigação utilizada e uma breve planificação da dissertação, parece-me indispensável para a discussão deste tema retomar às origens da Arte Vídeo, numa tentativa de compreender a sua essência e o seu contexto histórico, social, artístico e conceptual.

A afirmação do vídeo como *medium* artístico, sublinhado pelo seu vínculo direto com a performance e com a arte conceptual, surge no decorrer de uma conjuntura cultural muito particular na segunda metade do século XX. Na década de 1960, novas conceções estéticas dominavam o ambiente artístico, numa tentativa de moldar as fronteiras tradicionais da arte na direção da inclusão de novos géneros, cujo foco se encontrava na arte como ideia, na arte como um processo, ao invés de um objeto materializado e único<sup>4</sup>. O lançamento da primeira câmara de vídeo portátil, a Portapak (Figura 1) – um novo dispositivo introduzido pela Sony Corporations, originalmente na capital japonesa – foi um dos pioneiros fatores da progressiva e maior acessibilidade do vídeo nesta década. Inúmeros artistas provenientes do âmbito da Arte Conceptual e do Minimalismo<sup>5</sup>, encontravam-se em simultâneo, a desvendar as possibilidades da escultura, da body arte e da performance, com o intuito de explorar uma extensão destas tipologias de arte, situando a obra de arte na esfera do público – abrindo um novo caminho para o vídeo como um meio de arte pública, exposta à receção de uma comunidade mais vasta e anónima<sup>6</sup>. A qualidade portátil da Portapak tornava a mesma excecional para o uso individual de cada artista, sem quaisquer adições técnicas ou económicas serem necessárias. Desde a sua utilização mais primária, na documentação de Performances (vídeos normalmente sem edição e contínuos), até à evolução do dispositivo ao longo da década, com a introdução de vídeo

---

<sup>4</sup> “Critic Lucy Lippard characterized this period in art as the time when art became ‘dematerialized’, that is the focus of art shifted from the ‘object’ (the painting, the sculpture) to the ‘idea’. Artists used language, photography, film, video, slides, and performances to express their ideas. The forms may have shifted, but this attitude prevails today: materials are at the disposal of the artist.” RUSH, Michael, *Video Art*, London: Thames & Hudson, 2003, p. 61.

<sup>5</sup> “Minimalism and Conceptualism were the dominant trends amongst visual artists and several early video practitioners emerged from within these movements.” Ibidem, p. 61.

<sup>6</sup> “With the introduction of the portapak, artists could produce their own small-format, individualized video images independently of broadcast television. Numerous artists were drawn to the medium as much for its many expressive possibilities as for its symbolic value as a form of political and aesthetic opposition to commercial television and more traditional art forms.” “Exhibition to Trace Development of Video Art.”, in *MoMA*, n. 27, 1983, p. 4.

imediatamente exposto num monitor auxiliar à câmara, a Portapak foi introduzida ao mundo da arte pelo artista coreano/norte-americano Nam June Paik<sup>7</sup> (1932-2006), aquando a sua chegada à cidade de Nova Iorque, em 1965. Rapidamente, outros artistas seguiram o exemplo, tornando-se pioneiros no uso deste dispositivo tecnológico no final da década de 1960 e início da seguinte, entre os quais artistas como Shigeo Kubota (1977-2006), Joan Jonas (1936-), Bruce Nauman (1941-) e Peter Campus (1937-), entre outros.

Uma vez que a performance se construía sobre o *ethos* e os precedentes do Fluxus e dos Happenings que procuravam relocalizar a obra na arena do público, a capacidade do vídeo para alcançar e comunicar com uma grande audiência, tornara-o um *medium* bastante atraente. O vídeo possibilitou ainda a criação de um espaço onde a discussão de identidade foi amplamente desenvolvida, com a hipótese de inclusão e partilha de vozes e narrativas daqueles que se encontravam longe do centro do mundo artístico.

Manifesta-se crucial para o discurso desta dissertação, destacar a distinção que Barbara London – atual curadora e docente na Universidade de Columbia no Departamento de Sound Art e antiga fundadora do Programa de Coleção de Vídeo-Media no MoMA – propõe ao classificar diferentes tipos de vídeo:

*“There are several formats to video art: environmental work, also commonly called installation video, which often deals with a particular site that the viewer experiences by walking through; performance or interactive video, a presentation wherein the artist’s (or someone else’s) presence is an integral part of the piece; and single-channel video, where a viewer watches a tape in a gallery or at home on one monitor. (...) Its scale is very different from that of film, where you enter the theater, the lights go down, and the image washes over you. Video is very informal, and because the screen is smaller, usually it provides a one-to-one encounter. People feel comfortable and at home with it.”* – Barbara London, “Exhibition to Trace Development of Video Art,” in *MoMA*, n.27, 1983, p.4.

---

<sup>7</sup> Nam June Paik, membro participativo do movimento artístico Fluxus, assim como o movimento anti-arte neodada, proeminente nos finais da década de 1950, e no decorrer dos anos 60 em Nova Iorque e em vários países na Europa, foi ativamente influenciado por Duchamp e pela sua noção de transformação dos limites da arte, ao desafiar as definições institucionais e repensar o conceito do objeto artístico.

Esta distinção é a meu ver de extrema importância, não apenas para a compreensão histórica e artística da arte vídeo como um todo, mas igualmente para o melhoramento da componente expositiva nos atuais museus de Arte Contemporânea. Existindo várias categorias de arte vídeo, com distintas essências e objetivos de comunicação, seria impensável exibir todas as peças de vídeo da mesma forma. Cada uma exige a sua forma de expor e esta seria uma das principais características a ter em conta na elaboração do Manual de Boas Práticas Expositivas de Arte Vídeo (que terá o seu desenvolvimento na segunda parte da presente dissertação).

### 1.1. Especificidades do *medium* (Visual, Sonora, Temporal, Espacialidade, Imersividade, Corporalidade/Corporeidade)

O crítico Clement Greenberg e a sua análise do Modernismo, na sua obra *Modernist Painting* (1961), discute a capacidade da tipologia da pintura na sua própria análise, na descoberta das suas propriedades inerentes. Numa época onde a cultura popular ameaçava o estatuto das artes *avant-garde*, com o aparecimento de movimentos artísticos como o Neo-Dadaísmo ou o Fluxus, o crítico norte americano afirmou a importância de a arte procurar na sua essência, a sua qualidade do “único” e do “irreduzível”, particular a cada arte ou disciplina<sup>8</sup>. Por meados da década de 1960, as teorias de Greenberg eram já fortemente conhecidas e apoiadas, e grande parte dos primeiros artistas ou experimentalistas do *medium* do vídeo comportavam este sentimento modernista, tal como Greenberg o descrevera. Num sentimento de transição desde o dominante desdém modernista pelo entretenimento media, em direção a uma transformação e apropriação pós-modernista, da cultura popular, como um novo discurso artístico.

O âmbito artístico, já enunciado pelo campo do cinema, amplamente desenvolvido em décadas anteriores, testemunhou, no entanto, a exploração artística e técnica de especificidades extremamente particulares ao surgimento do vídeo como prática artística. Desde a imagem em movimento, traduzida num jogo de luzes e projeções, o som que acompanha a mesma, o espaço onde este se insere e as relações que este estabelece com o seu recetor, até à adição do fenómeno temporal do mesmo (descrito na duração do vídeo), as peças de vídeo comportam singularidades de carácter único, nunca antes incluídos no âmbito das práticas artísticas, sem esquecer claro, as qualidades performativas do teatro ou da música, e a dinâmica das imagens em movimento inerentes ao cinema – fortes influências aos movimentos do Fluxus e dos Happenings. As especificidades que se dividem nesta dissertação em três principais componentes, atestam à particularidade e à complexidade do vídeo no seu contexto histórico, cultural e social, assim como a sua natureza material e como *medium* inovador nas suas décadas de surgimento. Tomando as componentes visuais e sonoras, o vídeo traz para o campo artístico novidades nunca antes vistas – (sem considerar para esta discussão a influente e dominante era

---

<sup>8</sup> Clement Greenberg destacou as peculiaridades do *medium* pictórico, mencionando a bidimensionalidade da tela e as propriedades do pigmento – o crítico tornou estas limitações físicas em aspetos positivos, sendo os mesmos posteriormente enfatizados na expressão artística dos pioneiros pintores modernistas. A materialidade da pintura merecia, para Greenberg, um maior (ou primário) destaque, em comparação com o conteúdo da mesma. Testemunhamos na crítica de Greenberg, a redução da arte à sua singularidade e pureza – eliminando o conteúdo da peça, figuração, narrativa ou ilusionismo – tornando-se no seu último estágio, independente, abstrata.

do cinema décadas anteriores) nunca antes uma imagem em movimento foi equiparada em termos históricos, culturais e artísticos às tradicionais tipologias de arte como a pintura, a escultura ou a arquitetura. Significou uma mudança nos paradigmas artísticos impostos numa estrutura hierárquica com séculos de história e mérito. De resto existiu, no âmbito museológico ou de galeria, uma disrupção clara, na comparação entre as diversas tipologias artísticas que se organizavam numa narrativa contínua. As telas cederam parte do seu espaço expositivo, dando lugar a televisores que se destacam fisicamente, convidando o visitante a aproximar-se dos mesmos. O som, da mesma forma, manifestava-se inédito, não apenas no espaço museológico (podendo revelar-se disruptivo numa exposição de tendência mais tradicional), mas igualmente como um elemento a ser considerado ou valorizado a nível artístico, sempre em conjunto com as imagens em movimento. A componente temporal comporta a principal novidade no *medium* do vídeo – contrariamente a uma pintura, o vídeo exige da sua audiência um acompanhamento concreto, quer narrativo, quer psicológico; é verdade que a natureza interpretativa da peça de vídeo é efetuada de igual forma em qualquer tipologia de arte realizada pelo observador, mas a particularidade do vídeo seria a forma como o mesmo reclama a atenção do indivíduo e exige a sua colaboração interpretativa em simultâneo à sua exposição e receção.

Uma das principais características inovadoras do vídeo traduziu-se na sua imediatidade na transmissão ao vivo da imagem desde a câmara até ao monitor, ultrapassando desta forma as lacunas e o atraso que o filme apresentava à época (na sua necessidade de edição e revelação da película), possibilitando a transmissão de imagens num sistema de circuito fechado em múltiplos monitores. Combinado com áudio, música ou diálogo falado, o vídeo introduziu um novo campo estético, na exploração de relações entre o tempo, imagens em movimento, e o som. É certo que a nova estética determinada por este novo *medium*, exigiu um novo formato de exposição museológica, desde os seus primórdios no começo da década de 1970, como será aprofundado no seguinte capítulo. A necessidade de incluir e expor as componentes de uma imagem em movimento e do som que acompanha a mesma, forçou o espaço museológico a moldar-se às especificidades do vídeo.

O vídeo foi de resto, sinalizado pela novidade e singularidade na sua capacidade de comunicação com o público e a forma como esta relação se estabeleceu inicialmente, nas décadas de 1960 e 1970. Estas peças de arte, tão específicas e particulares na sua natureza física, quer instaladas em espaços públicos ou em espaços museológicos ou de galeria controlados, confrontam o espectador “on-camera” de uma forma que até à data, nenhuma outra tipologia de arte conseguira alcançar. O visitante possui desta forma, a promessa de ser incluído

num diálogo interativo (como um aspeto das intenções do próprio artista), de fazer parte da narrativa a ser pronunciada. A Arte Vídeo conquistou a liderança numa forma única de explorar relações no triângulo existente entre artista, objeto e esfera pública. Inúmeros artistas de vídeo e de performance contribuíram para esta comunicação peculiar e participação ativa do público. Como exemplo internacional, a obra *Corridor* (1970) (Figura 2) da autoria de Bruce Nauman – composta por dois televisores um em cima do outro no fundo de um corredor estreito, que transmitem a imagem do visitante (as suas costas) num dos monitores à medida que este se afasta da câmara de vídeo, posicionada estrategicamente na entrada do corredor<sup>9</sup> – e ainda como exemplo em território nacional (atualmente na Coleção Berardo no Museu de Arte Contemporânea/CCB, em Lisboa), a obra *Projeter/Souffler: déambulateur* (1985-2007) (Figura 3) da autoria de Daniel Buren, onde o público é convidado a entrar na própria instalação e explorar o espaço, até encontrar no seu interior, um painel de vídeo. Ambas as peças de vídeo são dependentes do seu observador para que completem ou executem a sua finalidade e consequentemente, a sua essência artística.

O conjunto de instalações de vídeo do artista Peter Campus, entre elas *mem* (1974-1975) (Figura 4), onde através do correto e calculado posicionamento de uma câmara de vídeo em relação a uma lâmpada de luz infravermelha e um projetor de vídeo no espaço expositivo, o artista distorce a imagem projetada dos visitantes que percorrem e deambulam no espaço físico expositivo<sup>10</sup>:

*“As Campus claimed, the work was interactive because “the projection really engaged the viewer to become, literally a part of the piece” (Hanhardt, 1999).  
Campus closed-circuit video installations were perceptual experiments in which*

---

<sup>9</sup>“In this work two monitors are set on top of each other at the end of a narrow passageway. One monitor displays a live closed-circuit image of the end of the corridor, the other a videotape of the same scene shot from the same point of view. On entering this narrow passage, the viewer discovers him – or herself on one monitor, but not on the other. The viewer thus perceives the space through his or her own point of view as well as that of the camera, experiencing spatial and temporal disjunctions.” HANDARDT, John G., “From Screen to Gallery: Cinema, Video, and Installation Art Practices”, in *American Art*, vol. 22, n. 2, 2008, p. 6.

<sup>10</sup> “A video camera is mounted on the wall of a completely darkened room at a height of about two metres. It points along a path almost parallel to the wall. The live video image is projected onto the adjacent wall, which is c. 150 cm away from the camera. Approximately 50 cm above the camera there is an infrared light-bulb which ensures that the light is adequate for the camera’s photosensitivity. The video projector is also close (c. one metre in front) to the projection surface, so that the video image is projected onto the wall at an angle of 30°. As a result, the projection field and the video image converge slightly towards the direction of the camera. When the viewer enters the narrow, corridor-like recording area, his/her head and upper body are recorded and projected onto the wall. As the person moves along the invisible ‘corridor’ of the camera field, the live image becomes either bigger or smaller. The image is distorted due to the camera and projector positions. By using a ‘glowing’ light source with a low wattage, Campus achieves the optimal light situation with which to focus on the camera field.” KACUNKO, Slavko, *Peter Campus: Analog, Digital Video, Foto, 1970-2003*, Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhooff (eds.), Bremen, Alemanha, 2003.

*the viewers were invited to perform actions and try to understand how their movements in the exhibition space were projected onto the screen. These works by Campus share the concerns that artists making installations had: turning the visitors into participants.*” – TILLY, Ariane Noel de, “The Exhibition Strategies”, in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, 2013, p. 345.

À extraordinária recepção das obras de vídeo, acresceu o fenómeno que Rosalind Krauss designara como “performance narcisista”, compreendendo a sempre presente necessidade do complemento do corpo humano:

*“Because most of the work produced over the very short span of video art’s existence has used the human body as its central instrument. In the case of work on tape this has most often been the body of the artist-practitioner. In the case of video installations, it has usually been the body of the responding viewer. And no matter whose body has been selected for the occasion, there is a further condition which is always present. Unlike the other visual arts, video is capable of recording and transmitting at the same time – producing instant feedback. The body is therefore as it were centered between two machines that are the opening and closing of a parenthesis. The first of these is the camera; the second is the monitor, which re-projects the performer’s image with the immediacy of a mirror.”* – KRAUSS, Rosalind, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, in *October*, Vol. 1, The MIT Press, 1976, p. 52.

O corpo da psique humana do artista toma nesta fase o papel central, como o principal conduto na recepção simultânea e projeção da imagem obtida via monitor, como uma espécie de espelho fotográfico imediato. O artista Vito Acconci, na sua obra *Centers* (1971) (Figura 5), posiciona o seu corpo no centro da câmara, apontando para o centro do monitor, na qual a linha de visão do observador podia acompanhar simultaneamente o artista. Krauss descreve este narcisismo como um género de estratégia psicológica para a inspeção das condições e tradições das relações entre o processo de elaboração de imagens e a sua percepção por parte do público. De igual forma, as imagens a preto e branco de Acconci do início da década de 1970, nas quais o mesmo profere um monólogo, são ilustres na sua interação com o espectador – a imagem surge como um intermediário de uma transação, na qual a identidade psicológica do artista se encontra em jogo com aquela da audiência.

A questão de forte interesse a esta dissertação é efetivamente o estudo concreto da relação entre espectador e a peça de vídeo ou instalação – associados a um circuito museológico fechado ou a um ambiente de galeria – na produção de uma experiência articulada para a consciencialização do corpo, do tempo e do espaço. Numa tentativa de desconstruir as ideias acima introduzidas, apresentam-se de seguida vários exemplos de obras de diversos artistas, num esforço de compreender a exploração dos limites do corpo e da mente no espectador, quando confrontado com as imagens de arte vídeo.

John G. Hanhardt, crítico e curador de arte pioneiro norte americano, identificou, como já foi referido anteriormente, a emergência da arte vídeo como forma artística nos trabalhos percussores de Nam June Paik e Wolf Vostell (1932-1998), precisando que a apropriação de televisores por parte de ambos os artistas, e a sua remoção do contexto doméstico foi central para o desenvolvimento do discurso artístico do vídeo. Ao fazê-lo, os artistas tornaram o monitor num objeto cultural e semi-escultórico, que efetivamente se acomodava numa ambiência interativa, onde a presença do público tomava importância e uma crescente significância para a essência das obras produzidas nestas décadas.

No final da década de 1960, o escultor e artista conceptual Robert Morris (1931-2018) introduziu o fenómeno do processo e de duração na sua prática escultórica e, enriquecido pela relação de visualidade frontal, o espaço tendia a posicionar os visitantes numa constante negociação entre os mesmos e a arquitetura que os rodeava. Em retorno, parte fulcral da consciência do observador a respeito e em direção à obra de arte, tende a ser, naturalmente, afetada pela sua presença e experiência física e psicológica no espaço. A concepção de um novo relacionamento entre a obra e o corpo do público manifestou-se de forma exponencial, tendo esta encontrado influências diretas da obra filosófica de Merleau-Ponty (1908-1961), que prescrevia o corpo como interface entre o sujeito e a realidade que este percorria<sup>11</sup>.

O espaço, no âmbito da obra de instalação é então, considerado um elemento chave para a sua recepção e interpretação. Adam Gopnik, numa reflexão sobre a instalação de vídeo, sublinha a importância crucial da mesma, repensando a consideração do espaço como um ingrediente ativo, moldado pelo artista, ao invés de apenas representado, manifestando-se capaz de envolver o público numa imersividade, ao controlar as suas sensações. Como Gopkin

---

<sup>11</sup> No campo da escultura, esta concepção é visível em obras como *Early One Morning* (1962) (Figura 6), da autoria de Anthony Caro, consistindo a mesma numa estrutura que se espacializa numa relação direta com a arquitetura, mas que de algum modo joga com a bidimensionalidade. É uma estrutura que se relaciona com o corpo do visitante, não sendo só necessário descobrir a peça através da visão, mas igualmente a própria escala convoca uma dimensão corpo a corpo, através de uma relação efetivamente física, que comunica com todos os sentidos.

refere: “(...) the human presence and perception of the spatial context have become materials of art” (1991)<sup>12</sup>.

Na década de 1980, o termo “instalação de vídeo” empregou título a experiências mais espaciais, acompanhadas com a apresentação de imagens digitais, com objetos que desafiariam os visitantes a mover-se pelo espaço, ao invés de permanecerem numa posição única, a partir do qual deveriam perceber a obra. A teorização da importância do espaço nas instalações de vídeo foi, na mesma década, realizada pela historiadora de arte Margaret Morse, no seu texto *Video Installation Art: The Body, the Image, and the Space-in-Between* (1989). Neste apreende a instalação como referente ao posicionamento de vários objetos num espaço de uma natureza maioritariamente temporária, dando ênfase às consequências da relação entre os visitantes e os espaços neste tipo de obras.

---

<sup>12</sup> “Space is now being considered as an active ingredient, not simply to be represented but to be shaped and characterized by the artist, and capable of involving and merging the viewer and art in a situation of greater scope and scale. In effect, one now enters the interior space of the work of art... and is presented with a set of conditions rather than a finite object. Working within the almost unlimited potential of these enlarged, more spatially complex circumstances, the artist is now free to influence and determine, even govern, the sensations of the viewer.” GOPKIN, Adam, “Empty Frames”, in *The New Yorker*, 25 de Novembro, 1991, p. 110, citado por PARK, Young Sun, *Defining Video Space Art Within Video Installations in the Context of Spaces and Spectators*, tese de doutoramento, University of Creative Arts, Londres, 2005, p. 47.

## 1.2. Multidisciplinaridade da Arte Vídeo

Numa relação diretamente conectada com a importância do espaço na vertente da arte vídeo, a expressão artística emergente do vídeo nos anos 60 demonstrou-se extremamente complexa na sua história e desenvolvimento, já que abrange desde os seus primórdios, uma forte influência e cruzamento de diversas tipologias de arte e movimentos artísticos, nomeadamente a televisão e o filme, a performance, instalação, escultura, pintura, notando ainda a presença do domínio musical. A sua essência interdisciplinar é, embora desafiante, acima de tudo uma qualidade enriquecedora para o *medium* do vídeo. Artistas como Nam June Paik, Bill Viola ou Peter Campus exploraram a propriedade única do vídeo, a sua imediatidade no momento de visualização da obra – a possibilidade de o visitante observar a imagem gravada em simultâneo do seu registo, tomando o público uma relação direta e necessária com a peça de vídeo ou instalação – como forma de manipular ou atender à extensão de outros *mediums*, como uma estratégia estética para a materialização da arte como processo ou de essências conceptuais fortemente praticadas nesta década.

Acompanhando os anteriores domínios, em paralelo, o campo da escultura, num momento de pura transdisciplinaridade associada a uma perspectiva fenomenológica, reclamou o espaço como componente intrínseca ao seu campo de produção, criando diálogos diretos com o corpo do visitante, que se tornava membro ativo na receção destas obras, como já foi referido de forma introdutória e como será explorado mais detalhadamente no decorrer deste capítulo teórico.

Buky Schwartz (1932-2009), escultor e pintor israelita, originalmente interessado na materialidade da escultura, tomou contacto com o vídeo nos Estados Unidos da América a meados da década de 1970. Utilizou o mesmo como uma extensão do seu trabalho primórdio numa série intitulada *Videoconstructions* (1978) (Figura 7) realizada ao longo de várias décadas da sua atividade profissional, através do registo fílmico – de instantânea reprodução no espaço expositivo – de superfícies ou objetos pintados, cuidadosamente selecionados e posicionados no interior do museu, galeria ou atelier. As suas instalações de circuito fechado exploram o encaixe entre as imagens no monitor e o ambiente concebido pelo visitante. O artista enfatiza o diálogo sempre presente entre o ponto de vista do visitante e o da câmara, demonstrando e esclarecendo a aparente aleatoriedade destas instalações, no momento em que o público observa estes objetos geométricos, claramente definidos e manifestos através do monitor, embora indefinidos na presença física da instalação. A imagem do vídeo encontra-se, para o público, numa comparação constante com o deambular no espaço, numa experiência

corporal que recorre em simultâneo à memória e ao mundo físico. Schwartz, através desta invocação do vídeo em prol da indagação e exploração de outros *mediums* mais tradicionais como a escultura, – através da utilização do vídeo como instrumento de expansão instantânea da linguagem escultórica – apela à mudança da própria linguagem do *medium*, da mesma forma que fornece ao seu público uma nova experiência de percepção visual através dos novos media, explorando a resposta condicionada do visitante à natureza da ilusão representacional e ao conceito de realidade. Em *Video See-Saw* (1988) (Figura 8), Schwartz expõe o problema do movimento e da interação entre escultura e observador – o ponto de vista da câmara de vídeo encontra-se dividido por espelhos, criando uma imagem refletida do espaço – enquanto o observador move o esqueleto da estrutura, as duas imagens refletidas movem-se uma diante da outra, resultando num envolvimento direto entre o visitante e a escultura como um aparato visual, e de igual forma, com o espaço onde ambos se inserem. Para Buky Schwartz, a arte deveria ser tomada como uma exploração de percepção e os novos media da década permitiram-lhe essa nova experimentação artística do conceptual e da componente do processo, que está tão enraizada no seu ofício:

*“The things are much more instinctive in terms of: I move this way and I look at the monitor and I know this is the right way, but (...) it’s complicated to explain the process in the mind, because on the screen is simple.”*<sup>13</sup> – SCHWARTZ, Buky, entrevista por Dianna Ekins, documentário para videoart.net, 2007.

A obra *Three Transitions* (1973) (Figura 9), da autoria de Peter Campus, joga igualmente com a combinação de vários discursos artísticos como a performance e a instalação, num vídeo que oferece uma nova visão na clássica tipologia do retrato, onde através da ilusão proporcionada pelas propriedades únicas do *medium* videográfico, desafia o seu público no momento de recepção a repensar a prática e convenção do retrato como a conhecemos na história da arte, assim como os limites da percepção visual. Na sua primeira ‘transição’, Campus recorre à utilização das imagens geradas através de duas câmaras com registo de imagem simultâneo, posicionadas nas faces opostas de uma parede de papel que as separa. Coloca-se em frente a uma das anteriores, de costas para a mesma, enquanto corta o papel e, tanto o corte como o seu próprio braço aparecem na projeção das suas costas, como se as

---

<sup>13</sup> Entrevista a Buky Schwartz, com comentário de John Hanhardt, a respeito da série *Videoconstructions* (1978), conduzida por Dianna Ekins. Documentário sobre o artista para videoart.net. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjKueu1V5ho&t=294s> (consultado a 25 de Março de 2023).

cortasse ele mesmo. Na sua segunda transição, Campus utiliza o efeito cromático (através da superimposição de uma imagem de vídeo sob outra imagem que tenha uma cor semelhante à anterior), espalhando tinta azul pela sua face, enquanto que, sobreposto, um retrato dele mesmo se manifesta sobre a área da tinta azul aplicada. Na terceira transição, realiza uma superimposição do seu retrato num pedaço de papel azul ao qual ateia fogo.

### 1.3. Entre a Performance e a Arte Vídeo: Relação de Interdependência – Obra como Documento e Documento como Obra – Essência do Valor Artístico

Num discurso de vínculo entre o vídeo, como *medium* de registo, e a performance ou a body arte, como objeto artístico ou momento criativo, é necessário repensar as afinidades entre documento e obra única.

Tendo em conta as considerações de Philip Auslander no seu texto *The Performativity of Performance Documentation* (2006), a ideia de fotografia documental como um meio acessível à realidade performativa advém da ideologia de Don Slater como algo que substitui em última instância a realidade, tornando o documento o único “espaço” através do qual a performance é recepcionada. Auslander define ainda duas categorias distintas da performance: a performance documental e a performance teatral. Considerando primeiramente a performance documental como a forma tradicional através da qual a relação entre ato performativo e o seu documento é elaborada, sendo que esta relação concede um testemunho, podendo o evento performativo ser reconstruído ou comprovado. Neste âmbito a conexão entre documento e performance é considerada como ontológica, existindo a segurança de que efetivamente ocorreu um evento precedente e conseqüentemente, autoriza o documento fotográfico, fílmico ou videográfico. A esta categoria podem ser associados a maior parte dos artistas entre as décadas de 1960 e 1970, que efetuavam uma documentação clássica do ato performativo, como Chris Burden (1946-2015), Marina Abramović (1946-), Dan Graham (1942-2022), entre outros. Tomando o exemplo da obra *Doomed* (1975) (Figura 10) da autoria de Chris Burden, o corpo do artista encontra-se deitado sob uma placa de vidro com duas das suas arestas assentes cada uma na parede e no chão, enquanto um relógio regista a duração da performance. Burden determinou que a mesma só poderia terminar após a interferência do público em relação a qualquer um dos três elementos da peça: o relógio, o vidro ou o seu próprio corpo. Apenas 45 horas posteriores ao começo do ato performativo, um funcionário do museu posicionou um copo de água junto do artista, num ato de preocupação em torno da debilitação da sua saúde. Desafiando a noção tradicional de relação entre obra de arte e público, o artista transfere o controlo para as mãos do visitante, sendo o mesmo confrontado com a responsabilidade ética perante o corpo do artista. A obra de Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror* (1975) (Figura 11) ilustra a relação emergente entre o público e o artista, na medida em que Graham encara o público diretamente e através de um enorme espelho, realizando uma descrição dos seus movimentos, ações e expressões faciais e o significado dos mesmos. Tratando-se de um inquérito fenomenológico sob a relação performer/audiência e a noção ambígua entre

subjetividade/objetividade, identifica-se como um ato performativo que necessita da presença ativa de ambos os seus intervenientes, num diálogo contínuo. Por outro lado, Auslander relaciona a Performance Teatral com a ideia inerente de encenação, a não existência *a priori* de um evento autónomo. A nível da fotografia, dois exemplos destacam-se – as encenações fotográficas de Rudolf Schwarzkogler e as de Cindy Sherman. O trabalho de Schwarzkogler (1940-1969), que difere do restante grupo de Ativismo Vienense – cujo principal objetivo se encontrava na experiência da performance ao vivo – focou-se num conjunto de performances cuidadosamente encenadas para uma câmara, permitindo uma abertura ao público de criar interpretações e narrativas que poderiam explicar as cenas perturbadoras às quais o artista se sujeitava. A sua série *Aktions* (1965-1969) (Figuras 12 e 13) conjugava obras de carácter ritualista, centrando-se em temas da experiência da dor e da mutilação<sup>14</sup>. Tratavam-se de obras ao serviço da libertação de desejos reprimidos, com a intenção primária de consciencializar a sociedade através de atos de pura violência contra o corpo físico, numa tentativa de quebra de tabus, pretendendo retirar o espectador da sua posição de passividade e indiferença. Tomando a série como uma degradação moral e não física, o artista estabelece uma relação entre a dor e o sarar, criando uma metáfora para a sociedade da época. Deste modo, para Schwarzkogler, a fotografia, mais do que o ato performativo, teria a absoluta capacidade de recriar as formas de construção imaginária do corpo, através da preservação instantânea dos processos que as conformam, elevando desta forma o documento fotográfico como elemento crucial no seu processo criativo. Em particular, a sua obra *Aktions 3* (1965) (Figuras 14 e 15), gerou discordância entre vários teóricos e historiadores de arte, na medida em que Kristine Stiles expõe no seu texto *Uncorrupted Joy: International Art Actions* (1998) o perigo inerente no uso documental de um evento performativo como prova ou comprovativo do mesmo, na sua revisão do livro de Henry Sayre, *The Object of Performance* (1992). Sayre recorda o atual mito de Rudolf Schwarzkogler de automutilação do seu órgão reprodutor, a partir de um conjunto de “documentos” fotográficos de um torso masculino com um pénis enfaixado, próximo de uma lâmina. Stiles refere o modelo não como o artista em questão, mas sim como Hans Cibulka, que pousa para o ritual de castração fabricado pelo artista. Na sua obra, Sayre ignora o que Stiles designa como “contingência do documento” (Kristine Stiles, 1998), não apenas de uma ação anterior, mas igualmente da construção de um espaço completamente fictício. A certeza

---

<sup>14</sup> Obras maioritariamente fotografadas por Ludwig Hoffenreich, refletiam o desespero face à angústia da realidade austríaca das décadas de 1960 e 1970, a nível económico e social.

de Sayre na fixação de uma certa presença informa a sua crença inquestionável no documento fotográfico da performance como uma realidade passada<sup>15</sup>.

Recordando ainda a série *Untitled Film Stills* (1978-1980) (Figuras 16 e 17) da artista Cindy Sherman, onde a mesma recorre ao próprio corpo, numa perfeita encenação perante a câmara, a mesma seria um exemplo significativa para esta categoria. Através da personificação e mascarando-se de personagens fictícias e genéricas presentes nos filmes de Hollywood entre as décadas de 1950 e 1960, dos filmes de European Art-House (numa rejeição do anterior), e ainda dos *film noir*, estabelece um diálogo sobre retratos estereotipados femininos da época. Recorrendo à utilização de cenários pensados, expressões faciais, linguagem corporal e narrativas algo ambíguas, estimula o espectador a retirar as suas próprias interpretações, exigindo do mesmo uma atividade inteiramente participante na sua obra<sup>16</sup>.

Auslander conclui que a distinção entre ambas as categorias não seria efetivamente a percepção da constituição histórica destes atos como performance, mas sim a sua noção de autenticidade.

Delimitando o foco na relação entre Performance e Documento, Boris Groys na sua obra “Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation” (2002) reflete na forma como no espaço museológico o público não se depara com a obra em si, mas com a documentação da mesma, mesmo que essa exposição seja mediada por meio dos mesmos *mediums* de criação da peça. Para o crítico de arte, a documentação tem a função de contextualizar a obra de arte na sua esfera histórica, esclarecendo que a documentação artística, real ou fictícia, para além de evocar o carácter irrepitível do evento vivido no passado, identifica-se fundamentalmente como narrativa. A documentação, quer seja fotográfica, fílmica ou textual, adquire através da instituição museológica um vestígio da aura do seu original, possuindo a referência de um local específico, um ‘aqui’ e ‘agora’, de um evento histórico. O ensaio do crítico, filósofo e teórico alemão Walter Benjamin (1892-1940), *The*

---

<sup>15</sup> Muitos confiaram no documento fotográfico como prova de um evento passado, assim como prova do significado do sujeito na performance, ou sobretudo como um objeto a ser elevado à altura formalista de uma fotografia de arte. Esta crença é fundada em sistemas de crença ideológicos muito semelhantes àqueles latentes ao investimento da presença do corpo na performance.

<sup>16</sup> “I suppose unconsciously, or semiconsciously at bet, I was wrestling with some sort of turmoil of my own about understanding women. (...) They were women struggling with something, but I didn’t know what. I wasn’t working with a raised ‘awareness’, but I definitely felt that the characters are questioning something – perhaps being forced into a certain role. At the same time, those roles are in film: the women aren’t being lifelike; they are acting. There are so many levels of artifice. I like that whole jumble of ambiguity.”, SHERMAN, Cindy, *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*, New York: Museum of Modern Art, 2003. Relato de Cindy Sherman, atendendo à sua série *Untitled Film Stills* (1978-1980).

*Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction* (1936) trata do conceito de aura, referindo que esta carece em reproduções levadas a cabo pela fotografia, filme ou vídeo, mas que, no entanto, a reprodução permite a efetiva expansão e melhor apreciação da obra. Embora Benjamin não se referisse à Arte Vídeo ou Performance, penso que esta noção se possa aplicar na presente temática, na medida em que através do meio reproduzível, exista a possibilidade de a performance ser por vezes, apreciada pela primeira vez desde o seu momento de criação. Walter Benjamin expõe no seu ensaio uma revisão da história das técnicas de reprodução da Arte, reconhecendo a sua atividade profundamente inovadora e dinâmica no decorrer do século XX, num âmbito onde a reprodução se torna efetivamente a própria obra de arte – onde esta se impõe como obra original. Após a introdução de noções sobre a Autenticidade da obra, o seu *hic et nunc*, que eventualmente, de acordo com o autor, acabará por carecer em qualquer reprodução, a mesma, como testemunho histórico ou como presença material única, não é válida, tendo esse estatuto e autenticidade o original – introduzindo o conceito de Aura, e a sua especial debilitação na época da reproduzibilidade. A percepção do receptor da peça é profundamente condicionada no processo de contemplação: diferentes considerações são pressupostas pelo receptor acerca da obra original e acerca da reprodução da mesma; e a Aura apenas emerge da obra como a relação que o espectador obtém com a mesma, enquanto objeto original e único, que possui um “aqui” e um “agora”. A ação de contemplar uma reprodução carece sempre desse aspecto, modificando a relação entre o receptor e a obra de arte. De uma forma sucinta, a Aura, no entendimento de Benjamin, é produzida no processo de contemplação de um objeto artístico, emergente sobretudo no século XIX, na esfera burguesa, sustentada no sujeito e na sua relação subjetiva com o mundo – remetendo à ideia de Kant (1724-1804) da contemplação desinteressada da obra de arte, como um exercício de subjetividade do sujeito<sup>17</sup>. Este mesmo processo, posterior à presença do culto e do ritual no domínio da arte (onde as obras de arte têm o seu fundamento no serviço de um ritual mágico ou religioso – num ato de transcendência, entre o humano e o divino), agora laicizado, apenas apresenta a aura como um vestígio do ritual, fornecendo uma ligação entre o objeto sagrado e o objeto reproduzido. Uma noção ainda importante apresentada por Benjamin prende-se com a forma como a técnica está implicada e condicionada pelo quadro epistemológico do tempo em que atua e a forma como esta tem uma implicação profunda no conhecimento, na atenção e na concepção do objeto artístico em questão. A técnica nunca poderá ser neutra, tomando uma relação direta com o

---

<sup>17</sup> Recorrendo à ideia da Contemplação Desinteressada de Kant e tal como o filósofo refere, o “belo” pode ser partilhado universalmente, apesar de não possuir um único conceito.

conhecimento do homem seu contemporâneo. Qualquer período histórico opera a sua influência no modo de percepção, através do modo de existência da sua sociedade e dos seus princípios<sup>18</sup>.

A abordagem de Amelia Jones no seu texto *Body Art: Performing the Subject* (1998), embora reconheça a importância dos conhecimentos obtidos e provenientes da observação e participação na audiência de uma performance ao vivo – propiciando as relações fenomenológicas entre indivíduos – manifesta que essa mesma especificidade não deverá ser privilegiada em detrimento dos conhecimentos que se alcançam por meio da observação e análise de vestígios documentais de um ato performativo, já que a troca documental entre o espectador e o comprovativo da performance é equitativamente intersubjetiva.

Este debate é ainda complementado pela crítica e historiadora de arte Kathy O'Dell, argumentando no seu ensaio *Displaying the Haptic: Performance Art, The Photographic Document, and the 1970s* (1997), a importância da presença e função do corpo como material primário no processo criativo, notando o seu estatuto representacional, contrariamente à validação da sua prioridade ontológica. A inclusão do corpo no domínio do simbólico e a sua dependência na documentação para a atribuição de um significado, reflete-se na série *Siluetas* (1973-78) (Figuras 18 e 19), da autoria de Ana Mendieta (1948-1985), remetendo para variadas formas femininas com distintos níveis de abstração. Através da escavação e do desenho da sua figura no solo e água, com recurso a materiais percíveis como flores, ramos de árvores, musgo, argila, areia, ou até mesmo pólvora e fogo, a artista pretende representar a “omnipresença da força feminina”<sup>19</sup>. O corpo é promulgado pela sua silhueta, encontrando significado meramente mediante a sua contextualização dentro dos códigos de identidade que advertem para o corpo/nome da artista. Consequentemente, o corpo incide não apenas no contexto autoral de assinatura artística, mas igualmente no contexto receptivo, onde o espectador pode interferir – o corpo torna-se agora um sujeito. Apesar de algumas destas construções terem sido testemunhadas ao vivo, grande parte do seu público apenas as recebeu através do documento fotográfico ou fílmico. Deste modo, retomando às ideologias de Amelia Jones (1998), ainda que a intersubjetividade da troca interpretativa seja mais pronunciada no momento de assistência ao ato performativo por parte da audiência, os documentos do corpo possuem uma função muito semelhante, na medida em que o significado que decorre da

---

<sup>18</sup> No entendimento de Walter Benjamin, o modo de percepção contemporânea da década de 1930 resume-se a uma decadência da aura.

<sup>19</sup> DEL RIO, Petra Barreras; PERRAULT, John, *Ana Mendieta: A Retrospective*, Cat., New York: New Museum of Contemporary Art, 1998, p 10.

imagem do corpo se encontra aberto e dependente da contextualização e interpretação – subjetiva – do próprio documento artístico.

Localizando deste modo, a Arte Vídeo entre dois polos distintos – o primeiro referente à imagem como Documento da ação performativa, e o segundo como imagem inerente de um valor que ultrapassa o evento performativo em si – e notando estes dois extremos, Rosalind Krauss refere na sua obra *Notes on the Index: Seventies Art in America* (1977) a necessidade de coexistência recíproca entre a Performance e o Documento fílmico, no sentido em que a primeira precisa da segunda para a comprovação e lembrança/reconstrução do evento; e a segunda necessita da primeira como uma âncora ontológica da sua indexicalidade. Proclamam-se como suplementos entre si, numa perfeita relação de interdependência.

Através da compreensão da relação entre ato performativo e vestígios documentais como ambígua, é possível salvaguardar uma associação ontológica e ideológica – corpo simultaneamente como sujeito e objeto, como presente e ausente – indissociável da reciprocidade inerente a ambas. Enquanto artistas como Burden e Graham concentram a sua atenção no evento (tomando o vídeo como mero documento de um determinado conceito artístico ou criativo), outros como Schwarzkogler, Cindy Sherman ou Mendieta compreendem a pertinência e o mérito do documento/registo como a efetiva obra de arte, intrínseco ao facto da sua essência partir de uma encenação direcionada à câmara. Face a esta ambiguidade, deparamo-nos com a seguinte decisão como receptores: se acreditamos no ato performativo como efetivo objeto de arte, o valor da imagem fílmica é perdido, embora comporte o seu valor estético – o conceito é o principal alicerce para que a exposição do artista se verifique como inseparável de um valor que ultrapassa os constrangimentos da imagem documental. Por outro lado, se tomarmos o vídeo como objeto de arte, entendemos que o mesmo ultrapassa os limites da ideologia imposta pelo artista, possibilitando a sua auto consideração como um meio/objeto de apreciação estética e artística. A relação paradoxal e interdependente entre performance e documento, quer fotográfico, fílmico ou videográfico, será sempre uma ambiguidade necessária e, porventura até imperativa para a sua natureza artística.

#### 1.4. Temporalidade no Vídeo como Elemento de Exploração Estética

No contexto da participação do visitante num evento no qual é pressuposta uma espacialidade, a mesma encontra uma perfeita harmonia com o fenómeno da temporalidade e sequência, pela qual é acompanhada. Sendo o vídeo um *medium* baseado na duração, convoca a atenção do público para as tensões perceptivas e psicológicas das várias qualidades do tempo – verifica-se como um *medium* que exige do seu público entrega emocional e física (expectativa ou antecipação), tomando influência da sua ligação e reminiscência à emoção do espetáculo, que é na arte vídeo, sempre suportado pelo esplendor da sua componente visual. A manipulação do *medium* em termos temporais, resultando em experiências como o uso do ‘slow motion’, afetam diretamente a consciência do espectador – através da duração do tempo e da percepção da sua temporalidade.

Artistas como Douglas Gordon (1966-) e Bill Viola (1951-) reúnem no seu trabalho um agregado de diversos elementos no campo da representação artística, entre a performance, o espaço, o tempo e o som, que permitem discutir e compreender estas concepções. A arte de ambos os artistas procura uma relação visual reflexiva com o seu público, com a principal finalidade de trazer a primeiro plano a consciência do mesmo a respeito daquilo que este vê ou sente, no momento de recepção da peça, encorajando sempre um envolvimento visual e psicológico. *24 Hour Psycho* (1993) (Figura 20), da autoria de Douglas Gordon, formula-se como um estudo sobre a forma através da qual os artistas interpretam a relação entre o tempo e a consciência do espectador. Gordon, na essência das suas obras de vídeo, inclui a existência de dois aspetos cruciais: o primeiro, o uso de componentes de carácter onírico, como um estímulo para a consciencialização do público e para o acesso à memória; e o segundo, um reflexo concreto da essência temporal da arte vídeo, defendendo que o tempo deveria ser compreendido como uma sequência de eventos. A sensibilidade temporal, neste caso adotada pelo público no espaço, formula-se na percepção da sucessão contida entre dois pontos. Tanto a componente material como a imaterial do vídeo, determinam que a imagem em movimento apenas poderá ser executada dentro de um certo período de tempo. Tomando dois exemplos opostos, uma das primeiras peças de vídeo da autoria de Nam June Paik terá sido gravada numa máquina de rebobinar, com o tempo máximo de gravação até uma hora (sendo desta forma considerado como um vídeo de “tempo real”). Por sua vez, a obra *24 Hour Psycho*, que articula o filme original de Hitchcock, reduz a imagem para um frame a cada dois segundos. Gordon manipula o tempo, interrompendo e dividindo o espaço da presença, estendendo os segmentos de tempo individuais. Recorrendo ao método da câmara lenta, a presença torna-se num

intervalo de tempo com uma duração aproximadamente duplicada em comparação ao tempo real.

O vídeo adquire desta forma, um imediatismo e uma presença que foram apropriados por Bill Viola num outro contexto. O *medium* caracteriza-se como essencial no trabalho de Viola, já que a utilização do mesmo permite alcançar e concretizar o maior objetivo do artista: obter um contacto estreito com a componente interna ou psicológica do observador, despoletando sentimentos e memórias intrínsecas em cada indivíduo. Os aspetos e qualidades intuitivas do meio videográfico nas suas obras convidam o espectador a participar num diálogo constantemente aberto – por esta razão as suas instalações recebem uma resposta tão emocional e proeminente:

*“The notion that the camera is some surrogate eye, a metaphor for vision, is not enough. The video camera only grossly resembles the mechanics of the eye, and certainly not normal human stereoscopic vision with integration in the brain. In function it acts like something more akin to what we term consciousness, and its existence in the world of the material objects belies its true nature as an instrument for the articulation of mental space”.* – VIOLA, Bill (1982), citado em JUDSON, William D., “Bill Viola: Allegories in Subjective Perception”, in *Art Journal*, Vol. 54, No. 4, Video Art, 1995, p. 30.

Seguindo os argumentos e exemplos apresentados por Rina Arya, no seu artigo “Bill Viola and the Sublime” (2013), a autora destaca como Lisa Jaye Young defende, na sua obra literária *The Elemental Sublime* (1997), a forma como, “por meio da escuridão, das imagens repetitivas, da câmara lenta, do som e da abstração, Viola estimula e desencadeia uma resposta meditativa do público”<sup>20</sup>. Ao manipular os elementos já referidos, o artista cria “uma obra de arte total”<sup>21</sup> (uma *Gesamtkunstwerk*<sup>22</sup>), que simula na sua essência artística, o real. Viola

---

<sup>20</sup> YOUNG, Lisa Jaye, “Review: The Elemental Sublime”, in *Performing Arts Journal*, Vol. 19, No. 3, Performing Arts Journal Inc, 1997, p. 65.

<sup>21</sup> ARYA, Rina, “Bill Viola and the Sublime”, in LLEWELLYN, Nigel e RIDING, Christine (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, 2013. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (Consultado a 28 de Abril de 2023).

<sup>22</sup> *Gesamtkunstwerk* manifesta-se como o termo alemão, maioritariamente difundido pelo compositor Richard Wagner. Na sua tradução direta para “uma obra de arte total”, o termo foi criado para o contexto das Artes Decorativas e da Estética do Barroco e descreve-se como um processo criativo ou objeto artístico criado através da colaboração harmoniosa entre diferentes tipologias e formas de arte. O termo, apesar de em desuso, é ainda utilizado na discussão de instalações ou obras de arte multimédia, sobretudo em consequência da componente multidisciplinar do vídeo (na sua busca visual, sonora, temporal – na criação de um espaço multissensorial) e na

transforma o espaço museológico num espaço público de observação, assim como num espaço meditativo efetivamente privado e individual. As escolhas dos seus temas de trabalho em harmonia com uma validação do belo, possuem um domínio verdadeiramente hipnótico sobre o público na maneira mais individualista possível.

Rina Arya refere como, no decorrer do século XX, através da discussão do sublime no contexto do discurso crítico artístico, a principal interrogação prendeu-se com a ideia que o filósofo e teórico literário Jean-François Lyotard defende na sua obra *The Postmodern Condition* (1979), remetendo à conceção do sublime não poder ser expresso positivamente de forma figurativa, recaindo desta forma, sob a linguagem da abstração e na dissolução da forma ou do pensamento na presença de vazios<sup>23</sup>. Porém, a mudança de conceção sobre o sublime foi efetivamente impulsionada pela intervenção das tecnologias nas novas artes mediáticas das décadas de 1970 e 1980, e tal como o historiador de arte Simon Morley descreve na sua obra *The Sublime* (2010), “uma nova onda de sublimidade pós-moderna alterou completamente o mundo da arte”<sup>24</sup> no decorrer da década de 1980. Deu-se a ampliação de possibilidades de criação de ambientes extremamente imersivos, em especial na combinação da relação entre espaço e luz (Rina Arya destaca como exemplo o trabalho de James Turrell<sup>25</sup>) e nas hipóteses de interação entre as componentes visual, aural e o tátil, tal como Turrell refere:

*“People are often taken aback by contemporary art... they are not so willing to submit to it, and enter the realm created by the artist. So, for me, that’s a very important step, is to make something that people want to submit to, but there’s some reward for having done that. So, the big thing is that you are immersed in this. It’s a little bit like stepping into the painting. But not everybody will sit ten minutes in a darkened room before they can begin to see.” – TURELL, James,*

---

componente arquitetónica e espacial presente em ambas as tipologias de arte, em conjunto e constante diálogo com outros elementos ou ornamentos expositivos.

<sup>23</sup> Rina Arya menciona a título de exemplo, a obra *White on White* (1918) (Figura 21), atualmente exposta no MoMA, da autoria de Kazimir Malevich, representando um dos maiores exemplos de exaltação do absoluto vazio, expressando uma sensação de espaço infinito.

<sup>24</sup> MORLEY, Simon, “Introduction”, in *The Sublime*, London and Cambridge MA, 2010, p. 13.

<sup>25</sup> O trabalho de Turrell, através da criação de instalações abstratas de grande escala com a combinação de cores, espaço e luz, procura efetivamente produzir o que se entende por sublime, resultando em ambientes de ambiguidade espacial – onde a percepção dos componentes da distância e da dimensão são maioritariamente confusos. Demonstrando uma clara preocupação no momento de percepção da obra, o artista introduz a ideia de “submissão” como um aspecto integral na experiência do espectador perante a sua arte.

entrevista por Nat Trotman, *The Art of James Turrell*, The Guggenheim Museums and Foundation, 2013, p. 1<sup>26</sup>.

O vídeo surgiu deste modo, tal como Rina Arya menciona, como uma interface integralmente distinta, abrindo novos caminhos em direção às possibilidades da virtualidade, da hiper-realidade e do ciberespaço, apenas introduzidas décadas mais tarde.

Tal como o filósofo francês Jean-Luc Nancy descrevera o sublime no seu ensaio *The Sublime Offering* (1993) – como algo que ultrapassa o banal, encarregue de levar a emoção do sujeito ao seu limite<sup>27</sup> – o espectador de obras da autoria de Viola como *Five Angels for the Millennium* (2001) (Figura 22) ou *Nantes Triptych* (1992) (Figura 23) experiencia esse mesmo sentimento onírico. Na última, o público é forçado a enfrentar uma amostra de experiências de uma natureza extrema à condição humana, como o nascimento e a morte, alcançando desta forma, os limites da experiência emocional e cognitiva – o desconhecimento perante a questão: *o que é morrer?* – através da recorrência ao quotidiano, numa tentativa de que o mesmo se reveja em realidades fictícias elaboradas pelo artista.

Em exemplos mais recentes é possível acompanhar a continuação da exploração deste *medium*, através do testemunho da exposição *Staging Film: the Relation of Image and Space in Video Art* (29 Janeiro-17 Abril, 2016), realizada no Busan Museum of Art na Coreia do Sul, com curadoria de Sam Bardaouil e Till Fellrath. Doze artistas foram representados na exposição através de distintas instalações, cada uma com o seu espaço próprio – desde vídeos em loop de 45 segundos, até narrativas de 85 minutos. Estes artistas possuíam como principal objetivo abordar o tema da imagem projetada em relação ao espaço físico no qual se inseriam de uma forma distinta. Com obras que datam desde o início da década de 1990 até à atualidade, a exposição demonstrou como, no decorrer das últimas duas décadas, os artistas de vídeo subverteram as características tecnológicas e formais do cinema, com a finalidade de desafiar os limites do próprio *medium*, expandindo assim a experiência do público no tempo e no espaço. Trabalhos como *El Fin del Mundo* (2012) (Figura 24) da autoria de Moon Kyungwon

---

<sup>26</sup> Entrevista a James Turrell, conduzida por Nat Trotman, 2013, The Guggenheim Museums and Foundation. Disponível em: [https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2021/08/Turrell\\_overview\\_transcript.pdf](https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2021/08/Turrell_overview_transcript.pdf) (consultado a 5 de Abril de 2023).

<sup>27</sup> “The sublime is a feeling, and yet more than a feeling in the banal sense, it is the emotion of the subject at the limit. The subject of the sublime, if there is one, is a subject who is moved. In the thought of the sublime, it is a question of the emotion of the subject, of that emotion which neither the philosophy of subjectivity and beauty nor the aesthetics of fiction and desire is capable of thinking through (...). NANCY, Jean-Luc, “The Sublime Offering”, in COURTINE, Jean-Francois (ed.) *Of the Sublime: Presence in Question*, trad. por Jeffrey S. Librett, 1993, p. 44.

e Jeon Jooho, apresentam duas telas colocadas diametralmente, tocando-se num leve ângulo – o posicionamento das mesmas apurou a fusão das temporalidades regentes na narrativa da exposição, aplanando os limites que definem o passado, o presente e o futuro, desafiando o público a meditar e reexaminar os códigos temporais que definem o real. Outros trabalhos como *The Hidden Dimension* (2013) (Figura 25) de Sarah Choo, com uma forte vertente imersiva enfatizada pela fisicalidade da instalação – através das distintas telas representando uma narrativa específica de diversos indivíduos envolvidos em atividades domésticas – o visitante é efetivamente transposto para uma realidade fictícia, que eventualmente se torna verídica no psicológico de quem a percebe, como se de uma simultânea partilha de vivências se tratasse.

### 1.5. Expressão emergente da Televisão – Exploração do *Medium* e da Nova Cultura através da Arte

Num percurso paralelo e simultâneo à emergência e evolução do vídeo, a influência penetrante e universal da transmissão televisiva intensificou-se, contribuindo para o desenvolvimento de uma nova cultura e novas atitudes no mundo artístico, rapidamente ganhando importância entre os diferentes modos de comunicação como a imprensa, a rádio e o cinema, já que a sua capacidade de comunicação frente ao público era direta e impetuosa, direcionada unicamente para o consumidor doméstico:

*“During the late 1960s and early 1970s, a period of great innovation, experimentation, and growth in video as a medium, artists recognized and investigated their aesthetic relationship to television technologies and their adversarial position inside the communications industry. Familiar television and the related media were perceived as having a tremendous influence on society, and many artists examined its effects on a public that had grown to know TV as both a home furnishing and a direct source of cultural information. (...)”* – RILEY, Bob, “Comic Horror: The Presence of Television in Video Art”, in *The Arts for Television*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1987, p. 85.

Embora exista uma comparação e um confronto inevitável entre o Cinema e a Televisão, ambos desempenham funções ou objetivos distintos. Enquanto o Cinema nunca quebrou a sua ligação intrínseca com a Arte (tanto a nível social<sup>28</sup>, como a nível técnico<sup>29</sup>), a Televisão comportou-se de forma mais concisa, como um meio de comunicação – perdendo o impacto social que o Cinema tomava como garantido e focando-se na componente doméstica.

---

<sup>28</sup> O Cinema, a nível social, altamente influenciado pelo Teatro, cumpria o momento de ver e ser visto, tendo momentos de interrupção dedicados à discussão do filme ou de outros assuntos num ambiente de convívio, normalmente acompanhado por espaços de bar e foyer.

<sup>29</sup> O próprio processo de composição de certos planos cinematográficos tem extremamente presente alguns ideais partilhados com a Pintura, como o equilíbrio de composição, as cores apresentadas, entre outros. “Indeed, briefly put, cinema never ceased to be in confrontation with painting throughout its history, albeit in multiple and diverse modes – as if the film image had to negotiate its “visual logic” with its prestigious pictorial equivalent in order to exist as a valid image. The expression “painting shot” (*plan-tableau*) emblematically returns all the time in discourses related to cinema (...)” MAÎTRE, Barbara Le, “Exhibiting Film and Reinventing the Painting”, in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, 2013, p. 336.

Como referido anteriormente, Nam June Paik manifestou um papel pioneiro na utilização do fenómeno televisivo em prol da arte vídeo, – manipulando a câmara como um instrumento artístico – retirando a televisão do seu contexto de entretenimento privado e controlo corporativo e a Arte Vídeo encontrava o seu campo de atuação entre estes dois mundos, por vezes tendo momentos de fusão<sup>30</sup>:

*“In the mid-1960s, both in this country and in Europe, artists made use of practices developing in the avant-gardes to engage in a direct confrontation with the institution of television. Within the questioning, adversarial, and anti-high-art project of Fluxus, two key figures in video’s early history (...) Paik and (...) Wolf Vostell, turned to television set as a means to explore the fashioning of a new media-based practice within a redefined media culture (...).”* – HANHARDT, John G.; VILLASEÑOR, Maria Christina, “Video/Media Culture of the Last Twentieth Century”, in *Art Journal*, Vol. 54, No. 4, 1995, p. 21.

#### 1.5.1. Crítica Consumo Público

A componente do consumo público deste novo media e desta nova cultura imagética foi alvo de exploração pelos artistas de vídeo, não apenas no estudo das concretas especificidades do mesmo (como a sua imediatidade no momento de registo/transmissão direta, a conjugação de imagem, som e presença do público), mas igualmente na presença dominante da televisão entre as décadas de 1960 a 1980. Inúmeros críticos teóricos de arte consideravam o fenómeno e o *medium* televisivo como um impasse à interação social, ao diálogo e à crítica que tinham outrora tomado como garantidos na sua essência.

Nos primórdios da apropriação do *medium* televisivo em prol da arte, em 1963, Paik projetou e criou um espaço dinâmico e repleto de televisões na Galeria Parnass (Wuppertal, Alemanha) (Figuras 26 e 27), onde a recepção e o posicionamento das imagens distorciam a relação trivial entre o observador e o próprio *medium*, encorajando o público a repensar as suas expectativas pré-concebidas do mesmo. No mesmo ano e de forma semelhante, na Galeria Smolin em Nova Iorque, Vostell criou uma relação entre a sua prática nas artes visuais (as suas

---

<sup>30</sup> “But it was Nam June Paik, a Korean-born sound and visual artist who came to New York in 1964, who pushed art and electronics even further by focusing on television. Treating them as cultural artifacts, Paik presented doctored and manipulated TV sets in an art installation.” “Exhibition to Trace Development of Video Art”, in *MoMA*, n. 27, 1983, p. 4.

capas de revista) e a modificação ou manipulação das imagens pertencentes ao domínio da transmissão televisiva:

*“In effect, Paik and Vostell reframed the discourse of television, disrupting its commercial flow of messages and images, and positing the television as an artist’s medium.”* – HANHARDT, John. G.; VILLASEÑOR, Maria Christina, “Video/Media Culture of the Last Twentieth Century”, in *Art Journal*, Vol. 54, No. 4, 1995, p. 21.

Um grande fragmento da criação de arte vídeo durante estas décadas prendeu-se com a exploração de materiais e imagética retirada diretamente de emissões televisivas, numa tentativa de recontextualização das mesmas em prol de um discurso crítico e de oposição, muitas vezes exposto como cinismo ou como algo cómico, face à indústria televisiva. O princípio latente seria combater os valores falsos da comunicação em massa, predominantes neste meio de comunicação fortemente institucionalizado, económica e politicamente. Estes artistas, através das estratégias mencionadas, reformularam esta imagética específica em direção a novas abordagens, mais recentes e atualizadas, tendo como principal objetivo convidar a audiência a questionar a sua identificação e aceitação cega pelos conteúdos divulgados através do fenómeno televisivo. A propaganda opressiva, divulgada por este meio de comunicação, concentrava-se na exposição de programas televisivos que distinguiam em si a arte da vida, comédias e programas de variedades como puro entretenimento, acompanhados ainda pela disseminação de notícias de carácter social através de noticiários, cobrindo eventos de natureza civil, crime ou terrorista – que com a crescente divulgação televisiva, pareciam perder o seu impacto. A abordagem cómica ou sensibilidade humorística adotada por muitos artistas era capaz de abordar temáticas como o medo, choque, terror ou miséria, filtrando em si, a habilitação de reformular valor construtivo, implantando este na mente dos espectadores para futura análise e reflexão individual:

*“(…) The dissection of TV pictures as an art form reveals a personal and political ambition to reach the viewer and share a vision. In the best tradition of comedy, these artists seek a knowing response from their audience – an impulse laugh – which reinforces their insight.”* RILEY, Bob, “Comic Horror: The Presence of Television in Video Art”, in *The Arts for Television*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1987, p. 98.

Artistas como Richard Serra (1938-) desenvolveram e captaram a importância desta descoberta e o intenso domínio que a televisão possuía sob o seu público. A sua obra *Television Delivers People* (1973) (Figura 28), apresenta um conjunto de declarações críticas em respeito à expansão do fenómeno da televisão comercial e do seu impacto e capacidade de venda na vida dos norte-americanos dessa mesma década. Os elementos que observamos na peça de vídeo (o texto, o fundo azul e a música ambiente de Muzak<sup>31</sup>) ‘vendem’ a crítica do artista, aqui espelhada no seu interesse pela análise estrutural e materialista da sociedade contemporânea à criação da peça, explicando o efeito e influência da televisão no mercado de consumo. Com passagens textuais como “Television delivers people to an advertiser.”, “You are the consumer who is consumed.” ou “You are the product of TV.”, esta obra específica de Serra comprova em si, o potencial que um texto – aqui em modelo de manuscrito ascendente, tipicamente familiar nos créditos televisivos no fim de qualquer programa de entretenimento ou de notícias – possui sobre o seu público<sup>32</sup>.

A artista Judith Barry (1961-), na sua peça de vídeo *Casual Shopper* (1981) (Figura 29), explora os signos e representações da nossa economia de comodidade, onde a cultura do consumo público reina – explorando as nossas fantasias e desejos públicos através do fenómeno televisivo, que controla a forma como canalizamos e interpretamos informação, deste modo moldando a forma como agimos e interpretamos o nosso quotidiano.

Podemos considerar ainda casos como a obra *Media Burn* (1975) (figura 30), da autoria do coletivo de artistas Ant Farm, que se traduz numa performance feita de raiz para o efeito da sua transmissão televisiva. O objetivo crítico do coletivo de artistas seria chamar a atenção do seu público em respeito à forte influência da televisão e do capitalismo corporativo, – uma crítica à transmissão televisiva da época, revelando a cobertura televisiva como algo parcial e distorcido da realidade – aspecto que foi ignorado pelos canais de jornalismo da época, focando-se apenas no fator de entretenimento e de espetáculo da própria performance.

Chris Burden, artista de vídeo pioneiro, tirou partido desta nova conjuntura do fenómeno televisivo, ao realizar *Through the Night Softly* (1973) (Figura 31), onde o mesmo arrasta o seu corpo descoberto num chão de asfalto, repleto de fragmentos de vidro. Ainda a opção adotada pelo artista na utilização da imagem a preto e branco, embora referente a propósitos estéticos da peça (o artista refere pontualmente a comparação estética entre os

---

<sup>31</sup> Marca americana de música ambiente, normalmente tocada em restaurantes, lojas, entre outros espaços públicos e comerciais, com a finalidade de influenciar o aumento da atividade de compra.

<sup>32</sup> “In a concise and affecting method, Serra’s television informs its passive viewer of TV’s inherent nature, establishing a forum for critical, reflexive work.” RILEY, Bob, “Comic Horror: The Presence of Television in Video Art”, in *The Arts for Television*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1987, p. 87-88.

pedaços de vidro e estrelas), moderou igualmente o efeito sanguinário ou violento da peça, distanciando a mesma da realidade. Traduzindo-se numa performance produzida com o intuito de ser gravada e transmitida no âmbito televisivo, como se de uma publicidade para o consumo público se tratasse, o artista procurou deste modo, criticar a crescente banalização da violência que marcava presença nas várias transmissões da época. Através da sua compra à respetiva cadeia de televisão, o artista assegurou um espaço televisivo comercial, difundindo as suas obras no meio televisivo em respetivas horas. Chris Burden cria uma apropriação consentida (através do poder de compra que a adquiriu) de um espaço privado, no espaço de radiodifusão pago, assim como uma apropriação do espaço privado e individual da ‘sala de estar’, reino absoluto da televisão comercial na época.

Martha Rosler (1943-) levou a cabo nas suas obras, uma clara preocupação em desmistificar ou revelar o sistema de representação dos novos media – precisando a oposição existente entre televisão, vídeo e arte. Num papel de interrogação do ‘realismo’ televisivo, utilizando estéticas desfamiliarizantes, a artista oferece ao público a oportunidade de consciencialização e a eventualidade de questionar as imagens e a informação que são apresentadas pelo mecanismo media – tentando quebrar a falsa e cega interpretação das mesmas como uma verdade universal – mecanismo este que, comporta em si um programa alicerçado e sustentado por interesses políticos e comerciais configurados à sua época de atuação. A sua obra *If It's Too Bad To Be True, It Could Be Disinformation* (Figura 32), do ano de 1985, um vídeo de canal único, com a duração de desasseis minutos e vinte e seis segundos, apresenta texto e imagem com o principal intuito de interrogar a objetividade e a autoridade conferidas ao meio comunicativo da televisão, nomeadamente relativa a uma análise puramente política. Tendo em mente famosos programas noticiários norte-americanos como o NBC Nightly News, a artista conjuga, com um certo nível de caos e incoerência absolutamente propositada, excertos de fontes de transmissão originais dispostos sob imagens manipuladas e distorcidas, tentando analisar a sua sintaxe ilusória através da utilização da assimetria e incoordenação entre os principais elementos presentes no vídeo – o texto, a imagem e o som não coincidem, captando desta forma uma inconsistência intencionalmente inserida no diálogo da notícia apresentada. Numa fase final do vídeo, o texto é apresentado de uma nova perspectiva, expondo agora os excertos do noticiário na sua íntegra. Esta peça de vídeo fez parte de uma instalação com o mesmo título, que adereçava uma notícia do *The New York Times* onde o Governo dos Estados Unidos da América seria acusado de disseminar informações falsas, divulgando que Nicarágua atacaria o país com aeronaves Mikoyan-Gurevich (MIG), de origem russa.

### 1.5.2. Televisão – Artistas Feministas – Crítica Corpo/Consumo Público

Uma parte integral da crítica da media em massa, realizada através do recurso ao vídeo nas décadas de 1960 e 1970, prende-se com uma geração de artistas feministas, que tinham como principal objetivo desmantelar a exploração do corpo feminino na imagem televisiva, maioritariamente efetuada em prol do olhar masculino dominante, como apenas mais uma comodidade do desejo e consumo público. Dara Birnbaum (1946-), através da sua obra *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-1979) (Figura 33), foca a sua crítica na ideologia cultural que envolve a imagem e o papel da mulher no fenómeno televisivo, utilizando material editado do programa popular televisivo *Wonder Woman*. Ao colocar as imagens e som repetitivos da transformação da comum secretária Diana Prince (representada pela atriz Lynda Carter) para a heroína que conhecemos, – tomando este momento como uma metamorfose – a artista convida-nos a repensar não apenas a apropriação do corpo feminino tomada pela linguagem televisiva, mas de igual forma os mecanismos de representação feminina numa sociedade de grande consumo público, expondo ainda a ‘fabricação’ e o controlo da narrativa televisiva da época<sup>33</sup>. De forma semelhante, Martha Rosler apresenta o vídeo *Semiotics of the Kitchen* (1975) (Figura 34), com a duração de seis minutos, onde a própria, no papel protagonista, realiza uma paródia dos programas televisivos de cozinha, introduzindo por ordem alfabética, os utensílios deste espaço doméstico. A forma como a artista manuseia os objetos torna-se progressivamente agressiva, refletindo sobre a submissão e domesticação da mulher da época, assim como a imagem feminina transmitida e partilhada através dos canais televisivos.

A partir de meados da década de 1980, o trabalho de mulheres artistas como Birnbaum ou Martha Rosler, tomaram uma nova atitude a respeito da apropriação, tomando a sua arte como um recurso contra a cultura consumista, caminhando, no entanto, numa linha muito ténue entre dedicar o seu trabalho à crítica deste fenómeno cultural particular e efetivamente, fazer parte integral do mesmo. Joan Braderman (1948-) através de uma abordagem puramente humorística, configura-se como narradora da série televisiva *Dynasty*<sup>34</sup>, na sua peça de vídeo *Joan Does Dynasty* (1986) (Figura 35), – através da projeção da sua imagem contra as cenas

---

<sup>33</sup> “This conjunction of imagery emphasizes television as spectacle and illusion that conveys limited information and entertainment through the ideology of commodity culture. Birnbaum, in her movement between single-channel videotape and installation, further highlights a distinctive feature of video art’s history as artists explore different formats to treat the issues they wish to explore.” HANHARDT, John G.; VILLASEÑOR, Maria Christina, “Video/Media Culture of the Last Twentieth Century”, in *Art Journal*, Vol. 54, No. 4, 1995, p. 23.

<sup>34</sup> Uma série televisiva com enorme exposição, acompanhada por mais de cem mil milhões de pessoas, distribuída em setenta e oito países.

da série – comentando criticamente a representação dos sexos da mídia a meados dos anos 80, mediante uma análise da carência das qualidades morais de cada uma das personagens fictícias e das inquietantes premissas culturais inerentes na própria narrativa cinematográfica. Braderman expôs os problemas sociais e de gênero que a sociedade da época configurava, nomeadamente a fixação e atração pelo dinheiro, ansiedades sexuais e poder, no ver da artista, extremamente presentes na década de 1980.

Após realizar uma revisão da história artística, cultural e social dos fenômenos fílmico e videográfico, penso ser importante complementar a presente componente teórica com uma breve história técnica da produção da Arte Vídeo, percorrendo de igual forma os últimos 60 anos da sua produção e criação artística.

## 2. Breve História Técnica da Produção de Arte Vídeo

Nas décadas de 1960 e 1970, com a dominante expansão da Performance, inúmeros artistas recorriam maioritariamente ao *medium* do vídeo com a finalidade de gravar as suas narrativas visuais – utilizando o vídeo como um instrumento efetivamente documental. Alguns exemplos são as obras de artistas amplamente influentes na área do vídeo, como Yoko Ono (1933-), Chris Burden, Marina Abramović, Bruce Nauman, entre outros. A obra *Cut Piece* (1965) (Figura 36), de Yoko Ono, consiste na mera documentação fílmica da performance da artista, após a mesma dar liberdade total à audiência para a manipular como se de um objeto se tratasse. Posteriormente, o vídeo *Shoot* (1971) (Figura 37) da autoria de Chris Burden, apresenta-nos a mesma premissa, chegando-nos a gravação fílmica do momento em que o mesmo é alvejado no braço, antecedido por uma pequena narração realizada por Burden, da cena que o público está prestes a visualizar. As várias peças de vídeo da autoria de Bruce Nauman, entre as quais *Wall Floor Positions* (1968) (Figura 38), *Walking in an Exaggerated Manner around the Perimeter of a Square* (1967-68) (Figura 39) ou *Bouncing in the Corner, No. 1* (1968) (figura 40), tratam-se de vídeos documentais a preto e branco de longa duração, que acompanham as ações e gestos repetitivos do artista no seu estúdio – exercícios performativos que exploravam as componentes da repetição e da temporalidade na duração.

Durante estas décadas, grande parte da produção de vídeo estava ainda associada às limitações do próprio formato do vídeo, que até à época não tinha conhecido o seu apogeu. Muitas peças de vídeo prendiam-se com as qualidades formais do *medium* como uma forma de criar uma nova imagética e estética, que se traduzia em trabalhos de uma vertente mais abstrata. A peça *Zen for Film* (1962-64) (Figura 41), da autoria de Nam June Paik, descreve em si o cúmulo e o melhor exemplo da criação de vídeo, consciente da sua técnica e da tecnologia que comporta em si. Descreve-se como um filme de 16 milímetros, com 8 minutos de duração, onde apenas é exposta uma tela branca com os ocasionais riscos e grão da própria película fílmica – é um filme que apenas expõe as suas qualidades materiais, tendo como principal objetivo despertar uma certa meditação ou pensamento interno do público, perante a imagem do vazio, ao contrário do bombardeamento de imagens comuns do cenário televisivo da época.

Ainda o exemplo ilustrado pela obra *Vertical Role* (1972) (Figura 42), da autoria de Joan Jonas, demonstra como uma peça de vídeo poderia centralizar a sua premissa numa falha tecnológica comum no fenómeno videográfico e televisivo da época:

*“The reason why it’s called ‘Vertical Roll’ [is] because in the piece there’s a rolling bar of the video, which is a dysfunction of the television set, (...). And I made a piece which is structured by that bar... in which I perform around the rolling bar; all my actions are related to that bar...” – Joan Jonas, in Joan Jonas: Anything but the Theatre”, entrevista por Oscar Faria, Vector [e-zine]<sup>35</sup>.*

A meados da década de 1980, com a introdução de tecnologia de edição, muitos artistas teriam acesso a equipas de edição que lhes possibilitavam a elaboração de um trabalho mais complexo, quer a nível da sua essência artística ou narrativa, como da imagem eletrónica, potencializando criatividade e comunicação a um nível superior – a inclusão de narrativas claras e a exploração de temáticas como o inconsciente e o campo da psicologia foram ainda desenvolvidas nestes anos. A contínua evolução e disponibilidade tecnológica e os avanços no consumo eletrónico fizeram-se sentir nesta década através da utilização de recursos como LEDs de grande dimensão e gráficos de computadores:

*“This explosion of low-cost complex electronic effects naturally led to a period of enthusiastic over-indulgence, and certainly many videotapes produced in the mid- to late 1980s suffer from visual overkill and harshly processed vacuousness. Some artists explored this tendency to directly critique and question the cultural impact of the so-called information explosion.” MEIGH-ANDREWS, Chris, “Going Digital: The Emergence of Digital Video Editing, Processing and Effects”, in A History of Video Art, Bloomsbury Publishing, 2014, p. 311.*

Na segunda metade da década de 1980, foram introduzidas no mercado máquinas computadorizadas de edição – condicionando e possibilitando pressupostamente, uma maior facilidade na integração da componente narrativa nas peças de vídeo produzidas durante estes anos – a partir do qual nascera, os termos “desktop video”<sup>36</sup> ou “computerized non-linear editing”:

---

<sup>35</sup> Entrevista à artista Joan Jonas, conduzida por Oscar Faria, 1999, em contexto da preparação da exposição “Circa 68” no Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Disponível em: [http://www.virose.pt/vector/x\\_02/jonas\\_e.html](http://www.virose.pt/vector/x_02/jonas_e.html) (consultado a 20 de Março de 2023).

<sup>36</sup> “(...) a (now defunct) term derived from ‘desktop publishing’, involved using the computer to control analogue video players and recorders (...)” MEIGH-ANDREWS, Chris, “Going Digital: The Emergence of Digital Video Editing, Processing and Effects”, in A History of Video Art, Bloomsbury Publishing, 2014, p. 316.

*“(...) allowed the editor to simply delete or modify a sequence and all the subsequent sequences would automatically ‘ripple’ forwards or backwards as required to accommodate the change, since all the video sequences, once digitalized, could be stored on the computer’s hard drive. (...) This was a profound change to the way artists thought about editing and organizing their images and this technological transformation of video editing has had a major impact both to the accessibility of video editing and the kind of work that artists made.”* MEIGH-ANDREWS, Chris, “Going Digital: The Emergence of Digital Video Editing, Processing and Effects”, in *A History of Video Art*, Bloomsbury Publishing, 2014, p. 316.

Ao longo da seguinte década, nomeadamente a partir do ano de 1995, a componente digital (o formato de vídeo digital e mais tarde, formatos mais desenvolvidos como o DVCPRO ou DVCAM) manifestava-se já como uma predominante no trabalho de vários artistas de vídeo, em diferentes pontos geográficos. Ainda a redução de custos dos computadores permitiu e promoveu o desenvolvimento de softwares de edição atualmente utilizados, como o Adobe Premiere (1991), After Effects (1993) ou Final Cut Pro (1998), alargando os limites de trabalho dos artistas de vídeo nos anos 90.

A Arte Vídeo produzida a partir do século XXI adota a exploração de estética e preocupações culturais (a nível social, político, cultural) tal como nas décadas anteriores, mas desta vez afastando-se um pouco da exploração do próprio *medium*. O vídeo a partir da primeira década do século XXI atesta à inclusão de diversos formatos de expressão artística, entre a fotografia, o filme, som e gráficos. Atende ainda à elevação da componente da interatividade, que apesar de não ser um aspeto novo na Arte Vídeo, vê nesta época um desenvolvimento sem precedentes, graças às novas tecnologias utilizadas na própria criação do vídeo e na exposição do mesmo. Enquanto que a arte vídeo continua atualmente a recorrer a dispositivos videográficos, assim como fílmicos, a utilização de instalações de vídeo permanece dominante no âmbito museológico contemporâneo. Da mesma forma, tecnologias como a realidade virtual, a utilização ou incorporação de vídeo jogos como imagens em movimento no espaço museológico e ainda a criação e utilização de aplicações de telemóvel, caminham numa direção inovadora, muitas vezes estipuladas e decididas pelos próprios artistas, envolvendo o público como elemento crucial em respeito às peças de vídeo.

No contexto da Bienal de Veneza, na sua edição de 2019, o vídeo teve um grande domínio e presença, recebendo um filme (*The White Album*, Arthur Jafa, 2018) (Figura 43) o prémio Golden Lion. No ano anterior, em 2018, todos os oito artistas nomeados para o Turner Prize (Lawrence Abu Hamdan, Helen Cammock, Oscar Murillo, Tai Shani, Charlotte Prodger, Forensic Architecture, Naeem Mohaiemen e Luke Willis Thompson) trabalham o *medium* do vídeo atualmente.

*“This video art renaissance derives from an ever-growing range of exhibition methods, improvements in technology, wider institutional acceptance, and artists’ growing ambitions.”* – COHEN, Alina, “Why Video Is the Art Form of the Moment”, 27 de Novembro, 2019<sup>37</sup>.

Obras mais recentes atestam a uma maior preocupação a nível visual e espacial no contexto museológico, assim como uma maior ligação às inovações atuais, trazidas pelo fenómeno da internet e da inteligência artificial. A instalação de vídeo *Unsupervised: Machine Hallucinations* (2022) (Figura 44), da autoria do artista Refik Anadol (n. 1985), através de inteligência artificial agrupa e transforma cerca de 150 obras pertencentes à coleção do MoMA (trabalhando através de pesquisa de arquivos digitais e recursos públicos), num diálogo visual e estético de formas abstratas em constante movimento e transformação. Para além da qualidade extremamente imersiva da peça, o artista possui a capacidade de invocar no seu público, a reflexão sobre criatividade, a atual tecnologia da pesquisa AI e as suas consequências e influência na arte contemporânea. O investigador Leland McInnes, criador da técnica UMAP<sup>38</sup> utilizada por Anadol, refere a respeito do trabalho do artista:

“I have always found beauty in mathematics, but to see what Refik has done with mathematics and these algorithms to create art is something else again: bringing together rich threads of information and data to weave amazing visual works. I never imagined that my work in mathematics could have such far reaching

---

<sup>37</sup> Alina Cohen, “Why Video Is the Art Form of the Moment”, Novembro 2019, Artsy. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-video-art-form-moment> (consultado a 21 de Março de 2023).

<sup>38</sup> “UMAPs are helpful ways of displaying many types of data and are often referred to as one type of dimensionality reduction tool. Dimensionality reduction is a technique that helps represent many-dimensional data in just two or three dimensions.” – CASIMO, Kaitlyn; MEULER, Madison, Allen Institute, “What is a UMAP?”, sem data. Disponível em: <https://alleninstitute.org/resource/what-is-a-umap/> (consultado a 22 de Março de 2023).

impacts.” – Leland McInnes, citado em *Unsupervised – Machine Hallucinations* – MoMA, 2022<sup>39</sup>.

Após elaboração de uma breve história técnica da produção de arte vídeo ao longo das últimas seis décadas, passo a mencionar uma revisão histórica do desenvolvimento do vídeo e a sua implicação nas diferentes hipóteses de exposição do *medium*, focando-me nas instituições e profissionais pioneiros na inclusão do vídeo em contexto museológico nos passados cinquenta anos, assim como as suas principais contribuições e sugestões para o meio.

---

<sup>39</sup> Disponível em: <https://refikanadol.com/works/unsupervised/> (consultado a 22 de Março de 2023).

### 3. Revisão História / Desenvolvimento Expositivo da Arte Vídeo

É certo que não seria justo comparar a exposição de vídeo nos seus primórdios, com aquela que encontramos disponível hoje, tendo em conta a rápida evolução a nível tecnológico nas últimas décadas. No entanto, a respetiva comparação e consideração da evolução expositiva do vídeo descreve-se como um passo importante a considerar para a abertura de um debate sobre o melhoramento das práticas expositivas de arte media.

No ano de 1967 o New York State Council for the Arts (NYSCA) e o National Endowment for the Arts contribuíram com fundos para a produção e promoção do movimento insurgente da Arte Vídeo, o que conseqüentemente levou a um aumento nos custos de produção destas peças<sup>40</sup>. A presença das instituições museológicas fez-se sentir rapidamente, nomeadamente o Museum of Modern Art (MoMA) e o Whitney Museum of American Art no início da década de 1970, abrindo as suas portas à exposição de vídeo e novos media, embora inicialmente ainda carecendo de uma certa autonomia, sendo maioritariamente conjugados num diálogo ou narrativa com outras tipologias da arte contemporânea. Poucos anos depois, o filme e o vídeo alcançaram a sua emancipação, graças não apenas à evolução e maior promoção do *medium*, mas igualmente à criação de Departamentos de Vídeo e Media levados a cabo pelos curadores de vídeo pioneiros, Barbara London e John Hanhardt no MoMA (em 1974) e no Whitney Museum (em 1973), respetivamente:

*“With a body of work extending back a mere five years, video art had unwittingly acquired a history, a subcategorized practice, and an appellation as a bona fide area of curating. This curational designation was further strengthened by the ascendancy of the video installation, a sculptural form typically requiring immense technical support and physical space – hence the museum.”* – SEID, Steve, “High Wire, No Safety Net”, in *Art Journal*, vol. 54, n. 4, 1995, p. 79.

Na década de 1970, com o desenvolvimento das instalações de vídeo, usualmente de grandes dimensões, a arte vídeo deu a conhecer ao seu público uma nova realidade, uma extensão fora das linhas retas dos antigos e familiares monitores negros. Estas obras de vídeo eram normalmente trabalhadas e pensadas no próprio espaço de exibição e conseqüentemente, o

---

<sup>40</sup> “Never mind that production costs – which would ironically escalate as the technology was improved – was a daunting reality when weighted against the cost of paint, brush, and canvas, a canvas Nam June Paik assured us would be replaced by the cathode-ray tube. Under a heavily subsidized banner, video artists marched on.” SEID, Steve, “High Wire, No Safety Net”, in *Art Journal*, vol. 54, n. 4, Video Art, CAA, 1995, p. 78.

vídeo tomou o seu papel na reformulação das modalidades de exposição no interior das instituições museológicas<sup>41</sup>. Ainda o trabalho com vídeos de circuito fechado dominou o espaço museológico nesta década, explorando a propriedade de feedback ao vivo, como analisado anteriormente. Artistas como Peter Campus (*Shadow Projection*, 1974) (Figura 45) e Bruce Nauman (*Corridor*, 1970) (Figura 2) exploraram este elemento de exposição ao máximo. Como trabalhos puramente efêmeros e ‘site-specific’, a participação e a interatividade foi mais do que nunca, até esse momento, uma necessidade solicitada aos visitantes no museu, como parte vital da obra de arte.

Na transição para a seguinte década, o vídeo começou por se manifestar através de projeções em diversos ecrãs e em superfícies irregulares. Foi ainda introduzida nos museus de arte contemporânea a imagem em movimento de grande dimensão, nomeadamente em formato e qualidade digital nos últimos anos da década de 1980, transitando para a seguinte. Um exemplo desta modalidade de exposição seria *Electric Earth* (1999) (Figura 46), da autoria de Doug Aitken (1968-), colocando em questão a posição do espectador, tanto no termo espacial como temporal, convidando o mesmo a partilhar e experienciar o espaço onde se insere, numa ligação direta com a personagem projetada, enquanto esta se move pelos vários ecrãs e pelo espaço expositivo.

Uma das exposições que demonstrou uma enorme evolução no modo de expor vídeo no começo do século XXI, foi a exposição coletiva “MindFrames: Media Study at Buffalo 1973-1990” (2006), curada por Woody Vasulka e Peter Weibel, apresentando não apenas uma estrutura de exposição interdisciplinar, incluindo diferentes áreas como a tecnologia, comunicação, arte e cinema experimental, mas igualmente introduzindo a inclusão de um arquivo digital, possibilitando o estabelecimento de ligações entre os vários objetos de vídeo em exibição, numa tentativa de criação de cruzamentos entre diversas narrativas:

*“Three features that Woody Vasulka established as bases of the MindFrames project were fundamental in creating an exhibition of this kind. According to Vasulka, the whole exhibition should have been presented: first, in digital format; second, remotely controlled (thus delocalizing the connection between*

---

<sup>41</sup> “(...) Paik and Vostell treated the monitors as sculptural forms and objects that they had to position and to connect in the available space. (...) Paik and Vostell’s intervention can be called video installations, as the artists had taken into consideration the space in which the artworks were presented. (...) The gallery space became their site of creativity.” TILLY, Ariane Noel de, “The Image Travelling Across Territories: Cinema, Video, TV, Museum, the Web, and Beyond”, in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, 2013, p. 344.

*the exhibition and the actual artwork), and third, disseminated through the Internet using the OASIS Archive, which is a platform for the presentation and dissemination of audiovisual works and other documents independent of exhibition location, through the web. Using such an interactive, online interface, the single users (individuals, researchers, and general public) have access to an interlinking database metadata system, collecting documents available by institutions taking part in the project. (...) besides seeing MindFrames as an exhibition project, one should also analyze it as an innovative distribution model for digital cultural content. (...) MindFrames makes this essential shift from a technical realm into a cultural one visible, making the digitization and archiving process useful models for designing the exhibition display.” D’ ALONZO, Claudia, “The Expanded Archive: The MindFrames Exhibition”, in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, 2013, Pp. 333-334.*

Mais recentemente, durante o mês de Maio de 2023, o artista Hiroyasu Shimo (1960-) organizou uma exposição de arte, parte de um evento intermunicipal de arte no Japão, onde apresentou uma ‘feira do livro’ sob a custódia da editora fictícia ‘Benten-sha’. O artista nascido em Osaka, no ano de 1960, baseado em Tóquio, professor na Universidade Kobe Design, após conquistar o prémio Sonny Music D.E.P. em 1997, exibiu o seu trabalho através de instalações de vídeo na Bienal de Kobe em 2007, abordando e discutindo conceitos que envolvem uma visão holística do mundo contemporâneo. A sua série *Trapped*, exibida na Roppongi Art Night (Tóquio) em 2018, ou a sua série *Entangled* (Figura 47), focam-se nas temáticas da existência humana e das relações que tomamos face às componentes económicas, sociais e urbanísticas contemporâneas. Um dos aspetos mais inovadores nas instalações de Hiroyasu Shimo prende-se efetivamente com a inclusão das mesmas, não apenas em locais interiores pensados e organizados para a finalidade de exposição, mas de igual forma em espaços públicos. A integração de vídeo na esfera pública pode perfeitamente representar o futuro da exposição de vídeo. A referida peça *Trapped* (Figura 48) foi ainda exibida através de uma instalação com retroprojeção de imagem de vídeo (anteriormente filmada em contexto de estúdio) numa tela/monitor vertical com cerca de 4 metros e 50 centímetros de altura, localizada no intervalo de apenas 70 centímetros entre dois edifícios (entre uma tabacaria e uma clínica oftalmológica) junto da Rua Tokyo Midtown.

Como um dos exemplos mais extremos na utilização de nova tecnologia, a exposição “Beyond the Light” (Figura 49), em exibição na Artechouse entre 2 de Junho e 26 de Novembro do presente ano, estabelece um diálogo direto entre Arte, Ciência e Tecnologia. Artechouse, fundada em 2015, dedica-se à exposição de arte digital, recorrendo a projeções de grande dimensão, sendo a primeira organização de arte a incluir tecnologia de som especializado e hiper-real. Desde a criação de espaços expositivos imersivos à incorporação de dispositivos de realidade aumentada, Artechouse é pioneira no âmbito da arte experimental, explorando de forma inovadora diferentes possibilidades de recepção da arte. A partir da colaboração entre a organização Artechouse e a NASA, resultou uma narrativa visual concebida através da base de dados da NASA e imagens capturadas pelo telescópio espacial James Webb, contando com a ajuda de produção visual auxiliada por inteligência artificial. Interativa e puramente educacional, a exposição tem a duração aproximada de vinte e cinco minutos, demonstrando ao visitante a forma como ao longo da história observámos e experienciámos o fenómeno da luz, a evolução tecnológica e as possibilidades de um futuro próximo.

## Algumas Conclusões

Numa nota conclusiva da presente componente, e compreendendo desta forma as origens desta tipologia particular, que se descreve como uma expressão emergente de vídeo nos anos 60 – como uma novidade cultural e artística – através da utilização de dispositivos desenvolvidos ao longo das últimas décadas, distinguimos o vídeo das restantes e reinantes tipologias de arte até meados do século XX, não apenas por meio das suas especificidades de criação artística – componentes visual, sonora e temporal – mas igualmente através da sua comunicação e interatividade pioneira com o público. A necessidade do corpo na arte, através da sua figuração, participação e imersividade, desenvolveram novas trajetórias em relação ao âmbito da corporalidade (não apenas do artista, mas em simultâneo do público) e da corporeidade dos mesmos, em relação ao espaço onde ambos se inserem.

Observamos como a natureza multidisciplinar do vídeo o enriqueceu como meio artístico, através da forte presença da arte conceptual, da escultura e da performance, que se retratam indispensáveis à essência do vídeo. Esta tipologia representou uma ponte na ligação e extensão das fronteiras artísticas até então concebidas e conhecidas, notando importância em aspetos como o processo artístico – ao invés de um objeto único e concreto – no efémero, no reproduzível e não material.

Num diálogo de vínculo entre o vídeo como *medium* de registo, e a performance como objeto artístico ou momento criativo, é possível repensar as afinidades entre documento e obra única. Nomeando a problemática da autenticidade de objetos por natureza reproduzíveis, de acordo com o crítico de arte Boris Groys, a documentação artística (neste caso fílmica ou videográfica), adquire por meio da instituição museológica, um vestígio da aura do seu original, que, de acordo com Walter Benjamin, apenas poderia ser produzida no processo de contemplação de um objeto artístico. Reconhecendo e localizando a arte vídeo entre os pólos distintos do vídeo como documento da ação performativa, e o vídeo como portador de valor artístico, Rosalind Krauss nota a relação de necessidade recíproca entre a Performance e o Documento fílmico, como suplementos entre si, numa relação de interdependência.

Como um dos principais aspetos inovadores do *medium*, a temporalidade no vídeo deu lugar a uma larga exploração levada a cabo por artistas, que de natureza puramente artística, encontraram o seu caminho cruzado com conceitos, fenómenos e ideais filosóficos como a presença do sublime e explorações de carácter estético.

O crescente fenómeno televisivo nas décadas de 60 e 70, tornou-se instrumento artístico de inúmeros artistas de vídeo, através da sua utilização material em prol da arte, manipulando

e descontextualizando o mesmo do seu ambiente cultural e social. A emergência de uma nova cultura imagética e do consumo público serviu como temática crítica desta tipologia, numa relação estreita com a imagem feminina num mundo dominado pelo gênero masculino, assim como questões da banalização de violência transmitida a níveis internacionais.

Ainda recordando uma breve revisão da história técnica da produção de arte vídeo, ao longo das décadas de 1960 e 1970 a maior parte do recurso ao vídeo tinha uma finalidade documental, assim como a exploração visual e estética das limitações do próprio *medium* e das suas qualidades formais – até à época ainda primário e em desenvolvimento – traduzindo-se numa vertente mais abstrata. A meados dos anos 80, com o acesso a tecnologia e equipas de edição – a designada “computerized non-linear editing” – a essência narrativa floresceu e tornou-se mais complexa no âmbito da arte vídeo, acompanhada ainda do aparecimento de recursos como LEDs e gráficos computadorizados à disposição dos artistas ativos nesta época. Por meados da década de 1990, o formato digital manifestou-se enormemente e os sistemas de edição conheceram um melhoramento significativo. A partir do século XXI, o vídeo contém inerente em si a componente interativa sem precedentes, recorrendo a tecnologias como a realidade virtual, a incorporação de vídeo jogos e o auxílio de aplicações de telemóvel. Ao longo da primeira década do século XXI, o vídeo foi progressivamente reconhecido, ganhando presença em importantes exposições como a Bienal de Veneza. Atualmente, a arte vídeo abre possibilidades a diálogos com a internet e inteligência artificial, explorando as mesmas na sua componente artística e estética.

Por fim, a nível da história e desenvolvimento expositivo da arte vídeo, no final da década de 60 e início dos anos 70, o *medium* recebeu apoio financeiro de organizações ou agências federais dos Estados Unidos da América, sendo imediatamente incluído nas coleções das principais instituições museológicas norte americanas, ganhando promoção através da criação de departamentos de vídeo e novos media. No decorrer dos anos 70, instalações de vídeo planeadas *in situ* e o vídeo de circuito-fechado, onde a propriedade de feedback ao vivo se manifestou, ganharam ambos lugar dentro dos museus. A interatividade foi neste momento, solicitada pela primeira vez no âmbito expositivo do vídeo. Nos anos 80 e 90, as projeções múltiplas, de grandes dimensões e em superfícies irregulares fizeram-se notar, nomeadamente em qualidade digital. O movimento do espectador no espaço expositivo (sempre em relação à peça de vídeo) foi mais do que nunca tomado em conta nestes anos. No começo do século XXI, a criação de exposições interdisciplinares conheceu maior prática, incluindo áreas como a ciência, o cinema, a tecnologia e a comunicação, recorrendo, na segunda década do atual século, tecnologias de grande evolução como a inteligência artificial e realidade aumentada ou

a utilização de dispositivos de exposição de grande qualidade e resolução de imagem, oferecendo ao seu público, uma experiência totalmente imersiva e sensorial.

Concluindo deste modo a componente teórica da presente dissertação, passo à elaboração da segunda parte da mesma, onde através da observação e contacto com diversas instituições museológicas e o seu público, assim como com uma artista de vídeo, pretendo efetivamente expor e fundamentar as principais problemáticas expositivas da arte vídeo sentidas atualmente em contexto museológico. De igual modo, pretendo alicerçar de forma clara as devidas sugestões de melhoramento por meio da realização de um breve Manual de Boas Práticas Expositivas de Vídeo.

## Componente Prática

### 1. Problemáticas Expositivas da Arte Vídeo no Contexto Museológico Atual

As características físicas e as especificidades da tipologia da Arte Vídeo, já mencionadas na componente teórica da presente dissertação, são de extrema importância para a sua correta apresentação no âmbito museológico. A nível da componente visual, igualmente em termos da sua espacialidade e da sua qualidade imaterial, tratando-se de projeções ou imagens de luz em movimento, devem existir certos elementos e modalidades de exposição a serem cumpridas, como a correta iluminação das salas de vídeo e a utilização dos dispositivos de exposição mais benéficos e adequados ao tipo de *medium* apresentado. Atualmente, muitas das exposições de arte vídeo permanecem dedicadas à utilização de antigos dispositivos, onde os antigos monitores prevalecem, muitas vezes a pedido dos autores das próprias peças (nomeadamente artistas de vídeo ativos nas décadas de 1960 a 1970, como Yves Klein e a sua peça de vídeo de 1961, em exposição na Coleção Berardo<sup>42</sup> (Figura 50), ou ainda a obra *Sunset to Sunrise* (Figura 51), de 1969, da autoria de Dan Graham<sup>43</sup>), insistindo que o seu trabalho seja exibido ao visitante através do mesmo *medium* em que foi originalmente realizado/gravado (em película de filme ou vídeo). É certo que garantir o cumprimento deste aspeto expositivo pode ser essencial, em alguns casos, para a integridade da essência artística da peça, notando que, em certas obras, o dispositivo cuidadosamente escolhido pelo artista pode efetivamente fazer parte de uma unidade artística e estética da peça em questão. No entanto, este aspeto limita as diferentes possibilidades de exposição e espacialidade, sendo à partida hipóteses mais inovadoras excluídas. Por outro lado, os artistas que oferecem liberdade às instituições museológicas neste âmbito, concedem que tecnologias da projeção mais recentes sejam incluídas nestes aspetos, criando ambientes extremamente imersivos e interativos.

A nível sonoro, cada peça de vídeo, sempre que assim se justifique, deve ser acompanhada pela exposição de som claro e compreensivo, sem dificuldade de audição por parte do público, através dos dispositivos de som mais apropriados. Aplicando aqui a mesma premissa anteriormente exposta, acerca da integridade ou essência artística da obra, muitas exposições ainda recorrem ao auxílio e acompanhamento de dispositivos como um par de

---

<sup>42</sup> Vídeo documental da performance e criação de *Fire Painting* (1961), atualmente exposto num televisor antigo, sem existir a possibilidade de projeção de grandes dimensões.

<sup>43</sup> *Sunset to Sunrise* (1969) de Dan Graham, atualmente exposto na Marian Goodman Gallery, foi originalmente filmado em filme Super 8mm, tendo sido transferido para filme de 16mm para a sua apresentação em contexto de galeria, utilizando ainda um projetor de filme adequado à película.

auscultadores, ou ainda à sonorização local e não envolvente, que podem em alguns casos, fazer efetivamente parte da própria estética da peça de vídeo, mas que, no entanto, não são por norma, apetecíveis ao público.

E finalmente, a componente temporal, respeitante à sua efemeridade, que deve comportar preocupações acerca da duração da peça de vídeo exposta e da inclusão dos respetivos espaços de visualização e descanso, disponíveis para o conforto dos visitantes. Esta componente representa possivelmente o maior obstáculo a ter em conta nesta análise. Muitas peças de vídeo com duração de largos minutos não estão devidamente pensadas para a falta de capacidade de concentração de um público como o atual. Outras não se encontram igualmente desenhadas e equipadas para o descanso e comodidade do visitante, perdendo logo *a priori*, todo o potencial apelo que possam ter. E é certo que por vezes a escolha, por parte do artista, de não incluir locais de descanso para o público possa ter intenções justificadas e benéficas à obra ou à sua interpretação, mas se não existir um conhecimento prévio da peça, da sua interpretação ou objetivos com a mesma, o público, em grande parte, acaba por dispersar a sua atenção para outros objetos de arte, continuando a sua visita ao museu.

A exploração do tempo por parte dos artistas praticantes de vídeo trouxe alternativas aos métodos tradicionais da arte<sup>44</sup>, mas carregou igualmente consigo uma maior dificuldade na sua recepção por parte do visitante, nas décadas posteriores.

Como analisado anteriormente na componente teórica da presente dissertação, em consequência à intensa evolução tecnológica, esta tipologia de exposição que descrevo aqui brevemente, cumpria efetivamente a sua função de forma excepcional numa época onde a realidade da cultura visual seria mais restrita, sabendo que, em vários contextos geográficos, grande parte da população não possuía acesso a televisões no seu domicílio na década de 1970. A azáfama de imagens em movimento, emergentes numa cultura onde a pintura, gravura e a escultura prevaleciam, foi recebida com entusiasmo e o apelo e convite dos diferentes museus pioneiros na área dos novos media foi abertamente aceite e promovida. Estas instituições desempenharam um papel fundamental no conhecimento e distribuição de obras, à época recentes, que demonstravam apenas superficialmente a novidade e a vista de uma nova realidade social, cultural e artística<sup>45</sup>. Mas tal como descrito nos anteriores capítulos acerca da

---

<sup>44</sup> “The interdisciplinary nature of art work, (...) heightened artists’ awareness of time, so that time actually became a medium, especially in the form of video.” RUSH, Michael, *Video Art*, 2003, p. 61.

<sup>45</sup> As instituições museológicas seriam efetivamente o local onde o público poderia ter acesso a uma quantidade vasta de diferentes imagens, vídeos, culturas e narrativas distintas.

história técnica e expositiva da arte vídeo, com a sequência das várias décadas de atividade artística, o contínuo desenvolvimento da produção técnica de vídeo foi acompanhado, de certa forma, pelos seus modos de expor.

## 2. Contacto com o Público, Instituições Museológicas e Artistas

### 2.1. Questionário ao Público

Com a intenção de enunciar e averiguar as problemáticas anteriormente expostas, passo à elaboração do questionário<sup>46</sup> anónimo ao público de diferentes instituições museológicas de arte contemporâneas nacionais já mencionadas – Museu de Arte Contemporânea (Centro Cultural de Belém), o Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia (MAAT), o Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC) em Lisboa e o Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves no Porto – expondo a recolha da opinião de um público amplo a nível etário e geográfico. Neste inquérito anónimo formei um conjunto de sensivelmente dez questões a colocar aos visitantes, focando-me nas diferentes facetas da experiência da sua visita. Através da distribuição de folhetos (Documentos I, II e III) no espaço museológico, solicitei, por meio da utilização de um código QR, a participação e contribuição dos visitantes para a temática em questão na presente dissertação. Tendo em conta que são abordados neste presente questionário diferentes instituições museológicas e naturalmente, diversas exposições do *medium* videográfico, gostaria de notar e destacar que os resultados obtidos representam uma média da opinião do público questionado.

Contando com a participação de 45 pessoas, procurei conhecer, numa primeira fase do inquérito, cada indivíduo em diferentes aspetos: o seu local de origem e faixa etária, a frequência com que visitam museus e que sentimentos, na sua experiência pessoal, surgem no interior dos mesmos, o que procuram na sua visita e, por fim, (numa nota de gosto pessoal) que tipologia de arte tende a atrair mais a sua atenção. Parte significativa das respostas recebidas são nacionais (dispersas entre Lisboa, Porto e Setúbal), porém, o presente inquérito alcançou maiores longitudes, incluindo vários testemunhos de visitantes estrangeiros, de França, Inglaterra, Alemanha, Holanda, Estados Unidos da América, Brasil e Turquia. Quanto às faixas etárias incluídas neste inquérito (Gráfico 1), visitantes com menos de 20 anos representam uma percentagem de 16%, 42% possuem entre 20 e 30 anos, 20% entre 30 e 50 anos, 9% entre 50 e 60, 13% entre 60 e 70, não contando com a participação de nenhum visitante com idade superior a 70 anos. Os resultados demonstram que 16% do público questionado visita museus todos os meses, 45% a cada três meses, 22% duas vezes por ano, 4% apenas uma vez por ano

---

<sup>46</sup> Deixo em nota de rodapé os links para o questionário, nos diferentes idiomas disponíveis: português (<https://s.surveyplanet.com/hnt349sv>), inglês (<https://s.surveyplanet.com/hty4eiat>) e francês (<https://s.surveyplanet.com/788k065k>).

e 13% frequenta museus com muito pouca frequência (Gráfico 2). Nas suas visitas, a maior percentagem de visitantes sente-se entusiasmado (46%) e calmo (45%) no ambiente museológico, enquanto que uma pequena percentagem admite sentir-se intimidado pelo tamanho ou natureza do espaço, sentindo-se fora da sua zona de conforto (6%) ou aborrecido e agitado, devido à falta de capacidade de atenção ou concentração (3%) (Gráfico 3). De igual forma, o público abordado procura nas suas visitas satisfazer propósitos educacionais (37%), um sentimento de procura de inspiração, alimentando o seu prazer estético (30%) ou ainda por mero lazer (30%), enquanto que os restantes 3% não possuem uma razão específica para a sua visita (Gráfico 4). Por fim, numa tentativa de conhecer o gosto dos participantes, interroguei que tipologia de arte preferiam (Gráfico 5), atestando que 31% optou pela pintura, 29% pela escultura, seguidas pela instalação (22%), instalação de vídeo/media (12%) e fotografia (6%).

Numa segunda etapa do inquérito, tentei determinar respostas em redor de questões específicas à arte vídeo e à sua comunicação com o público. Em primeiro lugar, questionei a opinião geral do público sobre as diferentes obras de vídeo observadas em contexto museológico (Gráfico 6), constatando que a maioria dos visitantes apreciou as peças de vídeo observadas (62%), enquanto que 36% demonstrou neutralidade perante as mesmas e 2% afirmou não gostar da tipologia. De seguida, foquei-me na acessibilidade comunicativa e interpretativa das obras, questionando se o visitante conseguiu reter algum significado ou mensagem da peça e se, de alguma forma, o mesmo se relacionou com a arte (Gráfico 7). A maioria relacionou-se ou compreendeu as peças de forma parcial (69%), 20% não compreendeu de todo, enquanto que 11% referiu entender e relacionar-se com as mesmas de forma absoluta. Respeitante ao âmbito expositivo, procurei pedir ao público a sua opinião em respeito à identificação de possíveis aspetos negativos da exposição de vídeo, que possam, consequentemente, ter dificultado ou afetado a sua interpretação da peça (Gráfico 8). De acordo com a opinião prestada por parte do público inquirido, a maior problemática prende-se com a falta de contextualização das peças de vídeo a nível da carência de folhas de sala ou legendas informativas (24%), admitindo ainda que o som não era o melhor (20%), a duração do vídeo seria demasiado longa (18%), o ecrã de exposição demasiado pequeno (10%) e a falta de legendas agregadas à exibição do vídeo (7%) afetou por vezes a sua interpretação. No entanto é importante referir que 21% dos questionados consideram que a nível expositivo, tudo estava em boas condições. Por fim, questionei apenas se o visitante, no seu momento de receção e interpretação da obra, se sentiu parte integral da peça (quer física ou psicologicamente), solicitando uma breve justificação da sua resposta (Gráfico 9). A maior parte do público (40%) manifestou não se sentir incluído ou parte integral das peças de vídeo, enquanto que 36% refere

sentir uma integração parcial, referindo que “Não foi uma visualização natural, mas sim forçada.”, “Não entendi o conteúdo.”, “Por vezes, pelo vídeo ou temática serem mais abstratos, não me identifico com a peça.”, “Senti-me uma mera espectadora.”, “Não tenho grande conhecimento de vídeo como expressão artística, senti-me alheio à narrativa.”, “Não me relacionei com a temática, em parte por não entender inteiramente o assunto apresentado.”, “O espaço não se encontrava adequado para a observação do vídeo por inteiro. Tornava-se cansativo.”, “Senti falta de um melhor enquadramento em relação ao que assisto, como por exemplo uma folha de sala mais detalhada ou alguém a explicar no museu o que se vai assistir.”, “Être simple spectateur sans réel contexte est perturbant.”, “Maybe the examples I saw weren’t the best, but the screens were too small and there was no sound, so I quickly lost interest.”, “There were no elements of connection, just me and the screen.”, “It felt I was watching rather than being immersed in the experience and preferred looking through sculptures and other forms of art.”, “Lack of architectural immersion.”, “In the meantime, I have developed an aversion to any kind of moving images. Videos, TV, film, documentaries, etc, are highly manipulative. In art, I just don’t like this genre.”. Embora a maior parte das opiniões não sejam inteiramente positivas, é significativo mencionar que 24% dos visitantes questionados sentiram-se, por completo, um elemento participante de peças que, efetivamente conheceram um método expositivo de sucesso, manifestando que “A presença e observação tornam a instalação reconhecível, para além de que a interação com o espaço aprofunda as possibilidades de visualização da obra.”, “A maneira como o vídeo estava apresentado era cativante.”, “A interatividade que a vídeo arte transmite é sempre um dos pontos principais que ajuda a nos relacionarmos com a mensagem que o artista tenta transmitir. Isto e o ambiente que cria de modo a nos sentirmos imersos na narrativa.”, “Creio que a vídeo arte é uma forma muito interessante de alcançar as pessoas, já que somos uma sociedade muito visual.”, “Je ressentais physiquement les mouvements et appréciais esthétiquement le visuel.”, “Aménagement correspondant bien à la vidéo.”, “I like the large exhibition rooms, gives a feeling of air to breathe and relax and enjoy!”.

## 2.2. Entrevistas às Instituições Museológicas

Foram ainda realizadas três entrevistas com profissionais da área museológica, distribuídos por dois departamentos específicos, Curadoria e Conservação, tanto do âmbito museológico como de galeria. As entrevistas foram compostas por um conjunto de questões tanto de natureza expositiva, museológica, financeira e a respeito da vertente da Conservação e Restauro da tipologia de arte em questão, tendo como principal objetivo obter um ponto de situação acerca das diversas realidades e práticas levadas a cabo em cada instituição. Considero importante referir que toda a informação descrita neste capítulo específico não inclui quaisquer conclusões por mim retiradas, mas sim uma descrição da informação discutida em conversa com os diversos profissionais das várias instituições, desviando quaisquer tentativas de adaptação pessoal, assim como uma transcrição literal das entrevistas<sup>47</sup>. As entrevistas encontram-se disponíveis para consulta, integralmente no anexo documental da presente dissertação, com exceção da entrevista respeitante ao Tate, não possuindo autorização para tal.

Numa fase inicial, com o foco particular na componente expositiva, foram introduzidas questões sobre os possíveis obstáculos encontrados pelas instituições museológicas à correta exposição de vídeo, focando-me nas especificidades visual, sonora e temporal; se existem planos para o melhoramento ou desenvolvimento da informação disponibilizada através dos sites dos museus, nomeadamente a respeito de obras de vídeo ou instalações de vídeo; que papéis de incentivo o museu pode possuir na interatividade física do visitante sempre que esta for essencial à interpretação e essência artística da peça de vídeo, e ainda a utilização de códigos QR como complemento contextual e informativo. Numa segunda fase, dedicando-me à componente museológica, tentei compreender que prioridades são estabelecidas nos museus e se fará a arte vídeo parte das mesmas; se existem dificuldades acrescidas no financiamento de exposições de vídeo – numa comparação direta com outras tipologias de arte; que benefícios podem surgir do trabalho conjunto e da organização dos Departamentos de Comunicação e de Serviços Educativos das instituições museológicas, e ainda de que forma são as equipas de design da exposição acompanhadas pelos artistas (quando possível) e pelos diversos departamentos no processo de desenho e planeamento do espaço expositivo. Numa fase final das entrevistas, é abordada a componente da Conservação e Restauro, essencialmente através

---

<sup>47</sup> Baseio-me nas palavras referidas pelos vários profissionais, sem qualquer intenção de as alterar ou adaptar como um discurso pessoal.

de questões respeitantes às medidas colocadas em prática na preservação e restauro do *medium* fílmico ou videográfico.

### 2.2.1. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa

A primeira entrevista foi realizada em contexto nacional, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, no mês de Abril do presente ano, contando com a participação da Dra. Emília Tavares, Curadora no Departamento de Fotografia e Novos Media. Começando pelos obstáculos que podem ou não existir na apresentação de vídeo nesta instituição, foi-me comunicado que o planeamento da instalação de uma obra de vídeo verifica-se como inteiramente da autoria do artista da peça em questão. A natureza instalatória do *medium* do vídeo traz consigo esta peculiaridade, que comparando à tipologia da pintura, escultura ou fotografia, deveria receber esta preocupação acrescida por parte do seu criador. O artista fornece um desenho técnico, que deverá especificar como a instalação deve ser feita, nomeadamente as dimensões da sala e as suas cores predominantes, as dimensões do ecrã (quer se trate de um monitor televisivo, outro tipo de monitor ou uma projeção de pequena ou grande dimensão), que tipo de som deve ser incluído, se a obra deve ser visionada com o visitante sentado ou não – colocando na posição do criador da peça, a determinação destas questões expositivas. Um dos iniciais pontos retirados desta entrevista prende-se com o facto de que todas estas especificidades estarão deste ponto de vista, excluídas do alcance da instituição museológica e dos curadores, na medida em que se os mesmos desejassem alterar a forma de exhibir, poderiam correr o risco de contribuir para a adulteração da natureza da própria obra. Inserindo aqui a questão da percepção do público e de uma certa saturação visual por parte do visitante, a curadora entrevistada reconhece as limitações do museu quanto ao assunto, referindo que este ponto caberia mais ao artista repensar ou equacionar (se esta for uma questão do seu interesse), devido à posição condicionada da instituição. Se o público não compreender a peça de vídeo, a melhor função do museu será realizar um texto de apresentação da obra, minimamente explicativo do conteúdo e de alguns aspetos técnicos da obra, se necessário. Neste momento, o tempo médio de atenção de um adulto é de cerca de cinco minutos – aquilo que a curadora nota no MNAC é se, efetivamente o trabalho possuir uma narrativa, o público adere com maior facilidade à sua visualização. No entanto, se a obra apresenta uma narrativa complexa (ou a carência da mesma), os visitantes tendem a desistir rapidamente – é uma questão de percepção visual. Se o dispositivo de exposição for grandioso, o público tende a permanecer na sala e dá-se a tentativa de interpretação da peça – a sua recepção é por norma

mais natural e facilitada. Um dos melhores exemplos em território nacional seria a obra *The Clock* (2010) (Figura 52), da autoria de Christian Marclay, em exposição no Museu Arte Contemporânea do CCB em 2015, consistindo na exposição de um filme com a duração de vinte e quatro horas contínuas<sup>48</sup>, onde o público podia efetivamente assistir à totalidade do filme. Surpreendentemente, alguns visitantes visualizaram a peça na sua íntegra, embora o dispositivo de montagem se descrevesse apenas como uma projeção de grande dimensão, simples na sua execução. Para além da redação de textos minimamente explicativos, a curadora indica que o museu divulga trabalho educativo ou programas paralelos – com a presença pontual de artistas, acompanhado por um programa de conversas com o artista, convidados, historiadores, profissionais da área política, entre outros – que reconhecem muito pouca aderência.

Dividindo a minha pesquisa em três componentes, entre a visual, sonora e temporal, a primeira prende-se desde os próprios dispositivos (o projetor e ecrã) até à componente espacial, o desenho e organização da sala de exposição, entre outros aspetos dessa mesma natureza. Possui ainda uma relação direta com questões de imersividade do público (quer física, quer conceptual), sabendo que existem obras de vídeo com a premissa interativa essencial à sua essência artística ou interpretativa. A curadora entrevistada refere a necessidade de, por várias ocasiões, transformar o espaço expositivo por completo a nível estrutural, para que este possa corresponder a todos os requisitos solicitados pelo artista para a apresentação da sua obra. Um exemplo seria a apresentação da coleção histórica de vídeo do Pompidou, contando com vários suportes de exposição para cada uma das peças apresentadas. Deste modo, o museu adaptou-se de uma forma muito veloz às exigências instalatórias destas peças tão particulares. No entanto, na perspectiva da curadora, existe sempre uma margem definida pelos artistas, onde a instituição pode dar a sua opinião acerca do espaço e da sua funcionalidade ou receção, negociando alguns aspetos do *layout* da exposição – mas esta margem é muito mínima, já que se encontra a cargo do artista a definição do modo de percepção da obra.

Porém, é reconhecido pela Dra. Emília que podem existir bastantes casos expositivos onde a obra não será corretamente apresentada por um museu ou galeria. Na construção de uma exposição existe inerente em si, a construção de uma narrativa, uma relação entre determinados e diversos objetos artísticos. Por muitas vezes, quando o desejo de expor uma obra específica é substancial – mesmo que incompatível com a exposição em diversos aspetos – a mesma é

---

<sup>48</sup> A exposição contínua do filme foi agendada em 4 datas diferentes, das dez horas da manhã, até às sete horas da noite do dia seguinte.

colocada num local ou disposição não ideal. Existe uma responsabilidade curatorial que se envolve não apenas com a mera forma de expor, mas igualmente com a sua correta compreensão – é necessário ter pleno conhecimento da natureza, essência artística e interpretação estabelecida pelos artistas, evitando o risco inerente da possível desvirtuação da peça quando inserida numa exposição coletiva ou temporária, em direta relação com outras obras (quer de multimédia, ou mais tradicionais).

De igual forma, o museu confia a componente sonora expositiva à responsabilidade do artista, mencionando que esta deve constar no protocolo de exposição entregue pelo mesmo. Existem exemplos de peças onde o som é muito intenso e pode ser efetivamente disruptivo em confronto com outras obras, colocando em causa o resto da narrativa da exposição e os restantes objetos artísticos. A curadora refere que o museu pode equilibrar ou ajustar o som sem que essa ação desvirtue a maneira como o artista quer que o som seja percebido pelo público, defendendo no entanto a insonorização do som em relação ao exterior, apesar de se identificar como algo nunca alcançado plenamente – por vezes painéis de retenção de som são úteis, desde que estes não contaminem o espaço da exposição – a vibração do som e a sua interferência pode ser significativamente reduzida sem afetar o modo como o artista quer que o som seja percebido<sup>49</sup>.

Introduzindo a questão da utilização de auscultadores, questionei em âmbito de entrevista se a sua utilização seria uma tentativa de controlar essa disruptividade que a sonoridade do vídeo poderá impor sobre outros objetos incluídos na narrativa da exposição. A curadora referiu ser uma hipótese, mas por vezes é algo imposto pelo próprio artista como requisito expositivo – frequentemente é um recurso de instalação, precisamente porque em determinadas exposições se confere preferível existir a fruição da obra dessa forma. Oferecendo o exemplo do programa do Prémio de Vídeo do Loops – uma exposição de trabalhos com a qualidade visual e temporal do *loop*, específica ao vídeo – os três vídeos finalistas foram apresentados numa única sala, com exposição e reprodução simultânea. A utilização de auscultadores neste caso é essencial e foi tomada como uma iniciativa inteiramente do museu, sendo os artistas notificados de tal decisão. Ainda dentro do tema da componente visual, introduzi a questão da colocação de obras de vídeo em diálogo direto com outros *mediums*, questionando se isto seria algo que o museu praticava, e se por norma, os artistas dariam liberdade para esse efeito. Novamente, tudo depende da situação. Existem ocasiões onde, num contacto prévio com os diversos artistas (e

---

<sup>49</sup> Em situações pontuais, como por exemplo numa inauguração, a calibração do som pode ser realizada, aumentando bastante o som porque existe muito ruído (graças ao número mais elevado de visitantes), sendo este reduzido posteriormente.

se estes acharem interessante e concordarem) as obras de vídeo podem ser facilmente relacionadas com a pintura, escultura ou qualquer outro *medium*, num diálogo concreto e direto. Desde que a peça de vídeo seja integrada de forma correta, dentro de um discurso que faça sentido, pode ser uma experiência bastante atrativa. É uma prática que pode responder à questão da dificuldade de atenção/concentração do público sobre a obra vídeo – por vezes, quando olhamos para um vídeo numa sequência de pinturas, pode existir uma maior curiosidade, existindo uma clara quebra, um dispositivo diferente que poderá captar a atenção do visitante de uma forma mais natural e entusiasmante.

Seguindo para a segunda questão, em respeito à existência de planos para o melhoramento ou desenvolvimento da informação disponibilizada no interior do museu ou mesmo através do seu site, nomeadamente a respeito de obras de vídeo ou instalações de vídeo. Após a minha consulta do site do The Metropolitan Museum of Art, comparando uma pintura com uma peça de vídeo, foi possível notar que a primeira tipologia possui sempre uma contextualização do seu criador, a sua contextualização histórica, cultural e social, assim como um áudio-guia realizado por curadores e historiadores. Quanto à peça de vídeo, a informação carece, existindo apenas uma descrição muito curta – manifestando uma profunda discrepância entre as diferentes tipologias de arte. A curadora entrevistada refere que esta questão é muito preocupante e que merece a devida atenção:

*“Isso pode depender das políticas museológicas de cada museu. Mas acho que tens toda a razão. Cabe ao museu tratar documentalmente uma obra de vídeo como tratam uma obra mais histórica. Mas esse problema pode ter mais a ver com a contemporaneidade da obra, mais do que com o suporte. Acho que também não devemos stupidificar o público, há uma certa corrente museológica que acha que deve stupidificar o público. O objetivo de ir a um museu, na fruição de qualquer objeto cultural, é despertar o teu interesse, despertar-te para conceitos, para questões que não conheças. O museu não deve dirigir a sua comunicação só para especialistas e entendidos, mas também não deve tratar o público geral como se este fosse acéfalo. Tem que haver o mínimo de qualidade escrita e de comunicação no museu. Acho que não deves ceder a um certo facilitismo da linguagem porque pode até ser prejudicial, mas por outro lado também seres o mais esclarecedora possível, até certos limites – este despertar da curiosidade também é interessante e importante, e o museu não deve explicar demasiado. Deve explicar o suficiente para a pessoa aprender e*

*esperar que a pessoa posteriormente aprofunde sozinha.*” TAVARES, Emília, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Abril 2023, Documento IV, p.153-154.

Focando-nos na arte contemporânea e na sua característica mais complexa (de um possível difícil entendimento das suas camadas de significados), a curadora destaca o acompanhamento de algumas tabelas explicativas em certas obras, que ajudam neste aspecto. No entanto, na opinião da mesma, o que observamos nos museus hoje em dia são textos gerais (que muitas vezes não estão disponíveis) ou uma folha de sala, notando que efetivamente em diversas instâncias as obras não têm qualquer explicação, nem que seja sucinta – dependendo novamente, das estratégias dos museus na sua comunicação com o exterior. Por outro lado, existem museus que investem fortemente em programas paralelos, possuindo diversas atividades de serviço educativo fortes e consistentes, com *staffs* e equipas muito poderosas, competentes e ativos nessas áreas de trabalho. Isto depende em grande parte da forma como certos museus têm o seu público analisado, através da sua caracterização. A defesa de que o museu tem essa obrigação de explicação e contextualização até certo ponto é reconhecida pela curadora, mas a mesma refere que se deve ter em consideração o facto de, normalmente, não existir espaço no museu e na sua exposição para esclarecer conceitos mais complexos ou de cultura geral e básica. Reconhece não ser concebível para o museu, realizar textos de 5 páginas para que posteriormente não sejam consultados pelos visitantes – tem que existir um equilíbrio entre não redigir textos demasiado conceptuais, filosóficos ou densos do ponto de vista interpretativo, enquanto simultaneamente não se deve deixar de apresentar informação importante para a compreensão da obra.

Numa terceira questão, alertei para a importância do papel imprescindível das instituições museológicas no incentivo à interatividade do visitante, sempre que esta for essencial à interpretação e essência artística da peça de vídeo. A curadora informa que os vigilantes da sala podem ter essa função, no entanto, a própria tabela da obra poderá conter essa indicação, dependendo do modo de comunicação empregue pela instituição e pelo artista.

Em respeito à questão da inclusão dos códigos QR e à sua utilização no sentido de existir um acesso a uma folha de sala mais completa (como uma ponte entre a legenda sucinta e um artigo científico/bibliografia mais complexa e explicativa), a curadora entrevistada indica que a utilização dos mesmos pode não ter o resultado esperado. A mesma relembra que numa antiga exposição do MNAC foram incluídos os códigos QR, mas não observou grande adesão do público, graças à falta de atenção ou interesse na consulta posterior à visita. A curadora

acredita que as folhas de sala colocadas fisicamente nas paredes da exposição terão um maior engajamento. No entanto, não existem dados para responder à minha questão; não existe certeza se a oferta de códigos QR melhora o nível de atenção do público em relação à comunicação que lhe está a ser prestada. A percepção da curadora sobre este assunto é que piora, referindo que apenas quem estiver realmente interessado irá utilizar os códigos QR como complemento, reforçando que se algum visitante se demonstrar interessado e quiser aprofundar o seu conhecimento, este pode fazê-lo com uma pesquisa pessoal no seu telemóvel, sem a ajuda da instituição. Existe um equilíbrio que o museu deve possuir no tipo de documentação que fornece ao seu público, devendo ser o mais abrangente e completa possível nessa forma de comunicação, existindo, no entanto, um lado de participação do visitante na própria exposição que tem a possibilidade de continuar para lá do museu. Refere ainda que existe toda a informação de cada exposição no site do museu – um *dossier* de imprensa de acesso livre ao público, incluindo texto detalhado. Mas é importante referir que existe um lado imediatista da própria recepção de informação que pode por vezes ser relacionada com a dimensão, estrutura e com o pessoal disponível a fim de realizar essa mediação – existem diferentes níveis de resposta que correspondem com os meios humanos e financeiros de cada instituição museológica.

A segunda componente da entrevista (componente museológica) é introduzida pela questão das prioridades estabelecidas no museu, questionando se o vídeo fará parte das mesmas. Em específico, a coleção do MNAC alberga um arco cronológico muito abrangente, começando em 1854 até à contemporaneidade – apresentando infelizmente lacunas não apenas na contemporaneidade, mas igualmente no período anterior. Porém, o vídeo continua a ser uma das tipologias mais significativas de criação na arte portuguesa, incluindo nomeadamente alguns artistas históricos, faltando, no entanto, uma atualização muito grande da coleção – essa é uma prioridade do museu de acordo com a curadora entrevistada. Alguns dos artistas de vídeo apresentados no MNAC são Alexandre Estrela (*Câmara* (Figura 53) [1995]; *Sem Sol* (Figura 54) [1999]; *Cross Sharing* (Figura 55) [2000]; *Stargate* (Figura 56) [2002]), Ângela Ferreira (*Casa Maputo – um retrato íntimo* (Figura 57) [1999]), Ernesto de Sousa (*Revolution My Body #2* (Figura 58) [1976] – peça interativa), João Onofre ( *Casting* (Figura 59) [2000]; *Untitled: Vulture in the Studio* (Figura 60) [2002]), João Penalva (*336 pek* (Figura 61) [1998]), Julião Sarmento (Figura 62) (*Landscape* [1980-2002])); incluindo ainda artistas mais recentes, que de

momento<sup>50</sup> não se encontram incluídos no site, como Miguel Soares, Manuel Botelho, Marta Vilela e Mónica Miranda.

De seguida, questioneei que dificuldades financeiras acrescidas poderiam surgir das exposições de vídeo. Os dispositivos de exposição mais utilizados no museu serão os projetores de vídeo (substituindo os antigos leitores de DVD), acompanhados por equipamentos de som. Sempre que for necessário, tem de ser realizado o aluguer de projetores de filme/película. A curadora refere que os valores financeiros por exposição podem variar muito – se a instituição possuir o equipamento necessário (sem aluguer ou compra de dispositivos) e se do ponto de vista da organização arquitetónica do espaço expositivo não for necessário adaptar o mesmo, os custos são quase nulos. Estimando valores concretos, podemos contar com um mínimo de 2000€, podendo atingir um valor máximo sensivelmente entre os 5000 e 10 000€, dependendo sempre da quantidade ou tipos de instalação e das exigências inerentes a cada obra. Uma das maiores preocupações do museu seria a manutenção dos equipamentos históricos, não existindo por vezes verba necessária para os manter operacionais, assim como a carência de um técnico de multimédia na equipa do museu que possa cumprir essa mesma função.

A respeito dos benefícios que podem surgir do trabalho conjunto dos diferentes departamentos, nomeadamente a nível da redação de folhas de sala mais detalhadas (necessárias à interpretação das obras de vídeo, num papel de contextualização histórica, artística, conceptual, etc), a curadora refere que as mesmas são por norma, escritas pelos curadores ou conservadores da área, deixando a componente comunicativa à responsabilidade destes profissionais. O desejo da instituição seria idealmente, contar com uma equipa de comunicação com conhecimento pleno e domínio dos conceitos necessários, que perante um texto curatorial, consiga adaptar e transmitir a informação necessária ao público, para fins de comunicação – quer se trate de um anúncio de imprensa, uma *newsletter*, ou eventualmente uma folha de sala. É aqui importante diferenciar os meios de interpretação dos meios de explicação: um curador possui à partida, uma interpretação e uma visão de articulação entre as várias obras de uma exposição, explicitando as razões pelas quais realizou e organizou a mesma da forma que lhe pareceu mais benéfica. É necessário explicar o modelo interpretativo da exposição ou da obra, para que o público possa entender que relações tencionam ser estabelecidas em determinada sala ou de uma forma mais vasta, numa exposição temporária. Por norma esta informação é posteriormente partilhada com o público – o objetivo geral da exposição consta nos textos de parede ou numa folha de sala, enquanto que os diversos núcleos

---

<sup>50</sup> Até à data de realização da entrevista e à data de realização da presente dissertação.

pelos quais a exposição se organiza, são explicados ao longo da mesma, introduzindo ao visitante o conteúdo que este poderá visualizar nas salas seguintes.

A última questão da componente museológica foca-se no acompanhamento prestado pelos artistas (sempre que possível ou necessário) às equipas de design da exposição, curadores e departamentos de comunicação e serviços educativos no processo de desenho e planeamento do espaço expositivo. A curadora menciona que esta presença é possível, relembrando exemplos de exposições mais complexas na sua componente expositiva e de montagem, onde o artista se encontra presente ou, num caso de maior prestígio, acompanhado por um assistente técnico pessoal. Apesar de o artista estar profundamente implicado na questão expositiva, existe uma parte de resolução de aspetos técnicos que são entregues a assistentes especializados da área. Os criadores que eventualmente não tenham uma maior capacidade financeira para empregar nestes aspetos, envolvem-se e acompanham a peça e a sua montagem de uma forma mais intensa, o que beneficia bastante a instituição museológica na sua componente expositiva, assim como a relação estabelecida entre as duas entidades e a essência da obra. No entanto, esta falta de meios não invalida, nem pode nunca ser impeditivo que o museu possua o direito e dever, absolutamente imprescindível, da posse da documentação completa do modo de realizar a montagem de uma obra específica. Num caso extremo da morte de um artista, se não existir este plano ou indicações de montagem das suas obras, essa carência irá efetivamente afetar a leitura, recepção e eventualmente, a própria essência artística das peças.

A curadora entrevistada refere existirem essencialmente dois momentos de comunicação estabelecidos entre a instituição museológica e o artista: um primeiro momento de instalação da obra, que contém em si uma componente criativa e um segundo momento de comunicação mais técnica, em contexto de aquisição da obra, onde a curadora refere sentir uma transmissão mais fraca entre os dois pólos.

Não existindo equipa de design no MNAC, esse trabalho é efetuado pelos técnicos de multimédia, exteriormente contratados. Os museus com grandes meios possuem equipas de design, trabalhando sempre em estreita colaboração com o curador, já que este tem de transmitir a sua ideia da exposição e o circuito que quer ver realizado. Ainda, a possibilidade de inclusão de designers ou mesmo arquitetos nesta componente expositiva e de montagem, permite realizar uma adaptação do próprio espaço, se necessário. Nesse caso, é imprescindível que exista uma excelente comunicação entre o visionário da exposição (curador) e quem efetivamente e fisicamente a realiza.

Derivada desta conversa, surgiu a questão da liberdade imposta ou oferecida ao curador na sua função profissional, face os requisitos impostos pelo artista. A curadora entrevistada informa

que o curador tem a liberdade de organizar a forma como as peças se expõem (em termos espaciais), desde que o seu posicionamento no espaço cumpra com os requisitos do artista à instalação específica da obra. Como exemplo, o curador é livre de instalar a obra de vídeo entre qualquer outro objeto artístico se a obra oferecer essa liberdade. Por outro lado, se a obra for bastante complexa e exigente na sua qualidade instalatória, a melhor hipótese será criar um espaço propositado e específico para a visualização da mesma, numa situação e abordagem mais imersiva. Ora, de acordo com a experiência da curadora do MNAC, a deslocação e presença dos artistas ao museu para observação das suas obras no meio museológico não é por norma realizada em contexto da coleção – talvez no contexto de uma exposição temporária:

*“A menos que a obra seja muito complexa de montar e seja necessário requerer a presença do artista. Se for uma exposição com obras emprestadas ou uma exposição do próprio artista aí é natural que possa existir uma colaboração e participação mais ativa do artista e do curador. Se são obras emprestadas, regra geral são pedidas as informações de montagem da obra apenas. Se nos requisitos da obra consta que a obra só pode ser instalada pelo próprio artista ou por um assistente técnico do mesmo, esses requisitos têm que ser obrigatoriamente cumpridos.”* TAVARES, Emília, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Abril 2023, Documento IV, p. 159.

Caso contrário, serão apenas pedidas as informações de montagem e o museu ficará encarregue desse processo.

Na última componente da entrevista, dedicada à Conservação e Restauro da tipologia do vídeo, questioneei que medidas serão colocadas em prática na preservação e restauro do *medium*, atendendo à preocupação da sobrevivência destes testemunhos artísticos e da sua fruição para as seguintes gerações no contexto museológico. No caso das obras em filme/película, que são exclusivamente projetadas em 35mm ou 16mm, muitos artistas optam por desenvolver mecanismos de exposição específicos. A curadora refere o exemplo de James Coleman – artista que trabalha exclusivamente com a projeção de diapositivos e filme – no desenvolvimento de um dispositivo, acompanhado por uma empresa holandesa, que projetasse o filme de forma contínua, permitindo que a fita possuísse um sistema de leitura em *loop* durante horas seguidas, para a sua apresentação em contexto museológico.

Um dos principais protocolos de conservação do vídeo, passa pela posse de um ‘master’ da obra<sup>51</sup>, sendo considerado o suporte mais fiável o Matic. A curadora menciona que há alguns anos atrás, os artistas poderiam fornecer esse suporte no momento da venda, acompanhado por um DVD de exposição e um DVD de arquivo. No entanto, ainda em muitos casos o museu não tem na sua posse o ‘master’, visto que o artista nunca o forneceu, mesmo após pedido. Nos casos onde a instituição se encontra na posse do ‘master’, é possível realizar novas cópias em DVD, apesar de cada vez mais artistas – mesmo que trabalhem apenas com suportes físicos de gravação – realizarem uma migração para suportes digitais. Grande parte do trabalho do museu nesta situação, prende-se com a criação de um arquivo digital (através da compra de um servidor próprio, funcionando a par da Direção Geral do Património Cultural), com o único intuito de armazenar as obras de vídeo incluídas na coleção da instituição museológica. Esse armazenamento terá de ser realizado num ficheiro comprimido, que no fundo será o ficheiro matriz onde foi gravada a obra. Na eventualidade de existir um problema com o ficheiro comprimido para a exposição, o museu pode sempre recorrer ao ficheiro matriz original, para a possibilidade de produzir novas edições. Na eventualidade de este processo não ser assegurado – na medida em que muitos artistas continuam a não efetuar essa migração – são colocados problemas onde é necessário assegurar reservas de empresas e técnicos que consigam ainda realizar essas migrações ou gravações a partir de ‘masters’ de suportes que já não estão a ser utilizados, nem mesmo como mero arquivo. Desta situação podem surgir problemas de migração, dependendo das instituições museológicas e dos seus fundos e capacidade financeira. No caso específico do MNAC, esta situação não constitui grande problema, pois a coleção de vídeo do museu é reduzida. O museu pede aos artistas (que começaram a sua carreira por volta da década de 90, trabalhando ainda com suporte físico de gravação, já tendo realizado a sua migração) a garantia da obtenção de migração, mas a curadora refere não ser um processo fácil. Face a esta dificuldade, o museu criou um formulário de preenchimento a entregar aos artistas, pois muitas vezes as obras chegam à instituição sem instruções de montagem ou de conservação – as obras não vêm documentadas e este é um problema que o museu sente, a falta de correspondência deste aspecto mais técnico por parte dos artistas – o que pode eventualmente resultar numa montagem, exposição, interpretação ou preservação errada da obra. O formulário contém desta forma, todas as informações como as dimensões da sala e todas as suas características, que tipo de projetor ou qualquer outro dispositivo deve ser utilizado, entre outros aspetos já mencionados, permitindo ao museu,

---

<sup>51</sup> ‘Master’ da obra entendido como o suporte em que a obra foi efetivamente filmada.

sistematizar a informação e assegurar a correta montagem e exibição das peças. Sem estas devidas informações, as obras correm o risco de perder a sua essência, como se estivessem ‘mortas’ entre as paredes do museu – verifica-se efetivamente como uma condição à aquisição da obra, que deve ser colocada em questão e em prática. Quando se trata de doações, a curadora refere ser mais complicado obter todas estas informações. A Dra. Emília refere, portanto, que a questão da migração deve fazer de igual forma, parte integral do trabalho do artista, pois é um processo que deve ser controlado pelo próprio, para o interesse da sua obra e da sua correta recepção e posterior interpretação.

A curadora menciona ainda o novo período de transição tecnológica pelo qual passamos atualmente, o que pode complicar o processo, apesar dos museus tentarem cada vez mais, assegurar alguma história dos próprios dispositivos (dependendo sempre das suas capacidades financeiras). O MNAC possui em reserva diversos dispositivos que estão ainda operacionais e descartar os mesmos seria impensável: a título de exemplo, no contexto da exposição do Pompidou no MNAC (há quase dez anos atrás), contaram com uma instalação de um artista francês que possuía um monitor cinescópico. Após a instalação e montagem no espaço expositivo, o mesmo deixou de funcionar e não existia nenhum outro dispositivo igual de reserva. A única solução foi encontrar os serviços de um técnico que consertava televisões em Lisboa, possuindo ainda uma panóplia de televisões antigas. Existe esta necessidade de ter dispositivos em reserva e igualmente do ponto de vista da existência de uma continuidade na posse de técnicos que permitam manter estes dispositivos em funcionamento. Por vezes isso torna-se impossível. Pela experiência da curadora do MNAC e pela informação disponibilizada nesta entrevista, por vezes é muito difícil conseguir a colaboração dos artistas para a preservação do seu próprio trabalho, mas igualmente para garantir até a correta apresentação da sua obra. Às vezes é um trabalho de insistência e muitas vezes sem resposta, um esforço que se arrasta por muitos meses e até anos, quando esta é uma questão que deveria interessar primeiramente o artista.

Como tentativa de conclusão desta componente, mencionei em entrevista o exemplo da exposição da obra de Nam June Paik, *Candle*, exibida no Tate em 1978, que contava com a inclusão de projetores de raios catódicos. Quando se deu uma nova oportunidade de expor a mesma obra em 1996, deu-se um debate entre o curador e os conservadores sob a questão se efetivamente mudar esse projetor afetaria a luz e a estética da obra, que fazem parte da própria essência artística da mesma, e que tem uma marca temporal tão específica – acima de tudo, estes dispositivos faziam parte da própria obra. A curadora, em resposta à minha questão, menciona o exemplo do artista português Alexandre Estrela e a sua exigência que o projetor se

encontrasse à vista, no chão, como uma parte integral de certas obras/instalações de vídeo da sua autoria. Tendo o vídeo esta característica muito instalatória, essa questão tecnológica, da própria natureza da imagem, é uma componente muito importante, sobretudo num período mais histórico do vídeo. Esta questão foi-se diluindo, dependendo sempre do tipo de trabalho dos artistas, tornando-se cada vez mais irrelevante com a evolução tecnológica. No entanto, muitas obras que necessitem desta atenção, podem perder a sua componente histórica, pois a obra vídeo não é apenas o seu conteúdo, mas igualmente o seu dispositivo tecnológico e a forma como a mesma é reproduzida e apresentada. É uma componente acrescida na estrutura da obra, na sua natureza, e que pode vir a dificultar posteriormente a sua conservação e a sua apresentação futura. O problema sentido pela curadora é que efetivamente, muitos artistas que trabalham com estes meios tecnológicos consideram apenas a parte criativa como o seu trabalho, pelo que a componente tecnológica e técnica muitas vezes cai no esquecimento. Existe um divórcio ainda muito latente para uma grande parte dos artistas entre esta componente mais tecnológica e a sua capacidade de acompanhar e corresponder ou demonstrar uma certa preocupação com esse aspecto. Da mesma forma que um pintor teria a maior atenção à qualidade do seu suporte, o artista de vídeo tem de possuir a mesma preocupação – tem de existir uma capacidade profissional sob o ponto de vista da documentação da obra e da sua preservação, devendo ser sempre o mais colaborativo possível. E a experiência sentida pela curadora do MNAC é que essa colaboração é, por vezes, extremamente difícil de obter.

### 2.2.2. Tate, Londres

A segunda entrevista, com base nas mesmas questões anteriormente expostas, realizou-se com a colaboração das Conservadoras Patrícia Falcão e Francesca Colussi do Departamento de Conservação da Tate, no mês de Julho de 2023. Sendo a Tate uma grande instituição e o foco das profissionais entrevistadas a Conservação, é importante notar que as mesmas não ofereceram nesta entrevista uma perspectiva geral da galeria, mas sim a sua perspectiva como conservadoras pertencentes à instituição. Focando-me na componente expositiva, e questionando a existência de obstáculos em relação à exibição de peças de vídeo na instituição, ambas as conservadoras admitem não sentir, na sua opinião, grandes obstáculos a respeito das especificidades visuais, sonoras ou temporais inerentes às obras. É uma questão extremamente complexa a nível conceptual, para além de prático, representando muitas vezes uma preocupação a respeito da fruição do público perante certas peças de vídeo de longa duração.

Foi dado o exemplo da grande exposição dedicada ao trabalho de Steve McQueen em 2020<sup>52</sup> (Figura 63), apresentando quatorze obras de vários *mediums* (entre filme – incluindo o seu primeiro filme *Exodus 1992/1997* (Figura 64) – fotografia e escultura), cobrindo duas décadas da sua carreira. Nesta exibição, em consequência do elevado número de peças de vídeo e devido à longa duração das mesmas, foram propostas novas medidas de apresentação, como a utilização de um monitor/tela com uma contagem regressiva na entrada do espaço expositivo, para o público ter a percepção da duração do vídeo. Com a contribuição do Departamento de Interpretação do Tate, foi disponibilizada e apresentada mais informação sobre as peças expostas ao dispor do visitante a fim de existir uma maior agência neste ponto de vista – mas isto dependerá sempre se, efetivamente, o artista em questão tem ou não interesse que esta agência seja efetuada, ou se esta se representa como uma prioridade para o criador. Nomeando o exemplo da peça *Caribs' Leap/Western Deep* (2002) (Figura 65) da autoria de Steve McQueen, contamos com a presença física de um vigilante na entrada do espaço expositivo, que bloqueia a entrada livre do público durante a projeção – o espaço foi desenhado com o principal propósito de oferecer ao visitante uma experiência cinematográfica, de acordo com a intenção do artista.

A realidade é que, tomando o caso da instalação de vídeo, as peças estão naturalmente influenciadas pelo espaço onde se inserem, e a questão da escolha ou procura do espaço expositivo correto, tanto por questões conceptuais como técnicas, são tomadas como uma parte principal do trabalho não apenas de exposição, mas igualmente de conservação no museu. Existe a sorte e a oportunidade de, na maioria dos casos, os artistas se envolverem no projeto de exposição, prestando apoio aos curadores, assegurando a transparência e clareza a respeito da sua intenção com a sua peça. Esta situação é igualmente motivada pelo facto de alguns espaços no museu não serem arquitetonicamente convencionais<sup>53</sup> – como exemplo, o espaço da cave no novo edifício da Tate conta com a presença de antigos tanques de petróleo de betão, dando ao espaço uma configuração maioritariamente circular. Do ponto de vista da conservação, existe a possibilidade e a liberdade de incentivar a mudança do lugar de exposição no caso de o espaço inicialmente proposto não ser adequado à peça de vídeo específica.

Notando de seguida a questão da informação disponibilizada, as conservadoras referem que o modo de engajamento com o público reconhece e retira muita influência da forma de disponibilização de informação, assim como se o visitante tem noção do que está a assistir –

---

<sup>52</sup> Exposição “Steve McQueen” em exibição no Tate Modern entre dia 7 de Agosto e 6 de Setembro do ano de 2020.

<sup>53</sup> Por convencionais entende-se os típicos espaços ‘caixas brancas ou negras’.

poderá dar-se o caso de assistir à exposição ou vídeo de um modo geral, sem uma noção clara do conteúdo do mesmo; isso poderá levar a um processo de interpretação ou recepção mais demorado. Se eventualmente o público sentir esse distanciamento em relação às peças, apenas significa que o museu terá de efetuar a devida pesquisa e colocar disponível uma maior ou melhor contextualização nos textos de parede da exposição.

Passando para a questão respeitante ao incentivo por parte das instituições museológicas na interatividade dos seus visitantes<sup>54</sup>, as conservadoras referem que o museu não possui um grande número de obras dessa mesma natureza. No entanto, mencionam a obra *Subtitled Public* (2005) (Figura 66), da autoria de Rafael Lozano-Hemmer, que merece destaque neste âmbito, como uma obra instalada no interior de uma sala escura – identificando a mesma como uma projeção computadorizada interativa (contando com o auxílio de câmaras de vigilância infravermelhas, que detectam a presença do público aquando a sua entrada no espaço expositivo). O corpo físico do visitante é monitorizado pelo sistema desenvolvido pelo artista<sup>55</sup> e um verbo é selecionado a partir de uma lista pré-determinada, sendo projetado no visitante, acompanhando o mesmo à medida que este se desloca pelo espaço. Se dois participantes entrarem em contacto físico, as palavras projetadas são transferidas de um visitante para o outro. Neste caso específico, e de acordo com a opinião das profissionais da Tate entrevistadas, o espaço expositivo, se não possuir nenhum indivíduo no seu interior, manifesta-se para os visitantes no exterior apenas como uma sala escura e *a priori*, não existiria qualquer razão, interesse ou incentivo para os mesmos entrarem no espaço expositivo, pois a peça somente se manifesta ativa se alguém se encontrar no interior da sala. Neste caso, o protocolo seguido contou com o auxílio dos vigilantes no espaço, que incentivaram a entrada dos visitantes na sala, acompanhado ainda por uma pequena nota incluída na legenda da peça. É importante notar que esta experiência foi feita no edifício do Tate Liverpool, um museu mais pequeno, com menos visitantes – se esta exposição fosse instalada no Tate Modern, onde encontramos uma maior afluência de público, este problema talvez não fosse tão notório, já que a tendência é que os visitantes se sigam uns aos outros, não existindo muito espaço temporal para que a

---

<sup>54</sup> Considerando sempre nesta questão, peças de vídeo (maioritariamente instalação de vídeo) que exijam a interatividade física do público para que esta seja efetivamente ativada como obra de arte – para que os ideais ou objetivos do artista sejam cumpridos.

<sup>55</sup> O artista contou com a colaboração crucial do programador Conroy Badger, entre outros, dependendo destes o funcionamento da coordenação dos vários elementos tecnológicos do desenho da obra. “At the core of this work are many thousands of lines of bespoke code written in Delphi, which operate in an environment produced by the commercial software, including the operating system and the libraries and drivers required for communication between an array of hardware and software components.” LAURENSEN, Pip, “Old Media, New Media? Significant Difference and the Conservation of Software-Based Art”, in *New Collecting: Exhibiting and Audiences After New Media Art*, edited by Beryl Graham, 1<sup>st</sup> ed., 73-96, Routledge, 2014, p. 78.

sala ficasse completamente vazia. Em todo o caso, as conservadoras afirmam que se existir a necessidade de uma interrupção por parte dos vigilantes neste sentido, estes tentam o seu melhor para a tornar possível, porque se não for realizada, poderá eventualmente, afetar a essência artística da obra. Se não existir este incentivo por parte do museu em peças desta natureza interativa muito particular, a peça não será propriamente experienciada pelo visitante – numa tentativa de fazer a distinção entre ‘observar’ e ‘interagir’ mais notória, em contexto museológico.

Quanto à utilização de códigos QR no âmbito museológico, as entrevistadas recordavam-se apenas de um exemplo onde este auxílio é utilizado em contextos expositivos mais específicos, que contenham em si inerentes a utilização ou relação direta com obras ‘web-based’. Alguns códigos QR são apresentados no espaço expositivo com o intuito de oferecer ao público a possibilidade de consultar as peças nos seus telemóveis (sendo que as mesmas seriam maioritariamente realizadas para ser observadas ou recepcionadas através de uma espécie de ‘browser’ online). Os resultados numéricos respeitantes à interação do público com as informações online oferecidas pelos códigos QR nesta exposição específica, aguardam ainda conclusão por parte da equipa digital do Tate. A nível da utilização de códigos QR como pontes informativas entre o trabalho dos curadores e o público, o museu não recorre com grande frequência a esta extensão, sendo que a informação acerca das peças de vídeo se distribui maioritariamente pelas folhas de sala, legendas, ou ainda no site do Tate, no catálogo ou arquivo online de peças albergadas pelo mesmo. Gostaria de notar, no entanto, que as entrevistadas, graças à natureza dos seus cargos de conservadoras, não se encontram envolvidas com a componente informativa da exposição, referindo apenas um exemplo isolado, e que não tinham a certeza de códigos QR serem utilizados noutros contextos.

Abordando a componente museológica, e tomando primeiramente a questão das prioridades estabelecidas no museu, tanto a nível contextual, informativo, expositivo ou financeiro, numa tentativa de entender se a Arte Vídeo fará parte das mesmas, as conservadoras referem que sobretudo recentemente, num contexto pandémico e pós-pandémico se sentiu uma necessidade do museu se tornar financeiramente mais sustentável. Esta necessidade ou objetivo gerou planos para um aumento da atração de visitantes – de um público mais vasto e amplo. O Tate é ainda conhecido por incluir no seu programa um elevado número de ‘time based media art’, suportando exposições mais ambiciosas comparadas a outras instituições, contando ainda com recursos como equipas com um elevado número de profissionais. Existe uma maior vontade de expor esta tipologia de arte específica, manifestando uma preferência sob as instalações de vídeo que possam ser consideradas mais imersivas, sendo mais acessíveis ao

público geral. Nos últimos anos o Tate aumentou a sua percentagem de mulheres artistas na coleção, assim como o número de obras a nível digital. No entanto, não existem curadores que se encarreguem unicamente da pesquisa e compra de Arte Vídeo para o museu, mas sim profissionais que mantêm o seu foco em arte de diferentes pontos geográficos – apenas a partir dessa seleção, posteriormente são nomeados vários artistas relevantes para a coleção da instituição<sup>56</sup>. De igual forma, existem cada vez mais artistas a trabalharem unicamente com vídeo ou a incluírem o *medium* na sua prática artística, o que tem vindo a introduzir o mesmo no contexto do mercado de arte, que por sua vez se distribui posteriormente para o domínio particular ou museológico. É possível observar uma crescente aquisição e exposição de obras de vídeo ‘multi-channel’, ou instalações que recorram à utilização de projeções de grande dimensão, criando espaços consequentemente mais imersivos.

A respeito das possíveis dificuldades sentidas a nível expositivo, sobretudo no âmbito financeiro, o Tate sente a existência de maiores considerações respeitantes a aspetos financeiros, podendo existir a possibilidade da reutilização de materiais de exposição ou conservação, com a finalidade de reduzir alguns custos. Comparando o vídeo com a exposição de outras tipologias como a pintura por exemplo, onde, em termos expositivos, apenas existe a necessidade de emoldurar o suporte e afixá-lo na parede, outros objetos de arte contemporâneos como o vídeo, exigem um maior aparato expositivo. Ainda dentro da tipologia do vídeo existe uma hierarquia, sendo que normalmente uma projeção de vídeo terá um carácter mais simples que instalações de vídeo de pequena ou grande dimensão que podem incluir no seu design outros objetos artísticos ou até mesmo objetos efémeros que necessitem substituição. O Tate conta ainda com um enorme espaço expositivo e profissionais que conhecem o mesmo<sup>57</sup>, assim como uma enorme panóplia de equipamento necessário a preços muito elevados (devidamente armazenado e categorizado). São realizados esforços por parte dos curadores e da equipa de conservação para a correta exposição do vídeo, no sentido da garantia de qualidade dos dispositivos expositivos sempre que possível, e se eventualmente se concluir que os gastos financeiros serão muito elevados, poderá dar-se uma troca de uma obra por outra numa determinada exposição, se eventualmente o espaço ou equipamento adequados não estiverem disponíveis. Desde a década de 2000, testemunhou-se a evolução de definição padrão para HD, e de momento a transição acontece do HD para o vídeo 4K<sup>58</sup> – ora, os preços dos projetores

---

<sup>56</sup> Este é um aspeto que difere de museu para museu, mas maioritariamente, as instituições museológicas possuem um responsável por arte vídeo ou arte multimédia, ao contrário do Tate.

<sup>57</sup> A nível da escolha do espaço mais indicado para cada instalação.

<sup>58</sup> É importante referir ainda que, esta afirmação apenas é verdadeira para novas obras, sendo que obras criadas em SD (Standard Definition) não evoluem para a definição 4K.

correspondentes a cada um destes são muito variados. Atualmente, o Tate realiza a aquisição do último, numa tentativa de investimento para o presente, já que este é um dos principais elementos necessários para a exposição de vídeo. Na opinião das entrevistadas é possível que no futuro tenham que lidar com outras resoluções de vídeo mais avançadas como o 8K. Outros elementos da exposição como a utilização de carpetes ou painéis de isolamento acústico podem igualmente alcançar preços elevados, podendo, no entanto, ser efetivamente necessários em termos da correta insonorização do espaço expositivo.

Passando à questão respeitante ao trabalho conjunto entre os diferentes departamentos do museu, entre comunicação, serviços educativos, curadores, conservadores, equipas de design, entre outros, as conservadoras mencionam a realização de reuniões regulares entre as diferentes áreas de atividade no museu. Cerca de um ano prévio a cada exposição realizada no Tate são organizadas reuniões pelo principal curador da mesma, onde se agregam os diversos departamentos que estão envolvidos na criação da exibição. Entre alguns dos diferentes departamentos presentes encontram-se os profissionais de Conservação, Curadoria, Registrars<sup>59</sup>, Fotografia, Biblioteca e Arquivos, Educação (designada ‘Learning’), Marketing, Publicação, Interpretação, Manuseamento de Arte e ainda uma Equipa Jurídica. Estas reuniões manifestam-se como um momento de partilha dos diferentes contributos entre as distintas equipas, tendo aqui o curador um papel de mediador e de conexão, colocando todos os departamentos em diálogo acerca do desenvolvimento do trabalho de cada equipa. Existe, portanto, uma rede amplamente extensa de vários profissionais envolvidos no processo expositivo, assim como interpretativo, que dependem da coerência e de um auxílio mútuo para a criação de uma exposição de sucesso. Para além das grandes exposições, existem as exposições de coleção (‘collection displays’), que tendem a alternar com maior frequência, sendo as reuniões prévias à sua realização mais reduzidas e informais, onde são discutidas questões logísticas<sup>60</sup>, igualmente pelo facto de as peças de arte que se inserem nestas, fazerem efetivamente parte integral da coleção – existindo um maior conhecimento de cada obra por parte dos vários profissionais envolvidos. Numa fase posterior, sempre que existir um plano definido, os artistas serão incluídos igualmente neste processo criativo, logístico e interpretativo. Se a peça pertencer à coleção da instituição e a exposição da mesma for simples, pode não existir a necessidade de envolver o artista. No entanto, sempre que seja necessário

---

<sup>59</sup> Desempenhando a gerência e exposição de coleções de arte e criando a documentação das peças, exercendo uma parte essencial de qualquer atividade na Tate.

<sup>60</sup> Certos departamentos como o de Marketing ou Educação não seriam necessariamente envolvidas neste processo de criação.

adaptar a peça a um novo espaço expositivo (numa qualidade mais *site specific*), ou quer existam questões relacionadas com o equipamento ou dispositivos expositivos, o artista é incluído neste processo. Existe uma tendência para a construção de uma relação entre instituição e artista, sobretudo no processo de aquisição das respetivas peças de arte.

Por fim, focando-me na componente da Conservação, a primeira questão centra-se nas práticas de preservação e restauro do vídeo. O Tate, desde o momento de aquisição de cada obra, assegura que é adquirido o melhor material possível para cada peça específica, e este depende da peça e da sua produção. A título de exemplo, num projeto levado a cabo pela equipa de Conservação, que envolvia a preservação de vídeo em fita de rolo da década de 1970, a equipa em conjunto com um laboratório externo à instituição<sup>61</sup> digitalizou as respetivas fitas magnéticas para que se assegurasse na posse do museu um ‘master’ digital de qualidade, em prol da preservação da obra. O museu encontra-se ainda no processo de desenvolvimento e organização de um repositório digital, para que todas as obras digitais possam estar armazenadas com a máxima segurança, existindo em todas as instâncias, três cópias de cada obra ou arquivos digitais da coleção do museu, seguindo os padrões de preservação digital. No entanto, a prática de manter e preservar os formatos originais é igualmente realizada, para assegurar a possibilidade de re-digitalização de material (película, fita, cassete, DVD, etc) se necessário, e de manter a possibilidade de as mesmas servirem como referência para futuras digitalizações, ou instalações no caso do próprio equipamento de exposição (como projetores ou monitores), na eventualidade de existir dificuldade na reprodução do filme ou vídeo – sendo por vezes necessário, embora extremamente raro<sup>62</sup>, transcodificar o mesmo para um formato de vídeo diferente e mantidos em armazenamento, numa tentativa de assegurar a integridade da peça. Os formatos de exibição são normalmente fornecidos pelo próprio artista ou o museu produz os mesmos apenas se necessário, anteriormente a uma exposição, com a finalidade de obter os melhores resultados na combinação de vídeo formato e equipamento de playback e display.

De igual forma, a importância dos vários testemunhos levados a cabo pelos próprios artistas para as gerações seguintes é tomada em conta pelo Tate a partir do momento de aquisição das peças de arte. A partir desse momento é gerada uma grande quantidade de informação registada sobre a peça e as suas aquisições passadas ou o seu historial expositivo, podendo a instituição

---

<sup>61</sup> As entrevistadas referem não existir o equipamento necessário para transferir este tipo de material na Tate, pois o *medium* não é comum na coleção da instituição.

<sup>62</sup> A conservadora Patrícia Falcão atesta à raridade extrema desta situação acontecer, recordando apenas 3 exemplos em 15 anos da sua experiência profissional na Tate.

museológica onde a obra se encontra atualmente albergada, em conversa com o artista, assegurar que toda a informação contextual, material, interpretativa e expositiva na sua posse, se encontra o mais atualizada possível, já que os artistas podem mudar de opinião com o passar do tempo, assim como as circunstâncias em que se inserem podem alterar-se. A equipa do museu nunca assume que esta informação se encontra totalmente atualizada, e conseqüentemente, antes da exposição da obra, o diálogo com o artista é essencial. Posteriormente, é realizado um relatório de instalação onde são documentadas todas as decisões tomadas (que pode, por vezes, acontecer alguns meses após a abertura de uma exposição) como um processo de documentação e preservação. Este documento é de extrema importância para a sobrevivência/preservação da obra, já que na maioria dos casos, o ficheiro digital do vídeo somente não é suficiente para a correta interpretação e exposição da peça. O vídeo e o seu conteúdo, assim como toda a documentação que deve acompanhar o mesmo, encontram-se aqui em pé de igualdade.

Em respeito à participação dos artistas como parte integral da preservação das suas obras, o Tate refere que no momento da aquisição das peças muitos artistas fornecem pessoalmente todas as introduções, documentos ou planos de exibição ou preservação necessários à correta apresentação da sua arte. Se esta não for a realidade, o museu criará os seus planos, embora sempre em consonância com o artista. Estes documentos servem sobretudo como um testemunho do modo de exibir, que pode por vezes se alterar ao longo de vários anos.

Focando-me por último, na questão da exposição de vídeo em direta relação com a preservação e conservação do *medium*, questionei as conservadoras acerca da problemática de conservação inerente à sua relação com a aura da obra, no sentido da autenticidade da peça de arte. Sempre que possível, o museu tenta obter acesso às cópias do 'master', para que a peça original (o conjunto de materiais que o artista forneceu no momento de aquisição) não seja manipulada de forma alguma, criando cópias de exibição. Quando se trabalha com media reproduzível, naturalmente não existe um único objeto autêntico, mas por vezes a forma de expor o objeto ou a experiência entre objeto/receptor pode influenciar a sua importância e a sua aura. No contexto da preparação e organização da apresentação de qualquer peça de vídeo, é necessário realizar uma pesquisa sobre o mesmo e um esforço para compreender a intenção do artista. É importante existir um certo nível de empatia, tentar entender qual o contexto histórico da obra, qual o histórico do artista, questionando por vezes muitos aspetos que possam constar na documentação que acompanha a obra no seu momento de aquisição (que como verificamos, se altera bastante com o passar dos anos). A respeito dos arquivos digitais e da possibilidade de criar clones exatos dos mesmos, esta prática acabou por, de certa forma, tornar confuso o

sistema de rotulagem dos materiais do Tate – num passado não muito distante, existia uma estrutura muito clara para fitas de vídeo, porque era possível verificar a perda de qualidade ao longo das diferentes gerações e décadas da história da arte vídeo. Este aspecto é muito menos pronunciado no âmbito digital. A principal prática de conservação do *medium* videográfico, num aspecto de prevenção, seria assegurar a salvaguarda tanto dos objetos materiais, assim como a documentação que os acompanha, atestando à atualização destes últimos sempre que necessário e possível. Após este passo, procedesse à instalação/apresentação da peça, sempre com o recurso à documentação fornecida pelo artista ou criada pelo museu, sendo necessário em alguns casos, no entanto, o tal sentimento de empatia que foi mencionado – a capacidade dos profissionais do museu em trabalhar e cumprir os requisitos de acordo com as instalações, materiais e circunstâncias que possuem. Se existem recursos limitados em termos de espaço, materiais ou equipamentos acessíveis, pode ser imperativo decidir projetar algo de menor dimensão. Por instância, se um projetor não for suficientemente potente, poderão ter de ser ajustados os níveis de luminosidade da sala de exposição (neste caso específico, o nível de luminosidade teria de ser reduzido) e a projeção poderá ter de ser igualmente reduzida. Existem variáveis com as quais o museu poderá trabalhar. É interessante refletir sobre o facto de que, lidando com outras tipologias de arte como pintura ou escultura, existem regras e requisitos de conservação com um nível de rigidez mais elevado. Nesse caso existirão níveis de luz que poderão variar de acordo com a sensibilidade e reação dos materiais ou objetos expostos, recorrendo às práticas de conservação aplicadas a cada tipo de material.

Recorrendo à experiência das conservadoras entrevistadas, questionei se, por norma, o ‘master’ e as restantes cópias das peças de vídeo são efetivamente realizadas no *medium* em que a obra foi registada originalmente, ou se o meio digital tem uma maior presença neste aspecto. As mesmas indicam que são realizadas cópias em ambos os *mediums*. Recorrendo ao exemplo hipotético de uma obra filmada em película de 35mm, o aspecto mais importante é entender se a obra foi pensada exibir unicamente em filme de 35mm, ou se eventualmente poderá ser apresentada em forma digital. Existem bastantes exemplos na coleção do Tate que são pensados exibir em formato digital, outros em filme de 35mm, e a decisão final será sempre em consonância com a preferência do artista, assegurando sobretudo propósitos estéticos da peça. De acordo com as conservadoras entrevistadas, a realidade é que não existem muitas obras que possam ser apresentadas em ambos os formatos. A principal razão pela qual são feitas cópias digitais de peças em película de filme, slides, cassetes ou qualquer outro material mais antigo, é simplesmente a tentativa de criação de materiais digitais para um futuro próximo, como

salvaguarda da sua integridade artística e material, a fim de criar materiais analógicos a partir dos digitais, se necessário.

### 2.2.3. Galeria Municipal de Arte de Almada

Por fim, considere importante explorar, ainda que de uma forma mais sucinta<sup>63</sup>, a realidade expositiva do *medium* do vídeo em contexto de galeria, numa tentativa de comparação e reflexão perante a prática da exposição museológica. Para muitas peças de vídeo, a exposição em galeria faz parte do seu percurso expositivo antes de pertencer a uma instituição museológica, atestando-se ainda por vezes neste âmbito, um contacto mais descomprometido por parte do público, assim como uma maior visibilidade pública, mais imediata. Contando com a participação de Ana Salazar Herrera, curadora do Museum for the Displaced, no contexto da exposição “Emancipação do Vivente” (2023)<sup>64</sup>, na Galeria Municipal de Arte de Almada, conduzi a presente entrevista no passado mês de Abril de 2023. No âmbito da componente expositiva, questionei quais os principais obstáculos à exposição de vídeo, recebendo a confirmação de que existem vários:

*“Os obstáculos são sempre técnicos na verdade, o tipo de projeção, se tem ou não muita luminosidade e se a sala precisa de estar muito escura. (...) o som, (...) também é preciso pensar que as pessoas têm que estar confortáveis, então temos um banco para as pessoas se poderem sentar.”* – HERRERA, Ana Salazar, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Abril 2023, Documento V, p. 163.

Mencionando o exemplo da peça de vídeo *Mined Soil* (2012-2014) (Figura 67) – formato 16mm transferido para HD, com duração de 34 minutos e com inclusão de legendas – da autoria de Filipa César, Ana Salazar Herrera refere a particularidade na exibição da peça a nível

---

<sup>63</sup> Algumas questões incluídas nas entrevistas às instituições museológicas, foram retiradas para a presente entrevista, meramente por não se inserirem no contexto de galeria. A maioria do corpo das questões continua presente na entrevista realizada à galeria, permanecendo presente um elo de ligação claro e comparativo entre ambas as vertentes expositivas.

<sup>64</sup> Mais informação disponível no site da Câmara Municipal de Almada: <https://www.cm-almada.pt/emancipacao-do-vivente-curadoria-do-museum-for-the-displaced> (consultado a 10 de Novembro de 2023); assim como no site do Jornal de Almada: <https://almadaonline.pt/almada-emancipacao-do-vivente/> (consultado a 10 de Novembro de 2023).

espacial, revelando que foram usados projetores e colunas já anteriormente adquiridos para exposições passadas, facilitando a despesa orçamental. Também tendo em conta a narrativa da exposição e a forma como, a partir da decisão da curadoria, todas as obras deveriam dialogar entre si, a peça foi projetada num ecrã suspenso no meio de uma sala aberta (Figura 68), com a distância correta do projetor, a fim de a própria projeção corresponder às dimensões do ecrã. Para que as dimensões correspondessem, foi criada uma espécie de plinto (Figura 69) onde o projetor pudesse pousar (já que colocar o mesmo no teto seria igualmente impensável, devido à elevada altura do mesmo). O som do vídeo encontrava-se aberto, sendo necessário pensar como esta particularidade interagiria com as restantes obras em exposição, e ainda foi prestada a devida atenção à inclusão de locais de descanso, devido à longa duração do vídeo.

Quanto à informação disponibilizada através do site da exposição ou galeria (referindo aqui contextualização breve, mas informativa, a nível da natureza das obras, dos diversos artistas e dos seus principais objetivos com as suas criações), Ana Herrera referiu a ausência de um site oficial da galeria<sup>65</sup>, pelo que a curadoria elaborou um *booklet* onde são incluídas fotografias e informação mais detalhada de cada uma das obras expostas.

Quando questionada acerca do papel da galeria no incentivo à interatividade do visitante, sempre que esta for essencial à interpretação e essência artística da peça de vídeo, Ana Herrera refere que tal papel não existe. Menciona a importância do papel das pessoas presentes na galeria aquando a necessidade de algum esclarecimento aos próprios visitantes, estando o mais informado possível sobre todas as obras presentes, sobre a própria exposição e qual o seu principal conceito. Mas reforça que este incentivo não é obrigatório, simplesmente pela preferência de alguns visitantes de realizarem o seu percurso expositivo de forma totalmente autónoma, incluindo ainda o auxílio da inclusão de códigos QR, implementada nesta exposição com a finalidade de disponibilização da folha de sala, através de um *download*.

A respeito da componente galeria/museológica, interroguei quais as prioridades estabelecidas na exposição e se a arte vídeo faria parte das mesmas, pedindo uma devida explicação. Ana Salazar Herrera atribui as prioridades da exposição a nível de conteúdo, e não de tipologia artística:

---

<sup>65</sup> Apesar de existir uma página dedicada às exposições patentes e passadas da galeria no site oficial da Câmara Municipal de Almada. Disponível em: <https://www.cm-almada.pt/casa-da-cerca-centro-de-arte-contemporanea/galeria-municipal-de-arte> (consultado a 10 de Novembro de 2023).

*“No caso da Filipa César, realmente o convite foi feito à Filipa a pedir este vídeo, nós sabíamos que queríamos mostrar este vídeo por causa do seu conteúdo e da forma como dialoga com as outras obras. Então não é uma questão de prioridade, mas no caso destas exposições assim conceptuais, qualquer meio é bem-vindo, pode ser vídeo, instalação, outras coisas, e é bom também que exista essa diversidade.”* – HERRERA, Ana Salazar, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Abril 2023, Documento V, p. 165.

Quando questionada acerca das dificuldades acrescidas no financiamento de arte vídeo, Ana Herrera refere não sentir as mesmas de forma premente, notando, no entanto, a variedade de necessidades dependendo da especificidade técnica das próprias obras ou da sua exposição:

*“Fazer exposições é, no geral, difícil. Acho que ser vídeo ou não ser vídeo não faz tanta diferença. É claro que depende da tecnologia, por exemplo se o artista ou a artista fizer questão de que a sua obra tenha este tipo de projeção (...), este tipo de tela, que tenha que ser uma sala fechada, com tapete, com todas as paredes forradas, com zero luz, com bancos específicos que o artista desenhou. Tudo tem a ver com a especificidade técnica – se é surround sound, se precisamos de (...) colunas que custam imenso dinheiro. Se for assim, aí há dificuldades acrescidas (...).”* – HERRERA, Ana Salazar, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Abril 2023, Documento V, p. 165.

Finalizando a entrevista, questionei que benefícios poderiam surgir do trabalho conjunto das equipas de comunicação e curadoria nesta exposição, nomeadamente a nível da redação de folhas de sala mais detalhadas, num papel de contextualização histórica, artística, conceptual e social – necessárias à interpretação das obras de vídeo. Ana Herrera destaca o trabalho da curadoria na escrita da folha de sala, mencionando que para a presente exposição em Almada, não existiu diálogo com a equipa de comunicação. Refere ainda que as equipas de comunicação e educação por vezes possuem as suas próprias iniciativas, como foi o exemplo da escrita de uma folha de sala para crianças a respeito desta exposição<sup>66</sup>, apesar de passar

---

<sup>66</sup> Esta iniciativa foi levada a cabo a respeito da exposição “Emancipação do Vivente”, não na Galeria Municipal de Arte de Almada, mas sim na Galeria da Boavista, em Lisboa.

sempre pela devida revisão da curadoria. De igual forma, não existiu equipa de design em trabalho conjunto com a equipa de comunicação e curadoria da exposição.

### 2.3. Entrevista a Artista – Dima Mabsout

Após uma revisão do ponto de situação expositivo no contexto museológico, tanto a nível nacional como internacional, assim como em contexto de galeria, verificando que nem todo o trabalho expositivo e de conservação se encontra entregue às instituições museológicas, operei à realização de uma entrevista à artista Dima Mabsout, proveniente do Líbano. Solicitei a colaboração da artista pelo contacto direto que tive com a mesma, tanto na observação direta das suas peças de vídeo em contexto de galeria, como na participação de uma performance filmada da sua autoria. A minha procura por um artista jovem, que considerasse o vídeo como um meio de comunicação mais inclusivo e acessível ao público e que utilizasse o vídeo como meio artístico para a exploração de assuntos e temáticas extremamente atuais, resultou no reconhecimento do trabalho de Dima. A artista centra o seu trabalho em torno do processo da redescoberta de relações entre a sociedade e a sua terra, assim como as relações estabelecidas nos últimos anos entre artistas provenientes de distintas disciplinas, com a finalidade de criar narrativas de aproximação num futuro próximo:

*“The last years of crises in Lebanon emphasized the urgent need as artists to collaborate together and across disciplines, to explore and relearn about ecosystems of interrelationships, so as to found more autonomous futures. In a world where ways of being are predefined, art brings forth and invitation to interact between bodies, materials, spaces, and situations, beyond the preconditioned, and thus triggering new possibilities for our imaginations. Whether through film, music, drawing, performance, or puppetry, the medium I choose is the way in which I converse with a context in order to reach moments of transformation. (...) I question relationships between societies and land; how the arts can open and transform our sensorial, perceptive abilities of remembrance, undoing destructive patterns and reweaving anew? How can it connect us crossing over our divisions? How can It help us rewrite narratives that alter our perceptions of separation? How we relate to land is how we relate to each other, and the futures we co-create intrinsically depend on how we*

*perceive these relationships.*” – MABSOUT, Dima (sem data) ‘Info’. [Dima Mabsout].<sup>67</sup>

Numa entrevista estruturada entre quinze questões por mim elaboradas, a mesma divide-se entre quatro secções que pretendo explorar: vídeo como *medium* artístico, vídeo como meio de comunicação – relação com o público, componente expositiva (museu/galeria), e componente preventiva, de conservação e restauro.

Começando pela primeira secção da entrevista – Vídeo como *Medium* Artístico – a primeira questão centra-se nas razões que eventualmente levaram a artista a escolher o vídeo para a criação do seu trabalho e de que forma a artista se relaciona com o mesmo (tanto a nível pessoal, como profissional). Dima refere que grava vídeo como forma de processar os eventos e acontecimentos que, de outro modo, não conseguiria digerir ou refletir. O ato de filmar torna-se um meio de desorientação, que remove a artista da situação enquanto, simultaneamente, a permite rescrever uma relação com a mesma, através da observação dos *frames* do vídeo. Dima Mabsout elabora acerca deste processo num ensaio seu<sup>68</sup>, onde, recorrendo a anteriores afirmações da autora Sarah Ahmed no seu livro *Queer Phenomenology* (2006), acerca deste ‘processo de desorientação como um meio de reconstituir a percepção da realidade e descolonizar intenções’, tenta explicar a reflexão no seu processo artístico – o ato fílmico permite à artista observar através do dispositivo da câmara, sendo guiada pela linguagem visual de um sujeito ou situação, contornando a sua narrativa dominante, eventualmente formando e criando novas narrativas autênticas no processo de edição e reorientação de imagens fílmicas. A artista recorda no seu ensaio, dois exemplos presentes no seu trabalho artístico, onde este processo foi utilizado:

*“‘Our Children Hold Our Secrets’ for example, documents a companionship I developed with Syrian children selling flowers late into the nighttime streets, in 2015 amidst the trash crisis uprisings, when mountains of trash, baking in the summer heat, devoured the streets of Beirut. Filmmaking in this process revealed for me the commonalities in social, political, and cultural narratives that are overlooked in those who tend to be objectified as “refugees”. Five years later,*

---

<sup>67</sup> Site oficial da artista, *Dima Mabsout*, sem data. Disponível em: <https://dimamabsout.com/INFO-1>. (Consultado a 17 de Agosto de 2023).

<sup>68</sup> Cujos nome e datação não tenho acesso, visto que este ensaio nunca foi publicado, apenas elaborado pela artista a propósito da sua aplicação ao MFA Program.

*on the night of the port explosion, I began to film 'Open Doors', with my eye intimately following city dwellers as they rebuilt their homes, including my closest friends in Zayraqoun, fixing the doors of strangers. The film was screened at an event in Vermont to raise emergency funds at Cate Hill Orchard, by circles I had met during a Bread and Puppet theatre apprenticeship, bridging communities of resistance across oceans.*” – MABSOUT, Dima, ensaio elaborado pela artista para aplicação ao MFA Program<sup>69</sup>.

Numa segunda questão, refletimos sobre como as temáticas do trabalho de Dima se relacionam ou são beneficiadas pela utilização ou aplicação do vídeo como *medium* ou meio de comunicação. Essencialmente, a artista pretende revelar camadas da existência humana, assim como as suas qualidades mais cruas, desadornadas e primitivas que conectam cada indivíduo como um coletivo. A busca pela captura de um documentário social, revelando o que eventualmente possa ser considerado como esquecido é efetuada através do ato de filmar, e através do processo de edição a artista procura criar uma narrativa onde os sentimentos de sinceridade e autenticidade se possam manifestar<sup>70</sup>.

Seguindo para os principais obstáculos sentidos na criação de vídeo, tanto de natureza mais técnica como prática, a artista refere sentir por vezes que o equipamento necessário à captura de uma boa qualidade de som e imagem pode criar uma barreira entre si e o sujeito ou situação capturada, elegendo na sua abordagem, equipamento mais simples e versátil. A artista menciona ainda as várias ocasiões onde foi abordada ou impedida de continuar o seu trabalho enquanto filmava nas ruas, graças a restrições políticas, ameaça a estruturas de poder e aplicação de censura contra o bem público.

Questionando se, na opinião da artista, esta consideraria a arte vídeo como um *medium* em progressiva inclusão e aceitação, não apenas por parte das instituições museológicas, mas igualmente pelo seu público – interrogando a razão da sua escolha – Dima refere que observa uma crescente acessibilidade do vídeo para com o público, possuindo alguma vantagem sobre

---

<sup>69</sup> Por autorização da artista, aqui se publica um excerto inédito do seu ensaio, elaborado a propósito da sua aplicação ao MFA Program. Deixo em nota de rodapé, o respetivo link para cada uma das obras mencionadas pela artista na sua citação. A respeito da peça *Our Children Hold Our Secrets* (2015), disponível em: <https://dimamabsout.com/CATALYTIC> (consultado a 8 de Maio de 2023); e da peça *Open Doors* (2020), disponível em: <https://dimamabsout.com/OPEN-DOORS-1> (consultado a 8 de Maio de 2023).

<sup>70</sup> “I see those forces of separation in our society, in the way we live, relate to each other, to land, to our experiences. I see a lot of isolation and layers of masks worn. Film allows me the tools to mediate the external experience and internal impulse, to communicate across cultures, classes, races, and hope to find points of connection.” Mabsout, Dima. Entrevista, conduzida por Sara Fernandes. 4 de Setembro de 2023, Documento VI, p. 168.

a forma textual. O vídeo tornou-se uma linguagem progressivamente comum, oferecendo à arte vídeo a possibilidade de se tornar mais prevalente.

Numa segunda fase da entrevista, com o foco sobre o Vídeo como um meio de comunicação e relação que este estabelece com o espectador, questioneei a artista sobre o seu reconhecimento do vídeo como um meio de comunicação mais ‘inclusivo’, aproximando a arte da sua audiência de uma forma inovadora – se a mesma considera ou observa uma aproximação neste aspecto no seu trabalho e porque razões. Dima começa por explicar que o vídeo oferece um número infinito de narrativas através do espaço e do tempo, tornando a peça acessível a qualquer indivíduo. Neste aspecto a artista considera o *medium* mais inclusivo como tipologia de arte, já que se identifica como um suporte ao qual nos acostumámos como sociedade atual, tornando o mesmo mais familiar para o público geral, ao contrário de distintas tipologias artísticas que se manifestam como objetos, processos ou experiências sobre e com as quais o público poderá não se identificar:

*“A video art piece can very likely be abstract and vague to some audiences but it still engages visuals and sound in time, so it behaves like a fleeting experience – unlike an abstract painting, that is still, and will remain physically there, as if waiting for us to understand. A video passes with time and disappears when it is over, and is no longer an object in question, but a fleeting experience.”* – MABSOUT, Dima, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Setembro 2023, Documento VI, p. 169.

Contudo, a artista nota ainda a capacidade do vídeo em distanciar o público da realidade, no sentido em que se encontra presente num plano distinto do mundo físico – compromete e envolve a mente através dos sentidos, mas na opinião da artista, raramente liberta o corpo fisicamente. Isto resulta como consequência da supersaturação do *medium* do vídeo, que por sua vez, torna estas ‘experiências’ mais banais e comuns.

Finalizando esta secção da entrevista, interroguei Dima a respeito da sua escolha de utilização de vídeo como *medium* e se esta preferência estaria de qualquer forma relacionada com o ponto anterior – com a aproximação da sua arte a um público mais vasto. A artista refere que na sua prática raramente filma vídeo com uma intenção comunicativa, mas sim como um processo interno que a influencia a capturar um momento efémero, podendo recordar, processar novamente e entender o mesmo. No momento da edição a narrativa é formada na mente da artista e a ideia de a expor manifesta-se em última instância. Por outro lado, Dima recorre ao

vídeo igualmente como ferramenta documental de um projeto ou situação que deseje alcançar um público mais vasto e amplo. O formato deste *medium* permite a exposição de uma mensagem clara e o processo fílmico e de edição é mais estruturado e diretivo. No entendimento da artista, é importante distinguir esta intenção de natureza documental no ato fílmico, daquela da arte vídeo, onde a mesma se serve do ato de filmar e editar para a descoberta de uma mensagem ou narrativa enquanto desenvolve o seu trabalho, ao invés de trabalhar com a finalidade de revelar uma narrativa pré-definida. E por esta razão, para a artista, o *medium* do vídeo serviria como propósito para inclusividade.

Numa terceira etapa desta entrevista, focando-me de momento na componente expositiva de vídeo, procurei esclarecimento em respeito à flexibilidade da artista quanto à exibição das suas obras, na medida da criação de um plano de exibição ou requerimentos específicos. Interoguei de igual forma se para Dima, o acompanhamento pessoal do processo de design ou planeamento do espaço expositivo em museus ou galerias, assim como as respetivas equipas responsáveis (entre equipas de design ou departamentos de comunicação ou serviço educativo), faria parte do seu trabalho artístico, ou se esta componente seria levada a cabo por uma pessoa assistente ou até mesmo, se este género de monitorização não faria parte da sua prática profissional. Dima assegurou-me que a respeito deste aspecto, possui bastante flexibilidade, referindo que estima sempre que a galeria ou a situação expositiva oferece abertura à artista na sua envolvência com o trabalho curatorial da sua própria arte:

*“This invites me to look at my video art as part of installation, and find ways in which it is relevant to the space, interacting with different elements, or creating atmosphere that influence the other works displayed.”* – MABSOUT, Dima, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Setembro 2023, Documento VI, p. 170.

Não obstante, a artista admite igualmente estar disponível e receptiva à escolha da galeria e dos seus curadores a nível expositivo, oferecendo uma certa autonomia à sua obra de ser exibida através de diversas abordagens, mesmo aquelas que possa nunca ter concebido anteriormente.

Quando questionada acerca dos principais obstáculos por si sentidos na correta apresentação de vídeo no espaço expositivo (novamente, focando nas especificidades visuais, sonoras e temporais), Dima menciona que no contexto de exposição em galeria tende a considerar o vídeo como uma peça de arte que deve ser experienciada para além da comum interação com ecrãs de televisão ou de telemóveis, e este pormenor interroga a forma como as peças devem ser

apresentadas no espaço expositivo ou que *mediums* utilizar e dependendo destes aspetos, podem surgir obstáculos, como a alteração de coloração nos diversos *mediums* ou outras dificuldades técnicas que possam sobrevir. Na opinião da artista, o principal obstáculo seria efetivamente a componente temporal do vídeo:

*“I find the biggest obstacle is the temporality. Especially if the video is long, the audience may arrive at any time and watch a random segment in the whole, which may not communicate the totality of the piece. At that point, it is important to be aware that whatever segment is watched can display what is needed to communicate.”* – MABSOUT, Dima, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Setembro 2023, Documento VI, p. 171.

De seguida, questioneei Dima a respeito da informação complementar à exposição da peça, quer em termos interpretativos, descritivos ou contextuais da sua prática artística e criativa, em termos da natureza ou essência artística das suas obras, assim como os principais objetivos com as mesmas. A artista afirma incluir informação complementar às suas obras apenas quando necessário – sempre que a aprendizagem do conteúdo ou contexto do filme comunicarem informação vital para a obra. Contudo, por vezes o trabalho videográfico da artista adere a uma tendência na sua essência poética, com o objetivo de convocar sentimentos ou estimular o espectador a uma ação contemplativa, onde a artista não inclui qualquer informação adicional para além da apresentação da peça.

A respeito da interatividade física entre o público e as peças de arte, questioneei Dima se, como artista, esta teria algum papel no convite ou encorajamento do envolvimento físico sempre que este for essencial para a interpretação da peça de vídeo. A artista refere que a componente interativa e participatória são importantes aspetos na sua prática artística, utilizando o formato da performance (por vezes posteriormente registada em formato videográfico) onde este convite está implícito de forma clara, relacionando o público com o próprio espaço de exposição. O vídeo, que acompanha as suas performances apesar de em segundo plano, possui a capacidade de potencializar uma atmosfera específica procurada pela artista ou a capacidade de adicionar novos elementos à narrativa do ato performativo, contribuindo eventualmente para o espaço expositivo que engloba a experiência coletiva do público num determinado contexto temporal e espacial.

Interroguei igualmente, com base no seu trabalho artístico, se na opinião da artista seria possível a arte vídeo ser apropriadamente recepcionada e apreciada num outro lugar que não numa sala de museu ou de galeria, onde foi originalmente intencionada expor. Esta questão engloba vários aspetos, desde a mudança de uma peça de vídeo de uma instituição museológica para outra (possivelmente mudando a sua forma de exibição, ou não), até à simples exportação para um registo online, quer para mera visualização ou arquivo. Dima apoia que em qualquer contexto o vídeo pode ser recepcionado de diversas abordagens, não considerando em qualquer instância, que uma peça de arte seja independente do seu contexto:

*“Every environment and context creates background narrative to the viewer, because we ourselves don’t exist in void, so that piece does not exist in void either. The viewer builds a relationship to the piece through its platform, the connection between the viewer and the work depends on the components of this platform, whether it’s the algorithms, or art market, or selective funding of curatorial work.”* MABSOUT, Dima, entrevista conduzida por Sara Fernandes, Setembro 2023, Documento VI, p. 172.

A artista entende que, quer uma obra de vídeo seja visualizada numa plataforma online como o YouTube, presencialmente no interior das paredes de uma instituição museológica/galeria, ou como parte integrante de uma instalação interativa, o contexto – este cenário e espaço escolhido – definirá desde o início, de forma consciente ou inconsciente, o estado de espírito do espectador como preparação à recepção da peça, afetando de forma significativa a percepção da sua narrativa, qualidade e atenção no momento de recepção.

Finalizando esta entrevista, com a última secção abordada, destaco a componente da Conservação, Preservação e Restauro do *medium* videográfico. Numa última instância, questioneei Dima quanto ao seu envolvimento nas práticas de preservação e restauro do seu trabalho; se esta responsabilidade recai sobre si ou se a entrega aos respetivos museus/galerias que expõem as suas obras. A artista admite não ocupar grande parte da sua prática artística nos atos de preservação ou restauro das próprias peças, sendo o seu trabalho orientado a nível social e os seus vídeos considerados por si, parte de um processo artístico e não o centro da sua atividade criativa. Dima refere igualmente que não realiza qualquer tipo de migração do seu trabalho em ‘Masters’ digitais, não possuindo nenhum tipo de requisitos, plano de preservação ou restauro das suas obras videográficas, pela simples razão de até ao momento, não ter existido

a oportunidade de compra ou republicação do seu trabalho por parte de galerias ou instituições museológicas.

Tendo em conta os resultados da minha pesquisa, e com a intenção de resolução de grande parte dos obstáculos ou dificuldades sentidas atualmente, quer em contexto de receção de peças vídeo, contexto museológico ou artístico e criativo, resta-me somente a elaboração de um Manual de Boas Práticas Expositivas de Arte Vídeo, no atual contexto museológico.

### 3. Manual de Boas Práticas de Exposição Museológica de Arte Vídeo

Após a devida apresentação das especificidades do *medium* do vídeo, mencionando as problemáticas ou os obstáculos que estas podem significar para a sua correta e efetiva exposição em contexto museológico, através do levantamento do ponto de situação atual em torno do âmbito museológico e do seu público, assim como dos artistas que nestes se inserem de forma mais ou menos direta, tomo como objetivo, numa tentativa de aproximação didática do público/audiência/espectador com as peças de vídeo, a elaboração de um pequeno manual de boas práticas expositivas para a complexa tipologia de arte vídeo. Tendo em atenção os principais exemplos nacionais e internacionais que pessoalmente observei ao longo de vários anos ou exemplos que sejam ilustrativos para o meu argumento, assim como o resultado dos diversos questionários que realizei ao longo deste ano, foco-me nas problemáticas que senti terem maior relevância, apresentando sugestões de melhoramento, a meu ver determinantes para a eficaz apreciação da tipologia de arte em questão.

Partindo das três principais componentes Visual/Espacial, Sonora e Temporal tão específicas à Arte Vídeo, serão apresentadas e analisadas sugestões para a aproximação do público às obras de arte a nível interpretativo e de receção, percorrendo ainda aspetos como a utilização da arte vídeo como um complemento a outros *mediums* (nunca desvirtuando o seu valor autónomo), a sua correta contextualização e oferta de informação, o seu aspecto único de multiplicidade e as consequências que este implica na sua autenticidade como obra de arte.

### 3.1. Componente Visual e Espacial

É certo que não podemos comparar uma pintura ou uma escultura a um vídeo. Cada tipologia possui as suas especificidades distintas e diferentes mensagens e narrativas a transmitir ao seu público. Então porque razão continuamos a expor as mesmas de forma semelhante?

Tendo em consideração os resultados e informação obtida através dos inquéritos, tanto às instituições como ao seu público, é possível concluir que, tanto a nível visual, como a nível da espacialidade da exposição, um pequeno ecrã isolado não possui o mesmo efeito estimulante de um aparato expositivo mais complexo, como uma sala coberta por projeções de grande dimensão. A melhor opção que alguns museus – nomeadamente internacionais, mas não só – apresentam, continua a ser a utilização de divisões totalmente imersivas, escuras, longe do convencional “cubo branco” do museu de arte contemporânea. A utilização de novas tecnologias de exposição que se encontram disponíveis, permite uma maior envolvência do público no próprio espaço museológico, criando uma experiência puramente interativa e por isso, mais apelativa a qualquer tipo de visitante. Por norma, a escolha do dispositivo de exposição do vídeo é definida pelo próprio artista, grande parte em respeito à essência artística e estética das peças, existindo apenas uma pequena margem para a discussão da sua apresentação e exibição. Não obstante, quando possível e sempre que exista abertura ou a possibilidade de discussão ou trabalho conjunto e direto entre artista e instituição museológica, devem ser estudados, planeados e criados espaços imersivos (quer de grande ou pequeno aparato/dimensão) que de alguma forma abranjam o seu público de maneira integral e convidativa (quer física ou conceptualmente), a fim de diminuir o atual afastamento entre o *medium* e o público no momento de receção desta tipologia de arte tão específica.

A exposição “Prisma”, série “City Slow Motion” (Figura 70 e 71), da autoria do artista Alexandre Farto (n. 1987), igualmente conhecido como Vhils, em exibição no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia em Lisboa, entre 30 de Março e 5 de Setembro de 2022, serve como um dos principais exemplos expositivos a nível nacional. Uma exposição traduzida num espaço labiríntico, contando com vários painéis de projeção de grande dimensão, a distorção e manipulação do espaço, assim como a própria escala do ambiente expositivo, possuem um importante peso na contribuição para a concepção de um espaço totalmente imersivo. Numa análise da existência humana em contextos urbanos, Vhils apresenta registos de vídeo em câmara lenta filmados na Cidade do México, Cincinnati, Hong Kong, Lisboa, Los Angeles,

Macau, Paris, Pequim e Xangai entre os anos de 2016 e 2020. A exposição relata ainda o afastamento inerente e inevitável trazido pela última realidade pandémica, num “exercício de deliberação sobre as alterações de paradigma produzidas por este avassalador acontecimento global.”<sup>71</sup>. A interação direta entre o visitante e as diferentes realidades quotidianas estrangeiras, evocam um diálogo de coexistência entre o anonimato e a familiaridade destes grandes grupos urbanos. O envolvimento físico e sensorial do público, através da constante imersão numa realidade imagética em movimento (ainda que igualmente sonora), resulta numa experiência essencialmente coletiva, onde o visitante se sente efetivamente parte integral da exposição, assim como da dimensão pública, identificando-se como pertencente a uma comunidade mais ou menos vasta.

Permanecendo em território nacional, e destacando-se como um dos mais imponentes exemplos da recente arte vídeo, o projeto do artista visual e compositor eletrónico japonês Ryoji Ikeda (n. 1966), intitulado *Micro|Macro [Pavillion]* (2022) (Figura 72), que teve lugar no Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves, no Porto, traduziu-se como uma intensa experiência cinematográfica. O artista japonês enfatiza no seu trabalho temáticas como a precisão e estética matemática, investigando características sonoras e visuais através de maioritariamente instalações de carácter puramente imersivo. Manifesta-se como um dos poucos artistas possuidores de um papel vanguardista na recente produção artística de cruzamento dos âmbitos sonoro e visual, com presença e apresentação das suas obras em museus e festivais dispersos pelo mundo (Australian Centre for the Moving Image, em Melbourne; MIT, Boston; Centre Pompidou, Paris; Tate Modern, Londres; ICC, Tóquio; Yamaguchi Center for Arts and Media; Museo de Arte, Bogotá). No cenário dos jardins de Serralves (jardins da casa rosa arte déco), em colaboração com o arquiteto Nuno Brandão Costa ergueu-se a construção de um pavilhão temporário (Figura 73), que albergaria este projeto de grande complexidade e interdisciplinaridade, envolvendo a participação e conjugação de inúmeras vertentes como computação gráfica, condicionamento acústico, iluminação, segurança e até hidráulica. O pavilhão pode ser descrito como uma caixa negra de linhas simples e retas, “no entanto, podemos encontrar na caixa uma porta anónima. Um sinal humano corrente para entrar no espaço interior e ter a experiência radical, imersiva e intensa, tanto física como mental, imaginada pelo artista”<sup>72</sup>. No seu percurso pelos jardins, o visitante depara-se

---

<sup>71</sup> Passagem retirada do Guia de Visita da exposição “Prisma” (2022).

<sup>72</sup> Nuno Brandão Costa, maio de 2022. Citação retirada do guia de visita da exposição “Ryoji Ikeda: Micro|Macro [Pavilhão]” (2023), Fundação Serralves.

com esta caixa negra suspensa, aproximando-se da entrada, onde é abordado por um segurança do museu, informando o público de que cada sessão da peça decorre a cada trinta minutos, com a duração de onze minutos (à qual o público assiste na íntegra, pois o espaço é fechado assim que a sessão tem início), sendo a lotação reservada a vinte e cinco pessoas<sup>73</sup>. Após retirar os sapatos à entrada do pavilhão, o público é guiado ao interior da sala de visualização, onde encontra paredes, piso e teto negros alcatifados, aguardando pelo começo do vídeo. O público recebe alguns minutos de repouso antes da exibição, onde pessoalmente observei a enorme curiosidade e a iniciativa de exploração do espaço envolvente por parte de cada visitante presente à sessão a que assisti. Durante o decorrer da peça, o público observa e analisa a projeção num ecrã LED de resolução 4k (ultra-alta definição) posicionado no teto da sala, por sua vez refletido numa placa de inox espelhada, colocada no chão da sala. Numa análise e tentativa de apreciação das diferentes escalas da natureza, medindo a mesma através de constantes físicas naturais, através de domínios incompreensíveis a nível humano – a beleza que se encontra presente para além daquilo que é observável – a exposição sublinha a representação artística daquilo que é, naturalmente e cientificamente, irrepresentável:

*“The aim of the work is to immerse the visitors in such an extreme scale-span between the bipolar limits through extremely detailed audio-visual sequences. The experience will be quite visceral yet intellectual.”* – IKEDA, Ryoji, Dezembro de 2020. Guia de visita da exposição “Ryoji Ikeda: Micro|Macro [Pavilhão]” (2023), Fundação Serralves.

Na mestria artística e conceptual, assim como numa atitude de cruzamento entre o campo científico e artístico, Ryoji Ikeda conquista a atenção exclusiva de cada visitante presente no seu pequeno universo particular. Ainda que a nível pessoal o visitante não possua nenhum particular interesse pelo âmbito científico, é impossível não reagir perante as imagens em movimento apresentadas pelo artista japonês, numa atitude de absoluta contemplação. A simplicidade do aparato expositivo, ainda que executado de forma inventiva e engenhosa, contribui de igual forma para o impedimento de uma certa superestimulação do público (que poderia representar um problema expositivo). É importante encontrar um equilíbrio neste

---

<sup>73</sup> É ainda importante referir a devida advertência de segurança tomada para a possibilidade do desencadeamento de episódios epiléticos e fotossensibilidade, pelo que a assistência da peça de vídeo não seria aconselhada para visitantes que sofrem deste transtorno. Recorrem igualmente ao auxílio de uma rampa no design do pavilhão, para fácil acesso a utilizadores de cadeiras de rodas.

sentido, zelando simultaneamente, por um aparato expositivo interessante, inovador e com poder de engajamento absoluto.

Igualmente, no Musée de l'Orangerie, a exposição “Mickalene Thomas: Avec Monet”, em apresentação entre as datas de 13 de outubro de 2022 e 6 de fevereiro de 2023, manifesta uma preocupação e atenção acrescida a nível visual. A artista norte-americana Mickalene Thomas (n. 1971) trabalha maioritariamente em Brooklyn (Nova Iorque) e possui obras expostas em coleções permanentes de várias instituições museológicas norte-americanas como o Metropolitan Museum of Art, Brooklyn Museum, Whitney Museum of American Art, Solomon R. Guggenheim Museum, National Portrait Gallery, entre outras. Trabalhando com uma grande variedade de *mediums* – entre pintura, fotografia, colagens, performance, instalações de grande dimensão e vídeo – foca a sua atividade artística em temáticas respeitantes à comunidade negra, nomeadamente em redor da sexualidade, erótica e beleza. A principal premissa da exposição “Mickalene Thomas: Avec Monet” poderá ser resumida a uma crítica à História da Arte e cultura popular (oferecendo uma representação mais intrincada da sexualidade, feminidade, desejo e poder), mediante uma relação ou diálogo com o trabalho do artista impressionista Claude Monet. Numa ação de criação ou reinterpretação dos espaços familiares a Monet – várias salas ou zonas da casa do artista em Giverny, França – assim como numa nota de inspiração pela rebelião formal do artista impressionista, Mickalene Thomas corrompe noções de beleza e feminidade, abordando ideais de desejo e poder. *Me as Muse* (2016) (Figura 74), escultura de vídeo integrante da exposição em análise, evoca e reflete sob a temática da Odalisca, recorrente ao longo de todo o percurso da História da Arte. A peça é formada por doze monitores de televisão empilhados, onde a própria artista é apresentada ao público no papel de uma odalisca, visualmente fundindo a sua imagem e as suas diversas poses com diferentes representações históricas e artísticas da Odalisca (ou mulheres que representam ideais de beleza e desejo) ao longo de vários séculos – *Leda and the Swan* da autoria de François Boucher (1741) (Figura 75), *Grand Odalisque* de Jean Auguste Dominique Ingres (1814) (Figura 76), *Reclining Nude* de Modigliani (1917) (Figura 77), entre outras. As imagens em movimento, de rápida sucessão e ritmo, são acompanhadas pela gravação áudio da entrevista a Eartha Kitt, onde a atriz e cantora descreve experiências de abuso e discriminação. A peça encontra-se inserida numa sala separada e recolhida, que apesar de pequena, reconhece atenção ao detalhe visual, descrevendo-se como um pequeno jardim totalmente imersivo, onde o visitante tem a possibilidade de contemplar e refletir sobre a peça e os seus princípios (com o

seu devido local de descanso), enquanto ou *a posteriori* da devida contemplação do espaço expositivo, que merece tanta atenção do público quanto a instalação de multimídia.

O grupo Exonemo, composto pela dupla de artistas Sembo Kensuke e Akaiwa Yae, apresentou várias obras na exposição coletiva “Hello World: For the Post-Human Age” em 2018, na Art Tower Mito, no Japão, curada por Junya Yamamine do Centro de Arte Contemporânea da instituição. Com a principal premissa em redor da reflexão sobre a influência tecnológica na sociedade de um futuro próximo – sempre com as dualidades tecnológico/análogo e computadores/realidade presentes – o grupo, formado em 1996, recebe lugar de destaque no âmbito da arte digital japonesa ou “net art”, apresentando nesta exposição peças de instalação de vídeo, concebidas entre 2017 e 2018, que manifestam mestria e preocupação a respeito da comunicação expositiva. Antes de mais, a totalidade do chão da sala de exposição está coberto por cabos eletrônicos (Figura 78), tendo sido criado um caminho expositivo claro e intuitivo, apesar do inicial constrangimento visual e de movimento do público. A obra *Kiss, or Dual Monitors* (2017) (Figura 79), tal como o título refere, consiste em dois monitores estrategicamente posicionados para que, ambas as personagens representadas nos mesmos, aparentem estar a beijar-se. Encontram-se suspensos no ar, posicionados no centro da sala, para que exista a possibilidade de o visitante explorar a instalação na sua totalidade, já que esta tem efetivamente duas faces. Numa das paredes da sala, a peça *I Randomly Love You | Hate You* (2018) (Figura 80) – composta por dois monitores LCD instalados lado a lado e uma unidade de computador (SBC)<sup>74</sup> – exhibe uma troca infinita de frases idênticas (entre “I [advérbio] love you” e “I [advérbio] hate you”) onde apenas um advérbio é alterado de acordo com uma seleção feita entre 300 opções, sendo que algumas das frases geradas perdem o seu sentido nesse processo. É aqui demonstrada a discordância entre as emoções humanas e o aspecto impessoal através do qual a tecnologia processa tal informação. Por fim, a obra *Live Streams* (2018) (Figura 81) – igualmente composta por dois monitores LCD, duas câmaras web e duas unidades de computador individuais – exhibe emissões ao vivo da sala de exposição, onde os visitantes poderão observar a sua imagem em tempo real, acompanhada de comentários e reações geradas através das redes sociais onde o mesmo se encontra em transmissão.

---

<sup>74</sup> Por SBC compreende-se a tradução inglesa “single-board computer”, com uma tradução portuguesa aproximada a uma placa-mãe (motherboard), que contém em si (através de uma placa de circuito único) todos os componentes necessários à funcionalidade do computador, incluindo microprocessadores, memória, *input* e *output*, entre outros.

### 3.2. Componente Sonora

Como parte integral do vídeo, o som comporta as suas dificuldades em termos expositivos. Uma das principais práticas a nível sonoro seria a utilização de um par de auscultadores, nomeadamente quando o vídeo se encontra em coexistência espacial com outras peças de vídeo ou outras tipologias de arte. A realidade é que, por norma, quer o vídeo seja ou não acompanhado de legendas, o visitante tende a não colocar os auscultadores, e consequentemente poderá perder efetivamente parte da peça. Tendo em conta o exemplo da exposição “The D-Tale, Video Art from the Pearl River Delta” em 2019, sob a curadoria de Hou Hanru e Xi Bei, no Times Art Center Berlin, Alemanha, onde apenas existiam peças de vídeo, foram abordadas na sua prática expositiva várias opções de utilização de auscultadores, deixando alguns dos dispositivos sonoros junto aos ecrãs nas paredes ou em cima dos bancos de descanso. Existia, no entanto, uma peça específica onde os auscultadores descendiam do teto no centro da sala (suspensos) (Figura 82) – o que poderia causar confusão ou alguma insegurança por parte do público na sua utilização. De uma forma geral, o visitante toma uma atitude de salvaguarda e precaução dentro de uma instituição museológica e, a menos que exista algum tipo de encorajamento à participação, ao toque ou à utilização de elementos inerentes à exposição, o público tende a não interagir de forma física. Muitas vezes o efeito sonoro pode conter grande parte da essência artística de um vídeo, pelo que não deve ser descartado pelo público ou pela instituição que o expõe.

Se a utilização de auscultadores for estritamente necessária, ou se esta se apresentar como a única opção expositiva, penso ser importante incentivar a mesma, de forma mais clara. Perfeito exemplo desta sugestão foi levado a cabo na exibição “Evidence: Soundwalk Collective & Patti Smith” (Figura 83), em exposição no Centre Pompidou entre 20 de Outubro de 2022 e 6 de Março de 2023. Descrita como uma montagem audiovisual, aludindo ao trabalho de três autores franceses – Arthur Rimbaud, Antonin Artaud e René Daumal – a exposição leva o visitante a percorrer uma instalação que combina em si pinturas, fotografias e textos concebidos por Patti Smith, tanto da sua coleção pessoal como do MoMA e do Musée National d’Art Moderne. A criação da performance inaugural *Perfect Vision*, trabalho conjunto de Patti Smith e Stephan Crasneanski, remete à inspiração retirada dos textos dos três poetas franceses:

*“Enregistrés (...) dans la Sierra Tarahumara au Mexique, les montagnes de l’Abyssinie en Éthiopie et au sommet de l’Himalaya en Inde, ces albums reposent sur l’idée que chaque paysage renferme des souvenirs endormis, témoins du*

*passage de l'homme. (...) chaque album revient sur les traces des poètes, nous conduisant à travers des paysages sonores et musicaux, revisités par la voix incantatoire de Patti Smith.*” – Centre Pompidou, 2022. *Evidence: Soundwalk Collective & Patti Smith*<sup>75</sup>.

Num trabalho conjunto entre direção artística – desenhos, pinturas, fotografias e filmes – (Patti Smith e Stephan Crasneanski), som e música (Patti Smith e Soundwalk Collective), conceito áudio-espacial, planificação e integração de sistema de insonorização (USOMO), esta exposição tomou a componente sonora como a principal preocupação expositiva. Um dos fundamentais princípios desta exibição, segundo os seus criadores, seria a participação do público como parte integrante do processo artístico. O objetivo dos artistas é primariamente evocar algum aspeto de correspondência, aqui realizado pelo visitante, entre as diferentes tipologias de arte exibidas e os sons que acompanham as mesmas. A peculiaridade presente nesta exposição foi, não apenas o planeamento espacial expositivo, mas de igual forma o incentivo à utilização de auscultadores portáteis, fornecidos à entrada do espaço. Ora, a realidade é que, pela minha observação pessoal aquando a minha visita, tanto observei visitantes ‘obedientes’ (que após alguns segundos recolheram o auxílio sonoro a que tinham direito), como indivíduos que simplesmente entraram no espaço de imediato, meramente sujeitos ao fator visual da exposição. Acredito que duas experiências muito distintas de receção das obras se desenvolveram nesse momento, uma das quais mais completa e fiel à essência artística proposta pelos criadores.

De uma forma geral, e maioritariamente, as peças de vídeo são acompanhadas por som, no entanto, é importante notar que por vezes, a exposição de vídeo por natureza sem som ou filme mudo pode apresentar, ao contrário do que se pode pensar, problemáticas expositivas em contexto museológico. Neste contexto expositivo, é necessário que qualquer sala de vídeo possua um bom sistema de insonorização. Qualquer distração sonora ou visual exterior comporta a possibilidade de dissuadir o interesse do público e a instituição museológica deverá ter este aspecto em conta. A obra *Birth of the Flag* (1965) (editado em 1974) – um filme mudo, de 16 mm, a preto e branco, com duração de 37 minutos e 27 segundos) – da autoria de Claes Oldenburg (1929-2022), faz parte de um conjunto de filmes de happening realizados pelo

---

<sup>75</sup> Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/1v0Iy51> (Consultado a 12 de Setembro de 2023).

artista. No âmbito da sua exposição no Centre Pompidou (Figura 84), o excerto do filme foi apresentado numa sala onde foi levada a cabo a correta insonorização do espaço (através das superfícies alcatifadas), notando que, no instante em que o visitante entra na sala, o ruído exterior do resto da exposição é imediatamente cancelado. Foi igualmente instalado um dispositivo eletromagnético de transmissão de áudio na entrada da sala (maioritariamente utilizado em salas de concertos ou teatro), que possibilita o maior aproveitamento do som por parte dos deficientes auditivos, quer pacientes com aparelhos auditivos ou implantes cocleares. Este espaço foi, portanto, adaptado a um público específico, que pode, por vezes, ser esquecido.

Seria ainda importante notar uma terceira problemática a nível expositivo, numa colaboração entre a vertente sonora e espacial, nomeadamente no desenho e planeamento da exposição e do seu percurso narrativo. É necessário que exista o cuidado por parte da instituição museológica, no momento de escolha da distribuição física das diversas peças inerentes a uma exposição. No sentido em que, duas peças de vídeo com a devida componente sonora, não deverão ser colocadas lado a lado ou numa proximidade curta. Verifiquei um exemplo desta situação, a respeito da exposição “Allora & Calzadilla: Entelechy”, apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Fundação Serralves entre 12 de Maio e 29 de Outubro de 2023. A dupla de artistas, composta por Jennifer Allora (n. 1974) e Guillermo Calzadilla (n. 1971), trabalhando em conjunto desde 1995, foca a sua atividade no cruzamento de temáticas como a história, política, ecologia e cultura material (condição pós-colonial, justiça ambiental e dívida ecológica, geopolítica e recursos energéticos). *Entelechy* é a primeira retrospectiva da dupla, contendo diversos *mediums*, entre a instalação, escultura, fotografia, vídeo e performance, que representam da melhor forma, mais de duas décadas da sua prática artística. Com mais de 23 obras espalhadas por dois pisos do museu, encontramos nove peças de vídeo. Como ilustração da problemática anteriormente exposta, recorro a obra *Raptor's Rapture* (2012) (Figura 85) – um vídeo HD a cores, com 23 minutos e 30 segundos de duração – que remonta ao instrumento musical mais antigo encontrado até à data, uma flauta esculpida a partir do osso de um abutre há mais de 35 mil anos, refletindo sobre a importância da prática musical como uma componente social no desenvolvimento humano, expansão demográfica e sobrevivência evolutiva. No contexto do vídeo, convidada pela dupla, a flautista Bernadette Kafer, especializada em instrumentos pré-históricos, toca uma reconstrução do instrumento, perante um grifo euroasiático, espécie em extinção e descendente evolutivo do abutre pré-histórico – num momento de partilha entre os vestígios musicais pré-históricos e a ave contemporânea. A componente sonora é, portanto, de extrema importância para a receção desta peça, pelo que o

seu lugar de exibição deveria ser devidamente planejado, de forma a oferecer ao público, o melhor proveito da sua narrativa e do seu som. No entanto, a peça *Raptor's Rapture* situa-se imediatamente seguinte (no percurso expositivo) à performance musical *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for Prepared Piano* (2008) (Figura 86). Esta performance é constituída por um piano Bechstein modificado e uma pianista (surgindo num buraco talhado no instrumento), que toca o 4º andamento da 9ª Sinfonia de Beethoven, enquanto movimenta o instrumento pela sala expositiva – criando uma versão da “Ode à Alegria” estruturalmente incompleta (em consequência do buraco no instrumento) e reconfigurando a relação músico/instrumento através da alteração das dimensões corporais e sonoras entre ambos os elementos da performance. Tanto a peça de vídeo como a performance, são obras de extrema beleza e significado, ambas fortemente enraizadas no seu elemento sonoro. Porém, estas não devem ser expostas com tão curta proximidade. O som emitido pelo piano Bechstein não só ocupa toda a sala onde se localiza, como ecoa pelas salas seguintes, onde se localiza a obra *Raptor's Rapture* (Figura 87). O som da peça de vídeo em questão é quase imperceptível e tendo em conta este aspecto, a mesma poderia ter sido exposta numa sala mais distante à performance, ou simplesmente poderia ter sido adotado um sistema de insonorização.

### 3.3. Componente Temporal

O elemento temporal da arte vídeo comporta provavelmente o maior obstáculo a enfrentar a nível expositivo. Tendo em conta que o atual tempo de concentração de um adulto é de cerca de cinco minutos, a maioria das peças de vídeo expostas em instituições ultrapassa este limite. A prática da exibição de apenas excertos de vídeos ou filmes pode ser estipulada e é realizada na maioria das instituições museológicas como uma atividade comum. Porém, se porventura o vídeo permanecer com uma duração longa ou se não for possível reduzir a duração de todo, certas precauções expositivas devem ser tidas em conta e seguidas.

Os locais de descanso deverão ser adequados tanto à sala onde se inserem, como à duração do vídeo exibido, salvo pedido contrário do próprio artista – alguns artistas podem escolher não incluir bancos, poltronas ou qualquer outro tipo de local de descanso, por razões respeitantes à experiência sensorial (obrigatoriedade de circulação pelo espaço expositivo) ou qualidade estética da sua obra. Sempre que este cenário não se aplicar, penso ser crucial considerar o conforto do público e incentivar a completa visualização do vídeo. A exposição monográfica “Artavazd Pelechian: La Nature” (2020) (Figura 88) na Fondation Cartier pour l’art Contemporain entre 24 de Outubro de 2020 e 30 de Maio de 2021, conta com a exibição de três filmes do diretor arménio Artavazd Pelechian (n. 1938) – *Land of the People* (1966), *The Seasons* (1975) e *Nature* (2020) – num diálogo conjunto que reflete sobre os desafios da era contemporânea, nomeadamente a respeito da evolução tecnológica e à crise climática que nos espera num futuro próximo. Tendo o filme mais curto cerca de dez minutos e o mais longo cerca de uma hora, foi concebida uma sala de visualização de grande dimensão, escura, onde os filmes são projetados e o som envolvente, já que este último confere grande importância no trabalho do diretor. Foram incluídos locais de descanso no interior da sala, tanto cadeiras de cinema, elevadas ao nível intermédio do ecrã, como bancos mais próximos do chão. Os filmes podem ser visualizados na íntegra, sem quaisquer interrupções e sobretudo, sem correr o risco de o visitante perder o interesse ou a sua motivação ao longo da exibição em consequência de possíveis fatores exteriores.

A componente temporal do vídeo transporta ainda um segundo obstáculo expositivo. Graças à contínua exposição das peças de vídeo ao longo do dia, os visitantes, no momento da sua entrada na sala expositiva, nunca conseguirão determinar se efetivamente estão a contemplar o início, desenvolvimento ou fim da peça, o que pode muitas vezes contribuir para

a perda da narrativa da obra e, conseqüentemente, para o desinteresse e abandono da sala em poucos segundos. Acredito que, independentemente de o vídeo ser de carácter narrativo ou mais abstrato, a visualização das obras deve ser acompanhada de um pequeno cronómetro visual ou cursor que, de forma simples e direta, demonstre visualmente o momento em que o vídeo se encontra em relação à sua duração<sup>76</sup>, no momento de primeiro contacto com o visitante. É certo que a permanência na sala ficará sempre ao critério do público, mas desta forma, a instituição museológica estaria a oferecer não apenas mais informação ao visitante, como uma oportunidade de facilitação ou encorajamento à leitura e interpretação da narrativa de qualquer peça de vídeo. O exemplo da obra *Half Mast/Full Mast* (2010) (Figura 89) – projeção de vídeo em alta definição, através de dois canais, com 21 minutos e 11 segundos de duração – da dupla Allora & Calzadilla, incluída na já referida exposição “Allora & Calzadilla: Entelechy”, na Fundação Serralves, apresenta a história da ilha Vieques, bombardeada pela Marinha dos Estados Unidos como zona de teste entre 1941 e 2003. Cada canal (possuindo cada um o seu projetor), projeta uma imagem por cima da outra, sendo ambas atravessadas por dois mastros, alinhados como um só entre as duas projeções. Um jovem aparece na projeção de cima, ‘saindo de cena’ e oferecendo lugar a um segundo jovem, que repete os mesmos gestos na projeção de baixo. O mesmo repete-se ao longo de toda a duração do vídeo. O carácter de loop representa nesta obra específica, uma enorme importância sob a temática abordada. Sem o auxílio do cronómetro/cursor, parte da narrativa proposta pelos artistas pode não ser clara ou meramente ignorada.

De igual forma, a exposição coletiva “Loops. Expanded”, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa, em exibição entre 1 de Fevereiro e 2 de Abril de 2023, explorou a reflexão do conceito do *loop* na imagem em movimento. A obra *Too Big Drawing* (2021) (Figura 90) – vídeo digital a cor – da autoria do artista bielorrusso Genadzi Buto (n. 1983), com a duração de 5 minutos e 13 segundos, apresenta em primeiro lugar o artista a dar início a um desenho no centro de uma folha com um lápis de grafite. O desenho estende-se para fora do papel, percorrendo o mundo real e rabiscando o seu percurso, até (passado cinco minutos) o lápis conectar-se com o ponto inicial do desenho, dando o mesmo como terminado. O vídeo possui uma narrativa muito direta e simples na formalidade da montagem das imagens filmadas, mas não pude deixar de pensar que se, por alguma razão, o visitante entrasse na sala a meio da peça e apenas permanecesse no interior da mesma durante alguns segundos ou até mesmo poucos minutos, o percurso narrativo da peça não iria ser transmitido ao público. Se

---

<sup>76</sup> Quer se trate apenas de um excerto ou de um vídeo na sua íntegra.

porventura o auxílio de um cursor ou cronómetro visual fosse colocado em prática nesta situação específica, este aspecto poderia ser efetivamente evitado. Observei esta prática pela primeira vez em museus internacionais como o Musée d'Orsay em Paris, na apresentação do excerto do filme da autoria de Romeo Bosetti, *Little Moritz fait une Course Pressée* (1911) (Figura 91) ou ainda um exemplo que será posteriormente referido no subcapítulo “3.5. Arte Vídeo como Complemento”, referente à exposição “Sam Szafran: Obsessions d'un Peintre” (Figura 92) em exibição no Musée de l'Orangerie.

### 3.4. Contextualização

A nível expositivo, é crucial que a instituição museológica ofereça ao seu público os recursos necessários à contextualização não apenas da exposição global, mas igualmente respeitante a cada uma das peças de arte apresentadas. Esta tarefa deve traduzir-se no planeamento e redação tanto de folhas de sala, numa tentativa de explicação da narrativa contada pelo curador, como de legendas completas e esclarecedoras (ainda que concisas e breves) respetivas a cada obra exposta. Devemos entender como uma responsabilidade do museu, a realização deste ofício, que embora por vezes difícil, deve receber um maior enfoque nas prioridades estabelecidas pelas instituições museológicas, em prol de uma comunicação eficaz com o seu público. A respeito específico da arte vídeo, é indiscutível que as peças de maior significância na área (a nível artístico, cultural ou histórico), são acompanhadas por informação mais precisa e aprofundada, todavia, muitas obras escapam a esta realidade e privilégio. Como exemplo primário (brevemente mencionado anteriormente numa das entrevistas presentes nesta dissertação), a nível da informação disponibilizada no âmbito online<sup>77</sup>, uma simples visita ao site oficial do Metropolitan Museum of Art, comparando a informação disponibilizada entre uma peça de vídeo e uma pintura, comprova a enorme discrepância que está ainda profundamente presente entre as diferentes tipologias de arte. A peça de vídeo já anteriormente introduzida na presente dissertação, intitulada *Semiotics of the Kitchen* (1975) (Figura 34) da autoria de Martha Rosler para além dos dados primários como o título, artista, ano, *medium* utilizado (acompanhado pela duração do vídeo) e classificação/tipologia, não possui uma folha de sala completa (ou pelo menos introdutória) acerca do seu contexto histórico, social, artístico ou conceptual (Figura 93 e 94)<sup>78</sup>. Em contrapartida, a obra *Gertrude Stein* (1905-06) da autoria de Pablo Picasso, conta não apenas com a inclusão de uma legenda completa, como igualmente informação contextual, quer acerca da retratada ou do artista, uma descrição imagética e técnica do quadro, acompanhada por um guia áudio – representando uma excelente solução para os invisuais – onde o público terá a oportunidade de desfrutar de uma explicação mais aprofundada (desenvolvida por profissionais da área da História da Arte) a respeito da pintura (Figura 95)<sup>79</sup>. Esta preocupação deve estender-se até ao interior do museu. É essencial oferecer ao público a informação base na sua plenitude,

---

<sup>77</sup> Muitas vezes representando o primeiro contacto estabelecido na relação público/arte/instituição.

<sup>78</sup> Página MET, para peça de vídeo *Semiotics of the Kitchen* (1975): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/292051> (consultado a 10 de Outubro de 2023).

<sup>79</sup> Página MET, para obra *Gertrude Stein* (1905-06): <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488221> (consultado a 30 de Outubro de 2023).

como um aspecto crucial à interpretação ou leitura da narrativa de qualquer peça de arte. Estas referências base devem ser, no entanto, apresentadas ao público numa linguagem não académica, na medida em que, idealmente, o trabalho conjunto dos departamentos de comunicação e serviços educativos das instituições museológicas, terá de ser realizado com destino a um público geral e não em prol de um nicho de visitantes possivelmente conhecedores da tipologia específica ou de história da arte. As informações a ser fornecidas devem passar pela contextualização da obra, um incentivo à interatividade do visitante quando esta for essencial à interpretação e correta receção da obra, assim como os objetivos do artista com a peça em questão (sempre que forem conhecidos). Se este não for um aspecto tido em conta e colocado em prática, um novo obstáculo será acrescido na relação de aproximação didática entre o público e a arte. Acredito que uma das principais responsabilidades de qualquer instituição museológica seria enfrentar a falta de conhecimento do público, oferecendo todo o tipo de informação possível, ignorando o caminho e a vertente por vezes elitista do mundo artístico.

A exposição “Archipelago” (Figura 96), em exibição no Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia em Lisboa, entre as datas de 29 de Março e 11 de Setembro de 2023, com curadoria de Noël Le Roux, conta com obras do artista francês Hervé Di Rosa (n. 1959), em colaboração com o Musée International des Arts Modestes, fundado em 2000 por si, em conjunto com Bernard Belluc, artista plástico e colecionador de arte. Hervé Di Rosa trabalha temáticas em torno da cultura popular, como a banda desenhada, *fanzines*, ficção científica e cinema fantástico. Após as suas viagens por todo o mundo, na recolha de conhecimento dos artesãos de diversas culturas, cria uma narrativa gráfica única:

*“... a exposição convida os visitantes a mergulharem no arquipélago de Hervé Di Rosa, para trilhar os caminhos e atalhos percorridos pelo artista nómada e descobrir formas de criação que, por vezes, foram rejeitadas para as margens da arte e que não foram consideradas dignas das “belas-artes”. - Noël Le Roux, Guia de Visita da exposição “Archipelago” (2023), MAAT.*

Com uma temática de extrema importância, assim como uma excelente curadoria e organização, a exposição é verdadeiramente estimulante a qualquer tipo de público. Inclui diferentes tipologias de arte, entre a sua mais recente criação de azulejos numa fábrica na capital portuguesa, esculturas, marionetes feitas em *papier mâché* e tecido, pinturas de acrílico

sobre tela, madeira ou metal, bordados, xilogravuras, instalações, assim como instalações de vídeo, brinquedos, figuras de ação e pequenos objetos do cotidiano – cada peça apenas identificada com um número específico. Ora, apesar da disposição da Galeria Oval do MAAT, foi escolhido que o texto de parede se fixasse longe da maioria das peças apresentadas (o texto de parede foi colocado no piso superior, junto à bilheteira). Esta situação não manifestaria grande problemática se existissem junto deste texto de sala, guias de visita físicos disponíveis para recolha dos visitantes, com a finalidade dos mesmos acompanharem a narrativa e leitura da exposição ao longo do percurso. A realidade é que, pelo menos no momento da minha visita à exposição, tais guias de visita não se encontravam disponíveis<sup>80</sup>. Existe um guia de visita em formato PDF disponível no site do MAAT (em português e inglês)<sup>81</sup>, contudo, em contexto de visita física no espaço do museu, não é fácil seguir o mesmo, sobretudo a respeito da consulta de informação acerca de cada peça de arte entre as 152 expostas. Do meu ponto de vista, e especialmente sendo a temática da exposição em redor das técnicas de produção e materiais tão específicos, penso que existe uma importante parte do intuito ou objetivo do artista e curador que se perde quando um visitante não entende por completo o que está a observar, a forma como o objeto de arte foi produzido, onde foi realizado ou a autoria e historial do artesão. Acredito que este impasse na comunicação poderia ser resolvido se a instituição museológica certificasse a constante disponibilização de informação, incentivando que a mesma percorra a exposição nas mãos do público, cumprindo a sua função primária.

De igual forma, a exposição “Allora & Calzadilla: Entelechy” já referida anteriormente, apresentou a mesma problemática. Fisicamente os guias de visita não estavam disponíveis para consulta (apenas uma versão online no site da Fundação Serralves<sup>82</sup>) e graças à grande dimensão da exposição e elevado número de obras apresentadas, a identificação de cada peça é de difícil acompanhamento para o visitante, sem compreender por vezes, o que encontramos à nossa frente, em consequência da carência de legendas em inúmeras obras.

Retornando à exposição “Archipelago”, uma das funções da contextualização entregue à responsabilidade das instituições deveria incluir o ativo incentivo à interatividade física do público com certas peças que necessitem desse aspecto para que a sua essência artística seja

---

<sup>80</sup> Existia o típico suporte em acrílico transparente junto do texto de parede, onde os visitantes poderiam retirar o seu guia de visita, normalmente em diferentes línguas, mas encontrava-se vazio.

<sup>81</sup> Deixo disponível em nota de rodapé a versão portuguesa ([https://www.maat.pt/sites/default/files/2023-03/Guia-exposicao\\_Archipelago\\_maat.pdf](https://www.maat.pt/sites/default/files/2023-03/Guia-exposicao_Archipelago_maat.pdf)) e a versão inglesa ([https://www.maat.pt/sites/default/files/2023-03/Exhibition-guide\\_Archipelago\\_maat.pdf](https://www.maat.pt/sites/default/files/2023-03/Exhibition-guide_Archipelago_maat.pdf)).

<sup>82</sup> Disponível em: <https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/ assets/2305 alloracalzadilla roteiro afsite v2.pdf>.

cumprida e bem recepcionada. Este encorajamento pode ser feito de forma escrita, nas próprias folhas de sala, sobretudo nas legendas das respetivas peças interativas, ou igualmente de forma verbal, através da intervenção de seguranças de sala presentes. Entre as 152 peças incluídas nesta exposição, encontramos duas peças de vídeo, pelo que tenciono fornecer destaque a uma delas em específico. Uma caravana pintada com vários motivos geométricos e figurativos (Figura 97), rodeada de figuras de ação ou ficção científica de tamanho real, continha no seu interior um vídeo documental do artista. Reparei na curiosidade de alguns visitantes, olhando pelas janelas para o interior do veículo, sem nunca se atreverem a entrar. Não existia qualquer indicação de que tal era possível e após alguns minutos de observação, confirmei com o guarda de sala, que me assegurou a possibilidade de entrar no veículo (até quatro visitantes em simultâneo). Verifiquei igualmente que, somente após a minha entrada na caravana, e de forma muito natural, o resto dos visitantes esperava cordialmente pela sua vez de experienciar esta interatividade.

Considero ainda importante discutir a inclusão de códigos QR no âmbito expositivo. A disponibilização de um código QR na própria legenda ou folha de sala respeitante à peça seria uma mais valia, como uma possibilidade de adição de informação mais completa ou extensão que porventura não possa ser incluída em espaço físico na instituição. Penso ser necessário incentivar a consulta de informação adicional à legenda ou folha de sala, ou pelo menos, fornecer e partilhar a mesma a quem estiver interessado em possuir um conhecimento mais aprofundado. A realidade é que, por vezes, esta informação adicional apenas se encontra em artigos científicos da área ou textos muito extensos e de difícil obtenção por parte do público geral, pelo que o museu deveria estabelecer ou servir como uma ponte entre os dois pólos, através da redação de folhas de sala mais completas.

### 3.5. Arte Vídeo como Complemento

A nível expositivo, a proposta de inclusão da arte vídeo em exposições onde o cruzamento entre diferentes tipologias de arte se realize de forma coerente, pode ser amplamente benéfica não apenas para o *medium* em questão no centro da presente dissertação, mas de igual forma, para todos os restantes envolvidos em espaço expositivo.

A exposição “Sam Szafran: Obsessions d’un Peintre” (em exibição entre 28 de Setembro de 2022 e 16 de Janeiro de 2023, no Musée de l’Orangerie, em Paris), foi uma exposição monográfica e a primeira abordagem póstuma da totalidade do trabalho do artista francês, contando com a curadoria da Dra. Julia Drost (diretora de investigação no DFK German Center for Art History, assim como especialista no trabalho de Sam Szafran) e da co-curadora Dra. Sophie Eloy (diretora do departamento de Documentação e Arquivo no Musée de l’Orangerie). Proveniente de uma família imigrante judia polonesa e profundamente afetado pela Segunda Guerra Mundial desde a sua infância, Sam Szafran trabalhou sobretudo pastel, aguarela e carvão em suportes de grande dimensão, experimentando igualmente com a fotografia, como meio de auxílio ao seu trabalho pictórico. A exposição, dividida entre três séries – estúdios, escadas e folhagem<sup>83</sup> – apresenta cerca de 60 obras em redor destas temáticas, mostrando o desenvolvimento e a evolução do seu trabalho artístico ao longo das décadas de atividade de Szafran, desde a década de 1960, até à sua morte no ano de 2019. Desde a representação de estúdios desorganizados, que correspondiam ao estado de espírito do artista na época de criação das peças, até à criação (neste caso única e puramente pictórica) de um estúdio ideal ou desejado pelo artista, onde é possível observar um enorme detalhe na sua composição. Passando pela sua representação de escadas<sup>84</sup>, pelas quais é amplamente reconhecido, representou diferentes perspectivas de uma única escada com o auxílio da fotografia das mesmas sob diferentes níveis e perspectivas, recorrendo à colagem das mesmas com a finalidade da distorção vertiginosa dos espaços por si escolhidos. Finalizando a narrativa expositiva, que como mencionado, acompanha a evolução profissional do artista, com a temática da flora, que para o criador, mantinha uma relação muito estreita com o universo, o espaço e a luz, numa multidisciplinaridade entre arte e ciência.

---

<sup>83</sup> Apresentam-se curiosamente, como três temáticas amplamente queridas e presentes em toda a história da arte, ao longo de vários séculos.

<sup>84</sup> Igualmente presente na história da arte, a temática conhece, no entanto, uma maior utilização da história e prática fílmica e fotográfica, em obras como *Battleship Potemkin* (1925), da autoria do diretor russo Sergei Eisenstein ou *Vertigo* (1958) de Alfred Hitchcock, ou ainda fotografias da autoria de Henri Cartier-Bresson e André Kertész of Brassai.

Uma das principais propostas para esta exposição seria efetivamente a forma como, entre as diferentes temáticas e fases da atividade profissional de Szafran, se apresenta ao visitante uma narrativa clara e contínua, ainda que em coexistência dos diversos motivos plásticos. A utilização e o recurso à exposição de uma peça de vídeo (Figura 92) – onde observamos o artista no momento de criação plástica, no interior do seu estúdio – em coexistência espacial e narrativa com as suas pinturas e desenhos de pastel, aguarela e carvão, não só beneficiou a exposição a nível de exibição, pela imediatez da imagem em movimento em relação às restantes obras estáticas, como igualmente fornece uma nova camada contextual e sobretudo visual às pinturas expostas, estimulando a atenção e curiosidade dos visitantes. Nesta situação, o público poderá estabelecer novas narrativas próprias a partir da visualização do vídeo em relação com as peças do artista. Poder assistir ao momento de criação de um artista é talvez uma das principais formas de atrair o público, estimulando por vezes a observação mais atenta das peças expostas e até alimentando o engajamento com não apenas a exposição, mas igualmente com o próprio trabalho do artista, num momento posterior à visita.

No Centre Pompidou, tomei conhecimento da obra *L'oeil à l'état Sauvage* (2002), da autoria do diretor de cinema parisiense Fabrice Maze (n. 1949), apresentando o atelier do autor André Breton, na Rua Fontaine, ostentando a sua coleção de pintura, objetos de arte africana e oceânica, livros e manuscritos. Esta peça de vídeo acompanha a recriação física, *in situ*, do atelier de André Breton, onde é possível observar alguns objetos da sua coleção ao detalhe (Figura 98). É interessante como o vídeo, aqui com a funcionalidade de um testemunho documental (apesar da sua qualidade estética e artística), pode efetivamente despertar o interesse do público e alertar para a qualidade e historial de cada peça exposta, realçando o percurso histórico que cada objeto possuiu outrora, até ao seu destino final no Centre Pompidou. Neste enquadramento, o vídeo contribui não apenas para o enriquecimento das próprias peças, mas igualmente para a dinâmica da própria exposição. Apesar da sua simplicidade e sendo exibido num monitor de pequena dimensão, o filme atrai a atenção do visitante pela curiosidade e possível imersão num mundo que lhe é desconhecido. Esta complementariedade entre peça vídeo e objetos de arte, pode igualmente recair sobre o incremento do objeto fílmico. Como uma relação de interdependência, as variadas tipologias de arte dialogam de forma coerente e suplementar, numa atitude benéfica.

### 3.6. Multiplicidade vs Autenticidade no Vídeo em relação à Conservação, Preservação e Exposição do *Medium*

Com a evolução e maior expansão do *medium* do vídeo, novos desafios foram apresentados não apenas à sua exposição, interpretação e proliferação, mas de igual forma o vídeo sofreu adversidades quanto à sua essência, quanto à sua qualidade de autenticidade. Durante séculos a propriedade de autenticidade foi associada a um objeto material único, normalmente com uma identidade verdadeira, quer assinada pelo artista ou com uma prova de autoria.

A partir da década de 1980, foram introduzidos na história e no mercado de arte pensamentos e teorias críticas contrárias à tradicional definição do autêntico, em simultâneo com o desenvolvimento e exploração das teorias de conservação destas peças de arte. Vivian Van Saaze, co-fundadora e diretora do Centro de Artes e Cultura de Maastricht, discute no seu artigo *From Singularity to Multiplicity* (2013), as teorias e éticas da conservação e apresentação museológica de obras de vídeo, com especificidades tão únicas. Apresenta-nos um caso de estudo peculiar<sup>85</sup>, a instalação de vídeo de Nam June Paik, *One Candle* (1988) (Figura 99), expondo os problemas de conservação da mesma, em consequência do seu equipamento técnico. Sendo esta uma obra originalmente exposta em 1988, a exposição da mesma inclui os projetores antigos de raios catódicos, e o objetivo da investigação seria compreender se seria efetivamente possível ou necessário, tornar a utilizar os mesmos no ano de 1996<sup>86</sup>. Porém, com o fim da produção dos mesmos, os profissionais de conservação da obra depararam-se com a problemática ou hipótese de renovar ou atualizar o equipamento dentro das linhas contemporâneas. Isto causaria uma mudança na aparência física e outras especificações técnicas dos projetores, assim como a qualidade da luz produzida. Rapidamente a questão da substituição foi colocada em respeito à possível afetação do significado ou valor histórico e artístico da peça de arte, já que as qualidades estéticas das características tecnológicas dos projetores de raios catódicos são valorizadas, e consequentemente impostas como fator

---

<sup>85</sup> Proveniente do projeto de investigação *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*, em 2004, levado a cabo pelo conservador do MMK (Museum für Moderne Kunst).

<sup>86</sup> “One of the central questions raised by the conservator was: “What is the significance of the projectors and what are possible solutions for carrying this work into the future?”” – SAAZE, Vivian Van, “Chapter 2: From Singularity to Multiplicity: Authenticity in Practice”, in *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, 2013, p.63.

significativo para uma “estética de autenticidade” da obra e qualquer substituição técnica denotaria, de acordo com o conservador, uma perda no seu valor<sup>87</sup>.

Na transição do século XX para XXI, peças com a componente tecnológica ou temporal em particular, obtiveram uma preocupação acrescida a nível do estudo de conservação, sendo distinguidas duas abordagens distintas. Em primeiro lugar, uma abordagem ‘purista’ como Vivian Van Saaze refere, baseada na preservação e manutenção da tecnologia e equipamentos técnicos originais. O exemplo fornecido pela autora, da exposição de vídeos da década de 1970 e 1980 no Kunstmuseum Luzern, Suíça, demonstra esta prática, apresentando todas as obras no seu estado original, cumprindo com a utilização de peças contemporâneas à época de criação das obras. Por outro lado, a abordagem contrária – ‘migração’ ou ‘emulação’ – apoia uma certa atualização dos dispositivos tecnológicos expositivos. No entanto, e tendo em conta que as duas abordagens podem tomar um certo extremismo, foi importante alcançar um equilíbrio entre ambas, numa abordagem de atualização dos dispositivos, assegurando constantemente, a salvaguarda da consciencialização histórica da peça e das suas variadas abordagens de exposição. Em respeito da conferência de 2001 “Preserving the Immaterial: A Conference on Variable Media”, no Solomon R. Guggenheim Museum, em Nova Iorque, a obra de Nam June Paik, *TV Garden* (1974) (Figura 100) foi alvo de debate, onde Stephen Vitiello (artista de som e antigo assistente de Nam June Paik) refere que as indicações expositivas de Paik seriam flexíveis:

*“(...) play Global Groove with sound on multiple monitors in a room; monitors face up and surrounded by plants. (...) Beyond that, he would be fairly flexible. Flat screens inside casings would be fine. The piece doesn’t require the same casings that were installed at the Everson Museum of Art in 1974 or the same casings that were at the Whitney in 1982, but it is important for the Guggenheim to trace the history of the work. When presented, viewers should understand that TV Garden was originally conceived of in 1974 and has a history of different ways of being presented.”* – HANHARDT, John G, “Nam June Paik, TV Garden: ‘Preserving the Immaterial’, in *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, p. 76.

---

<sup>87</sup> “The conservator describes replacement of the cathode ray tubes by contemporary liquid crystal display (LCD) projectors in terms of value loss.” *ibidem*, p. 67.

John Hanhardt, à época curador no Solomon R. Guggenheim Museum e especialista no trabalho artístico de Paik, defende a abertura para a possibilidade de manter instalações históricas, enquanto simultaneamente construir instalações mais contemporâneas. A escolha da abordagem ou prática expositiva dependerá sempre não apenas da instituição museológica, mas igualmente do próprio artista. Enquanto existem criadores como Paik, empenhados na transição de tecnologias primitivas para outras mais recentes, participativos e abertos ao processo de reinstalação e atualização técnica de algumas das suas obras, num trabalho conjunto entre curadores e técnicos de instalação, outros artistas como Bill Viola, preferem salvaguardar os materiais e dispositivos tecnológicos com que trabalharam num passado próximo em certas obras. Viola refere a respeito da sua obra *Nantes Triptych* (1992) (Figura 23): “(...) to stand as it is, as a piece made at a particular time, reflecting the technology available at that time.”<sup>88</sup>.

No contexto da conservação de arte tradicional e objetiva, um objeto autêntico opõe-se à cópia, configurando a essência artística e única de um objeto de arte não apenas ao seu passado, mas igualmente através da sua qualidade inalterada. Graças ao contínuo desenvolvimento do estudo crítico da conservação de arte multimédia, o conservador espanhol Salvador Muñoz Viñas apresenta uma teoria de conservação contemporânea, onde o estado inalterável de um objeto é apenas preferível e não unicamente detentor da definição de autenticidade. A expressão “the communicative turn in conservation”<sup>89</sup> implica a contribuição e habilidade do público ou dos profissionais no processo de recolha de mensagens a partir do objeto – o interesse é concentrado no sujeito, através do âmbito de interpretação. De acordo com Salvador Muñoz Viñas, o carácter autêntico não se manifesta como algo inerente à materialidade do objeto, mas sim como um elemento inerente a valores interpretativos do objeto:

*“(...) authenticity is not necessarily contained in the artwork (and its materiality), nor does it rest with the artist, a thought that long predominated in conservation practice. Instead, claims for authenticity entered the realm of interpretation and subjectivity, and became a matter of perspectives. Put otherwise: preoccupation with materiality, shifted to a preoccupation with the*

---

<sup>88</sup> LAURENSEN, Pip, “The Mortal Image: The Conservation of Video Installations”, in *Material Matters: The Conservation of Modern Sculpture*, London: Tate Publishing, 2001b, p. 115.

<sup>89</sup> MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 2005, p. 147.

*interpretative value of the objects. (...) contemporary theory of conservation acknowledges the subjectivity of decisions and attribution of values.*” – SAAZE, Vivian Van, “Chapter 2: From Singularity to Multiplicity: Authenticity in Practice”, in *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, 2013, p. 76.

A única problemática que esta abordagem manifesta seria a possível discordância de ‘subjetividades’, derivadas das diversas perspectivas de autenticidade, nomeadamente no âmbito museológico. O exemplo recordado por Vivian Van Saaze, brevemente mencionado anteriormente no começo deste subcapítulo, *One Candle* (1988) de Nam June Paik, apresentado no Museum für Moderne Kunst (MMK), em Frankfurt, Alemanha, foi alvo de debate. O conservador oferecia maior importância à qualidade de luz dos projetores de raios catódicos de 1991 (numa atitude estética e de salvaguarda da peça para as seguintes gerações), enquanto que o curador recorreu à contextualização da obra através da História da Arte, invocando a era do movimento artístico Fluxus e o carácter performativo da peça, através da substituição da vela três vezes por dia (oferecendo uma maior flexibilidade à componente expositiva da peça). Enquanto que uma abordagem de teoria de conservação contemporânea, no seu aspecto comunicativo, pode atribuir voz a diferentes corpos profissionais dentro de um museu (oferecendo a possibilidade de debate), pode igualmente cair no erro de desvalorização da materialidade e história do objeto de arte. No entanto, Vivian van Saaze refere como a partir do momento em que pensamos na peça *One Candle* como várias, ao invés de um único trabalho (num tempo e lugar específico), a atividade de ‘encenação’ passa a ter um maior peso em relação à atividade de ‘produção de conhecimento’ (contida no seu primeiro momento de criação artística). Para este caso específico, a obra *One Candle* em exposição no MMK – sendo uma das poucas sobreviventes instalações intocadas após a instalação pelo próprio artista (tendo sido o próprio artista que escolheu os dispositivos, materiais e até a própria sala expositiva) – nunca terá sido alternada graças à sua ‘autenticidade’, no sentido mais clássico a nível de conservação. Embora o museu possua a liberdade de expô-la no mesmo espaço, o local de exposição permanente ao longo dos anos tornou-se o maior fator de autenticidade da peça como única e singular, apesar das constantes mudanças e atualizações materiais que sofreu ao longo da sua história expositiva no MMK. A realidade que Vivian van Saaze desvenda, é de que a instalação de vídeo de Paik possui um carácter múltiplo, recebendo inúmeras mudanças, a cargo de inúmeros profissionais no museu, desde o próprio artista, curadores, conservadores, guardas de sala, entre outros. A realidade é que *One Candle* foi exibida em

vários locais (alguns em simultâneo) como em Bremen Kunsthalle, em Hamburger Bahnhof (Berlim), Nova Iorque, Seoul, Bilbao, Iowa, Paris e Itália, sob a forma de uma cópia, acompanhada de um formulário que a torna oficial<sup>90</sup>, sendo, portanto, a obra e a sua exposição fora do MMK, entregues à autentificação do assistente de Paik. O termo utilizado é ‘cópia de exibição’ e nunca ‘versões’ ou ‘variações’ da peça em questão. A obra coexiste em simultâneo tanto como um objeto de arte singular no interior do MMK, como versões mais flexíveis a nível expositivo em situação de empréstimo por todo o mundo.

Vivian van Saaze relembra ainda, em último lugar, a nota que o artista e antigo curador do Solomon R. Guggenheim Museum, John Ippolito, deixa acerca das legendas de peças media, apresentando o mesmo, uma alternativa em relação ao debate da originalidade de peças que por necessidade, são alteradas ao longo dos anos:

*“While the reductionism of the wall label enfeebles conceptual and single-performance art, it threatens to obliterate digital culture. For new media art can survive only by multiplying and mutating. (...) One of the biggest dilemmas curators of conceptual, performative, and media art face is determining which date to write on the wall label. (...) As misleading as it may seem to date a plywood box back to 1961 if it was hammered together yesterday, it is equally misleading to cite only the year of a refabrication or new variant without reference to its history.”* IPPOLITO, John, “Death by Wall Label”, in *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, Berkeley: University of California Press, 2008, pp. 106-114<sup>91</sup>.

Numa tentativa de resumo, o que Vivian van Saaze atesta na sua pesquisa específica à obra de Nam June Paik, através de uma análise da característica e capacidade múltipla da arte media, e mediante uma visão em direção às práticas museológicas, seria uma abordagem ou um novo pensamento sobre uma nova teoria de conservação contemporânea – onde, tendo em conta a natureza multiplicável da arte media, é seguida a abordagem da migração, onde o conceito de autenticidade tradicional e objetivo é colocado em causa. Salvador Muñoz Viñas apresenta a

---

<sup>90</sup> “We always make an exhibition copy. We just send a loan form to make it oficial. Everybody has to sign this loan form but not a single real projector, candle or camera is leaving this museum.” – Mario Kramer (curador no MMK à época), excerto da entrevista conduzida por Vivian van Saaze, citado em SAAZE, Vivian Van, “Chapter 2: From Singularity to Multiplicity: Authenticity in Practice”, in *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, 2013, p. 95.

<sup>91</sup> Citado em ibidem, p. 106-107.

alternativa do verdadeiro cariz da autenticidade de uma obra se encontrar num âmbito da interpretação da mesma – e não apenas na sua materialidade e qualidade intocável e inalterada. Porém, uma vez que a autenticidade se encontra entregue a subjetividades, discordâncias podem ter lugar dentro do âmbito museológico, nomeadamente entre conservador (salvaguarda da peça material) e curador (enaltecimento da história da peça). Quer através da realização de ‘cópias de exibição’ e do empréstimo das mesmas a outros museus (sendo possível a exposição da mesma obra em dois locais distintos, em simultâneo), assim como a migração das peças posta em prática nas últimas décadas, é possível a expansão e garantia da salvaguarda desta tipologia, respetivamente.

Ora, relacionando, de momento, as conclusões de Vivian Van Saaze e outros profissionais da área como John Hanhardt e Salvador Muñoz Viñas, com a minha pesquisa realizada no contexto das entrevistas por mim conduzidas, é possível encontrar práticas museológicas em comum. É importante referir que, dependendo de cada instituição museológica, assim como dos profissionais distribuídos pelas diferentes áreas inerentes ao museu, as abordagens teóricas de conservação podem variar amplamente. Se efetivamente existir a possibilidade ou a necessidade de atualizar a exposição ou a obra, a teoria de conservação contemporânea possibilita a renovação dos materiais e dispositivos de exposição, sempre acompanhada do devido registo histórico da obra e do seu passado expositivo.

Dependendo da abordagem de conservação adotada pelo museu específico e pela sua equipa, seguindo uma teoria que invoque de forma mais forte a conservação material da peça, deve ser assegurada a posse de reservas dos diversos dispositivos ainda operacionais utilizados em contexto de exposição (projetores, monitores, etc). Isto permite a substituição de materiais inerentes à obra, que de acordo com o artista, devem ser mantidos como parte integral da sua essência artística. De igual forma, a contribuição por parte de técnicos que permitam preservar os respetivos dispositivos é crucial, mantendo os mesmos em funcionamento. No entanto, independentemente da abordagem de conservação escolhida, quando a tipologia em questão é o vídeo, é necessário que exista a prática da migração, quer realizada pelo próprio artista preferencialmente, ou pela instituição museológica, em formato ‘Master’. A realização de várias cópias – quer de materiais mais antigos ou recentes (película de filme, fita, cassete, DVD, digital) – permite assegurar a integridade das obras. A migração deve ser realizada primeiramente pelo artista, como parte integral do trabalho do mesmo, como um processo que deve ser controlado pelo próprio, a fim da salvaguarda da sua obra e da sua essência artística e material. A garantia de obtenção de migração não se manifesta como um processo fácil, mas

existem várias instituições museológicas que incentivam a participação ou a mera contribuição dos artistas no processo expositivo e conservativo das suas próprias obras. Alguns museus colocam em prática a criação de formulários, a preencher pelos artistas, onde os próprios poderão escrever instruções de montagem e exposição ou de conservação. De acordo com os profissionais das instituições, é de extrema dificuldade encontrar a devida correspondência necessária a respeito destes aspetos técnicos por parte dos artistas. Outros profissionais referem que, idealmente, no momento de aquisição, muitos artistas fornecem todos os documentos ou planos de exibição ou conservação necessários. Se este não for o caso, a instituição museológica deverá criar os seus planos, sempre de acordo com a licença e aprovação dos artistas.

A criação e organização de um repositório digital, onde todas as obras possam estar efetivamente armazenadas e arquivadas em segurança deve ser colocada em prática, para o caso de deterioração de materiais ou dispositivos de exposição. Este arquivo digital deverá ser de consulta simples e de fácil acessibilidade.

O museu e a sua equipa devem ainda dedicar o seu tempo à constante atualização da informação a respeito das obras e do seu historial expositivo, contextual, material e interpretativo, tal como os teóricos e investigadores da área já referidos neste subcapítulo, referem nos seus artigos. Através da realização de relatórios de instalação, onde deverão ser documentadas as decisões conjuntas tomadas pelo artista e pela equipa da instituição no momento de instalação da peça, as gerações seguintes poderão ter acesso a quaisquer alterações ou inovações no modo de expor as diferentes peças no decorrer dos anos e décadas anteriores. Este documento é de extrema importância para a sobrevivência e preservação de cada obra exposta em contexto museológico num futuro próximo.

## Algumas Conclusões

Numa tentativa de condensação do ponto de situação atual nos referidos domínios (público, instituição e artista), penso ser importante recordar os principais resultados obtidos ao longo da mesma – destacando o carácter inédito e atualizado dos mesmos – pretendendo sobretudo, encontrar um diálogo comum entre os três capítulos desta componente da investigação.

A nível visual e espacial, é necessário existir o cumprimento de certas modalidades expositivas, como a correta iluminação das salas de vídeo ou a utilização dos dispositivos de exposição mais benéficos e adequados a cada tipo de peça de vídeo. A contínua utilização de dispositivos mais antigos, normalmente a pedido de artistas com atividade nos anos 60 e 70, é levada a cabo maioritariamente por questões de preservação estética e integridade artística da peça – o trabalho deve ser exibido através do mesmo *medium* em que foi originalmente gravado, mesmo que este *medium* se tenha tornado obsoleto com o passar das últimas décadas. Mas é importante notar que este aspecto limita as diferentes modalidades expositivas e espaciais de uma obra de vídeo. Artistas que oferecem maior liberdade às instituições museológicas neste aspecto, permitem a inclusão de tecnologia mais inovadora, possibilitando a criação de ambientes museológicos mais imersivos e interativos. A nível sonoro, a utilização de auscultadores como auxílio expositivo ou a sonorização local (por natureza não envolvente) é por vezes necessária, mas nem sempre imperativa. A nível temporal, em respeito à natureza efémera do *medium*, deve ser levada em conta a duração das obras e muitas das mesmas (assim como a sua exposição) não estão devidamente pensadas para a decadência da capacidade de concentração de um público como o atual, nem devidamente desenhadas e equipadas para o descanso e comodidade do visitante.

Numa tentativa de comprovar e averiguar as problemáticas brevemente descritas, através das respostas do inquérito ao público, concluo que os maiores obstáculos sentidos pelos visitantes dizem respeito à carência de contextualização histórica, cultural, social e artística das obras, assim como, por vezes, a inadequada exposição visual e sonora das mesmas (por vezes sendo o ecrã escolhido demasiado pequeno e o som demasiado baixo ou inexistente). A maior parte do público refere não se sentir imerso no momento de receção e interpretação das obras de vídeo (quer física ou psicologicamente), e se o sentem, será apenas de forma parcial ou superficial (quer pela incompreensão do conteúdo da peça ou da narrativa da exposição em que esta se insere), em consequência de uma falta de contextualização necessária, da inadequação do espaço expositivo ou da simples não familiarização com a tipologia específica. A

percentagem representativa da não apreciação ou não relacionamento com a obra é ainda significativa e deve ser questionada e solucionada.

A respeito do âmbito museológico, através das diferentes entrevistas por mim realizadas, das opiniões e medidas levadas a cabo pelos profissionais entrevistados, e numa breve nota de comparação entre o caso nacional e internacional, as respostas, na sua maioria, correspondem, ainda que de forma superficial a respeito de algumas temáticas específicas. É, no entanto, crucial destacar o aspecto diferenciador entre ambas as realidades – a componente financeira, e o modo como a mesma pode afetar e influenciar o trabalho museológico e a sua qualidade. Os maiores obstáculos expositivos na apresentação do *medium*, descrevem-se na posição profundamente condicionada da instituição na decisão e processo de planeamento expositivo das obras de vídeo, sendo o papel do artista definir o modo de perceção da obra (embora o museu possa oferecer a sua opinião a respeito da funcionalidade e receção do espaço expositivo perante as obras exibidas). Existe ainda uma discrepância significativa a nível de disponibilização de informação entre as diferentes tipologias de arte, sendo a arte vídeo, uma das tipologias que mais sofre com esta realidade – dependendo sempre das políticas de comunicação de cada instituição. Enquanto alguns museus consideram que o modo de disponibilização de informação efetivamente condiciona o engajamento com o público (alterando e melhorando os seus modos de comunicação se assim for necessário – se o público sentir esse distanciamento), outros museus acreditam que o incentivo ao interesse e aprendizagem pessoal do visitante deve ser realizado de forma autónoma. Em grande parte, os museus apelam à interatividade do público perante as obras (sempre que esta seja necessária à sua essência artística), através da intervenção de vigilantes de sala ou por meio de uma nota na legenda da peça (apesar de raramente este aspecto ser levado a cabo, pelo menos em exemplos que tenha pessoalmente observado). A utilização de códigos QR manifesta-se ainda apenas como uma medida experimental, utilizada por alguns museus apenas em contextos muito específicos (a respeito de obras ‘web-based’, consultadas através de um ‘browser online’) ou pode mesmo ser considerada por outros museus como prejudicial ao nível de atenção do público, em relação à informação disponibilizada. As prioridades a respeito da arte vídeo tomadas em contexto museológico passam pela atualização das coleções e a aposta em exposições mais ambiciosas, incluindo tecnologia expositiva mais recente e imersiva, no contexto nacional e internacional, respetivamente. As principais dificuldades financeiras acrescidas à exposição de arte vídeo descrevem-se na aquisição/aluguer de dispositivos de exposição (projetores de vídeo ou equipamento de som), manutenção de equipamentos históricos e reorganização e adaptação arquitetónica do espaço expositivo. Em relação à

informação disponibilizada nas folhas de sala, em contexto nacional existe a carência de equipas de comunicação que adapte textos de curadores a uma linguagem acessível ao público geral, enquanto que – parte em consequência do fator financeiro já referido – em contexto internacional existe um diálogo e partilha constante entre os variados departamentos do museu. Ainda, o contacto e acompanhamento dos artistas no planeamento do espaço expositivo/montagem da obra, pode, por vezes, não ser garantido (salvo em exposições de natureza mais complexa), pelo que, maioritariamente, a instituição pede o devido planeamento ao artista, ou elabora o seu em concordância com o criador da peça. Finalmente, a nível da conservação do vídeo, as principais medidas levadas a cabo passam pela posse de ‘masters’ (quer nos dispositivos de gravação original ou digitais), armazenando e organizando um reportório digital, salvaguardando as obras em caso de deterioração de materiais obsoletos (película, fita, cassete ou DVD) ou equipamento expositivo antigo, realizando igualmente uma constante atualização do historial expositivo, contextual, material e interpretativo (que se pode alterar ao longo dos anos), através da realização de relatórios de instalação.

A nível do processo artístico e criativo, e através da entrevista à artista selecionada, pode-se confirmar que, de acordo com a opinião da mesma, o vídeo comporta em si uma linguagem progressivamente comum, identificando o *medium* como uma tipologia de arte mais inclusiva – alcançando um maior número de indivíduos – notando, no entanto, que por vezes o vídeo pode ser considerado pelo público como uma experiência mais banal, em comparação à receção de outras tipologias de arte. Dima refere participar no processo curatorial da exposição, oferecendo igualmente liberdade à instituição e mantendo uma mente aberta sob a complementaridade das suas peças vídeo em relação a outros *mediums*. Apesar de a artista considerar a componente temporal do vídeo como o principal obstáculo a nível expositivo, menciona adicionar informação complementar à sua arte, sempre que a aprendizagem do conteúdo do vídeo contribua ou seja necessária à leitura e interpretação da mesma. A respeito da Conservação do seu trabalho, a artista não foca a sua prática artística em torno das preocupações de preservação das suas peças, não realizando migração e não apresentando requisitos ou planos de conservação do seu trabalho.

Na elaboração do Manual de Boas Práticas de Exposição Museológica de Arte Vídeo, através da observação direta de exemplos ilustrativos à temática abordada na presente dissertação, exponho as problemáticas, a meu ver, de maior relevância, apresentando sugestões de melhoramento (numa abordagem de aproximação do público às peças de vídeo), determinantes à correta exposição museológica e receção e interpretação do vídeo, por parte do visitante.

A nível visual e espacial, considero ser importante, sempre que possível, a adoção de divisões imersivas dedicadas à visualização do *medium*, envolvendo o público no espaço museológico, criando uma experiência apelativa a qualquer tipo de visitante. Penso ser crucial a existência da colaboração direta entre artista e instituição museológica, sempre que possível, num espaço de discussão e trabalho conjunto, para a criação de espaços convidativos e que abranjam o seu público. Destaco exemplos como a exposição “Prisma” (2022) da autoria do artista Vhils, incluindo painéis de projeção de grande dimensão, organizando e manipulando o espaço e a escala expositivos – num diálogo direto entre ecrã e visitante. De igual forma a exposição “Micro|Macro [Pavillion] (2023) de Ryoji Ikeda, que através da colaboração de diferentes vertentes expositivas – computação gráfica, condicionamento acústico, iluminação, segurança – e utilização de equipamentos como ecrãs LED de resolução 4K, resulta num ambiente fechado e puramente imersivo. Por fim, as obras do coletivo Exonemo apresentadas na exposição “Hello World: For the Post-Human Age” (2018), apelam à reflexão e envolvimento direto – no sentido da interatividade didática e física – do público com as peças. O aparato tecnológico expositivo não é extraordinário, mas o modo de expor e incentivo do público à participação é extremamente engenhoso e visionário.

A nível sonoro, se a utilização de dispositivos como auscultadores for estritamente necessária, é crucial que o museu tome como sua função, incentivar o público a utilizar os mesmos de forma clara e convidativa, como atestamos no exemplo da exposição “Evidence” (2022) da autoria do Soundwalk Collective e Patti Smith, convocando a participação ativa do visitante como parte integrante do processo artístico. Igualmente a nível da exposição de vídeo sem som, é necessário salvaguardar a insonorização da sala de visualização, tal como o Centre Pompidou realizou na exibição da obra de Claes Oldenburg, *Birth of the Flag* (1965).

O elemento temporal do vídeo comporta algumas dificuldades a nível expositivo. Deve ser considerada a longa duração de certas obras e a adequação do espaço expositivo, através da inclusão de locais de descanso, salvo pedido contrário do artista. O exemplo da exposição “Artavazd Pelechian: La Nature” (2020) ilustra uma resolução a esta problemática, através da correta adaptação da sala de visualização, onde os filmes do artista podem ser assistidos na íntegra, como uma verdadeira experiência cinematográfica. A inclusão de um pequeno cronómetro ou cursor em qualquer peça de vídeo, demonstrando visualmente o momento de reprodução do vídeo, pode informar o visitante a partir do momento em que este entra na sala de exposição, contribuindo para a melhor interpretação e leitura da narrativa da peça.

A nível da contextualização no âmbito museológico, quer da exposição ou de cada peça individual, a redação de folhas de sala esclarecedoras e concisas toma um papel crucial na

comunicação eficaz do museu para com o seu público. Tanto a nível físico como online, os museus tendem a carecer de informação mais precisa e, por vezes, básica, num âmbito de comparação do vídeo com outras tipologias de arte. A devida informação deve ser apresentada ao público numa linguagem acessível (com destino a um público geral) e se este elemento não for tido em conta pela instituição, será acrescido um novo obstáculo à aproximação didática entre o visitante e a obra. De igual forma, as folhas de sala devem ser disponibilizadas não apenas em formato digital (com recurso a plataforma online e códigos QR), mas principalmente em formato físico – um folheto físico, de fácil consulta e leitura, que possa acompanhar o visitante no seu percurso expositivo (especialmente em exposições de grande dimensão ou que contem com um elevado número de objetos de arte). Sempre que uma peça de vídeo contenha em si uma componente interativa – neste caso puramente física – a legenda da mesma deve indicá-lo, recorrendo ao incentivo de participação do público. Ainda importante, a disponibilização de informação mais completa, através da utilização de códigos QR, para além da mera apresentação de folhas de sala de exposição, pode servir como uma efetiva ponte entre o visitante e informação mais extensa ou detalhada, normalmente apenas disponível em artigos científicos da área da História da Arte.

O cruzamento da arte vídeo com diferentes tipologias de arte é a meu ver, complementar e benéfico, não apenas a nível expositivo, mas sobretudo contextual, oferecendo ao visitante, a possibilidade de estabelecer novas narrativas e reflexões sobre a exposição como um todo, ou sobre o artista e o seu trabalho.

Por fim, a respeito da componente da conservação, preservação e exposição de arte vídeo em relação à sua característica de multiplicidade (e de que forma a mesma se afirma como obra de arte autêntica), as conclusões de Vivian Van Saaze vão ao encontro dos resultados obtidos através das entrevistas às instituições, anteriormente mencionados. A adoção de uma teoria de conservação contemporânea permitiu a colocação do carácter de autenticidade, no valor interpretativo do objeto, ao invés de na sua materialidade. Poderia dar-se a preocupação desta prática fomentar uma certa desvalorização da materialidade e história da peça, porém, a abordagem da migração é amplamente colocada em prática nas instituições museológicas, como salvaguarda da integridade do *medium* e dos vários equipamentos históricos, podendo ainda ser posta em prática a renovação de materiais e dispositivos de exposição, desde que esta seja sempre acompanhada do registo histórico da obra e do seu passado expositivo (através de relatórios de instalação, que devem conhecer constante atualização), com o devido registo num repositório digital.

Após apresentar um breve sumário dos principais resultados obtidos através das atividades práticas levadas a cabo no âmbito desta dissertação, resta-me apenas relacionar e discutir os mesmos em confronto com a componente teórica no capítulo final da presente dissertação, oferecendo a minha opinião sobre cada uma das temáticas e problemáticas abordadas.

## Conclusão

Tendo em conta as especificidades particulares do *medium* videográfico – entre os quais a nível visual, espacial, sonoro, temporal, imaterial e reproduzível – o vídeo comporta na sua natureza técnica, a possibilidade de inovação na relação e comunicação entre a obra de arte e o seu receptor, o que pode em diferentes ocasiões, instaurar um ambiente de desestabilização expositiva. Desta forma, a tipologia de arte em questão exige diversas preocupações e condições respeitantes ao modo de expor em contexto museológico, impondo particularmente uma didática de aproximação ao público, essencial à adequada discussão e interpretação de qualquer obra de vídeo, mas que, tal como os frutos da investigação da presente dissertação manifestam – atualmente não existe ou não é sentida pela maior parte do público.

Através de uma conjugação teórico-prática, por meio do cruzamento de argumentos e problemáticas teóricas passadas da Arte Vídeo – baseadas no trabalho de influentes profissionais do âmbito do vídeo e novos media – em conjunto com a averiguação a respeito das principais problemáticas ou entraves à exposição de vídeo, através primeiramente de uma observação pessoal e contacto direto com instituições museológicas e o seu público (através de entrevistas e inquéritos), e posterior identificação e análise das principais lacunas sentidas pelo mesmo, a presente dissertação teve como principais objetivos, não apenas a oportunidade de abertura a um debate sobre questões particulares à Arte Vídeo, que julgo atualmente não estarem a receber a devida e merecida consideração, mas sobretudo a apresentação, análise e exploração de novas propostas de resolução ou melhoramento expositivo dos novos media. Numa tentativa de incentivo ao diálogo e aproximação entre objeto de arte/público/instituição, com a ajuda crucial de alguns museus, do seu público e de uma artista, e com o culminar na criação de um Manual de Boas Práticas Expositivas de Arte Vídeo, acredito que a presente dissertação contenha em si a possibilidade de contribuir para um novo paradigma expositivo do vídeo em contexto museológico, se adotada por instituições deste cariz ou galerias.

Tendo em consideração as origens da tipologia videográfica, desde a sua emergência na década de 1960, que comportou novidade e distinção das restantes tipologias de arte tradicionais, numa atitude de extensão das fronteiras artísticas até então concebidas, o vídeo – caracteristicamente multidisciplinar na sua natureza – contou com a fusão da escultura, arte conceptual, performance e body art, exaltando ainda valor na arte como processo artístico, no efémero, no imaterial e no reproduzível. A presença e necessidade do corpo na arte vídeo, quer através da sua figuração, participação ou imersividade, fomentou novas diretrizes respeitantes ao âmbito da corporalidade (não apenas do artista, mas igualmente do espectador) e da própria

corporeidade dos mesmos, relativamente ao espaço onde se inserem. Nas duas primeiras décadas do seu surgimento, o vídeo despertou igualmente a exploração de uma nova cultura através da arte, e o crescimento do fenómeno televisivo tornou-se palco e instrumento artístico para artistas de vídeo, essencialmente através da sua manipulação e descontextualização do seu ambiente cultural e social, onde temáticas como a banalização da violência foram profusamente debatidas e alvo de exploração artística. Artistas feministas (embora não só, mas de forma mais acentuada) escolheram como temáticas críticas a emergência da nova cultura imagética à época e o seu consumo público, numa conjuntura social onde a imagem feminina se manifestou dominada pelo género masculino.

Efetuando um claro elo de ligação entre a Revisão Histórica Técnica da Produção da Arte Vídeo e uma Revisão Histórica do Desenvolvimento Expositivo da mesma, é possível constatar que ao longo das décadas de 1960 e 1970, a exploração visual e estética das próprias limitações das qualidades formais do *medium* fílmico ou videográfico (até à época ainda em desenvolvimento) foram colocadas em prática, assim como a sua mera finalidade documental de um ato performativo. Em simultâneo ao aprimoramento desta produção artística e criativa, organizações e agências federais dos Estados Unidos da América contribuíram com apoio financeiro para o desenvolvimento do *medium*, conhecendo o mesmo aceitação e inclusão nas coleções das mais respeitáveis instituições museológicas norte americanas, que criaram de imediato, departamentos de vídeo e novos media. Durante a década de 70, instalações de vídeo planeadas *in situ* e o vídeo de circuito-fechado (alicerçado à propriedade do feedback ao vivo) marcaram a sua presença no contexto expositivo museológico, onde a interatividade foi inicialmente solicitada (por parte do artista e da materialidade do *medium*). Nas décadas de 80 e 90, através do acesso a tecnologia mais avançada e equipas de edição melhoradas, a narrativa tornou-se parte integral da tipologia em questão, auxiliada pelos recursos LED, gráficos computadorizados e o formato digital, enquanto que a nível museológico, as projeções múltiplas de grande dimensão, assim como o movimento do espectador pelo espaço expositivo (sempre em relação direta à peça de vídeo) foram aqui preconizados. No começo do século XXI, com recursos a tecnologias inovadoras, como a realidade virtual, a incorporação de vídeo jogos e o auxílio e assistência de aplicações de telemóvel, o vídeo manifestou uma faceta interativa sem precedentes, sendo progressivamente reconhecido em importantes exposições como a Bienal de Veneza. Atualmente, com a incorporação de diálogos constantes entre a arte e a internet, a inteligência artificial ou a realidade aumentada, ou igualmente através do recurso a dispositivos expositivos de grande qualidade e resolução de imagem, é possível conceder ao espectador

experiências verdadeiramente imersivas e sensoriais – que se adequam à atual preocupação da saturação e neutralidade imagética do público contemporâneo.

A respeito da Componente Visual e Espacial inerente ao vídeo, é possível concluir que o cumprimento de certas modalidades expositivas (correta iluminação das salas de vídeo ou utilização dos dispositivos de exposição mais adequados e benéficos a cada tipo de peça), é crucial para a sua correta recepção. Ainda em vigor, observamos a contínua utilização de dispositivos antigos (normalmente a pedido dos próprios artistas, por questões de preservação estética e de integridade das peças), exibidos através do seu *medium* original de gravação – mesmo que este se tenha tornado obsoleto com o decorrer das últimas décadas. Enquanto é importante assegurar o desejo do artista, é igualmente revelante notar que este aspecto limita diversas modalidades expositivas e espaciais mais inovadoras e inclusivas. O aspecto visual, de acordo com o inquérito aos visitantes realizado no âmbito da presente dissertação, manifesta-se como um dos principais obstáculos expositivos, notando a pequena dimensão ou a desatualização dos dispositivos de exposição, referindo ainda a falta de imersão no momento de recepção da peça. Em contexto museológico, nomeadamente a nível da instituição museológica nacional entrevistada, o maior obstáculo expositivo sentido pelo museu manifesta-se numa relação direta com a posição profundamente condiciona da instituição na decisão e processo de planeamento expositivo das obras de vídeo e do espaço onde as mesmas se inserem – já que cabe ao artista definir o modo de percepção da obra – embora seja possível o museu oferecer a sua opinião a respeito da funcionalidade do espaço em relação às obras expostas. Tendo isto em conta, seria de esperar que os artistas teriam uma maior preocupação no contacto e acompanhamento no planeamento do espaço expositivo, mas este é por vezes, não garantido, nem mesmo a nível do fornecimento de instruções de montagem da peça (a serem disponibilizadas pelo criador). Deveria existir um contacto direto e um diálogo aberto entre museu e artista, a fim de atenuar esta problemática, que não pode ficar meramente entregue à responsabilidade da instituição. Neste âmbito, a adaptação arquitetónica do espaço expositivo pode igualmente representar um dos maiores entraves financeiros a considerar. Algumas das principais sugestões apresentadas na elaboração do Manual de Boas Práticas Expositivas de vídeo a nível visual, consistem na adoção de divisões imersivas dedicadas unicamente à visualização do vídeo – criando uma experiência sem distrações externas e apelativa a qualquer tipo de visitante – e na utilização de dispositivos de exposição visuais de grande dimensão e resolução e o apelo à reflexão e envolvimento direto do público com as peças, numa nota de interatividade didática e física. Mas sobretudo, ressalto novamente, a importância da existência de uma colaboração direta e constante entre artista e instituição

museológica (sempre que possível), num ambiente de discussão e trabalho conjunto, contribuindo para a criação de espaços convidativos e harmoniosos que abranjam o seu público.

A Componente Sonora inerente ao vídeo, por vezes esquecida ou subestimada, merece de igual forma, preocupação a nível museológico. A utilização de auscultadores como auxílio expositivo ou a escolha de sonorização local (não envolvente) manifesta-se (apesar de nem sempre imperativa) por vezes estritamente necessária, e nesse caso o museu deve incentivar à utilização dos mesmos, convocando a participação do público. Ainda a insonorização dos espaços dedicados à visualização de peças de vídeo é de extrema importância, devendo ter em especial atenção, a colocação de peças com componentes sonoras suficientemente distantes umas das outras, para que não se desvirtuem mutuamente.

Abordando a Componente Temporal, e tendo em conta a enorme exploração da temporalidade do vídeo tanto a nível estético como narrativo, é necessário pensar e desenhar o espaço expositivo para a decadência da capacidade de concentração do público atual, equipando o espaço com locais de descanso e comodidade do visitante (salvo pedido contrário do artista), para que não existam quaisquer incentivos à dispersão ou distração do público. Ainda a inclusão de um cronómetro ou cursor auxiliar à exposição do vídeo, possibilita a demonstração visual da reprodução do vídeo no momento em que o visitante entra dentro da sala expositiva, fornecendo uma ajuda à melhor interpretação e leitura da narrativa inerente à peça.

Sem dúvida o maior obstáculo sentido pelo público, de acordo com os resultados obtidos através do inquérito, prende-se com a carência de contextualização histórica, cultural, social e artística de grande parte das peças de vídeo. De acordo com o público, a imersão e interpretação no momento de receção é dificultada pela falta de contextualização necessária – e se efetivamente sentem essa aproximação, será apenas de forma parcial ou superficial. Foi possível verificar uma enorme discrepância na oferta de informação entre diferentes tipologias de arte, sendo o vídeo um dos principais *mediums* que mais padece com esta realidade. Dependendo das políticas de comunicação de cada museu, alguns melhorarão o engajamento com o público se necessário, outros incentivarão o interesse pessoal e autónomo do público, não contribuindo de forma clara e imediata para o processo de aprendizagem do visitante no momento da receção da peça. Foi ainda possível verificar que enquanto a nível nacional, a falta de equipas de Comunicação (capaz de adaptar textos de curadores a uma linguagem acessível ao público geral) afetam a correta disponibilização de informação acessível, em contexto internacional – em consequência da maior capacidade financeira – atestamos um diálogo conjunto entre os diferentes departamentos da instituição – esta seria, a meu ver, uma das

principais considerações para a correta exposição e interpretação de vídeo. É de extrema importância que as folhas de sala sejam disponibilizadas não apenas em formato digital, mas sobretudo em formato físico, de fácil consulta e que acompanhe o percurso expositivo e que auxilie a interpretação das peças por parte do visitante, indicando sempre que as mesmas necessitem da interação física do público para o seu cumprimento artístico e conceptual. O recurso aos códigos QR pode igualmente informar visitantes que desejem um maior aprofundamento do seu conhecimento – é a meu ver, de grande importância que o museu desempenhe uma função de ponte entre o seu visitante e as peças que alberga na sua coleção.

O cruzamento de vídeo com diversas tipologias de arte, manifesta-se, na minha opinião, e tal como foi demonstrado através dos exemplos observados e fornecidos nesta dissertação, como um complemento e um benefício a nível expositivo e contextual, proporcionando ao público a possibilidade de criação de novas narrativas e reflexões.

Por fim, sendo a arte vídeo maioritariamente produto de um vínculo entre a ação performativa e o vídeo como *medium* de registo da anterior, foi necessário revisitar e repensar as afinidades entre obra única e o seu documento, através do argumento e distinção realizado por Philip Auslander (2006) entre performance documental (podendo o ato performativo ser comprovado – a relação entre performance e documento é ontológica) e performance teatral (não existência *a priori* de um evento autónomo – ideia inerente de encenação e do fictício), notando o crítico desta forma, a qualidade de autenticidade de objetos de arte na sua essência reprodutíveis. Foi possível verificar como, de acordo com Groys (2002), a documentação artística adquire parte da ‘aura’ (utilizando o termo já apresentado de Walter Benjamin) do seu original no contexto de exposição em âmbito museológico, invocando a essencial contextualização da peça na sua esfera histórica, relembrando o carácter irrepetível de um evento histórico. Tal como referido por Amelia Jones (1998), a relação e troca interpretativa existente entre o documento da performance e o seu espectador (não apenas entre o ato performativo e o espectador) manifesta-se como intersubjetiva, já que os significados resultantes dos vestígios documentais se geram dependendo da contextualização e interpretação do documento artístico. Notando estes dois pólos distintos, Rosalind Krauss (1977) refere como uma relação de reciprocidade entre Ato Performativo e Documento fílmico é necessária, num diálogo de interdependência entre ambos, imperativa para a sua natureza artística.

Ora, numa relação direta entre a definição da qualidade de autenticidade de peças de novos media e a sua conservação, restauro e exposição em contexto museológico – e através da análise, ligação e concordância entre a opinião de profissionais da área como Vivian Van Saaze, John Hanhardt, Salvador Muñoz Viñas e a curadora e conservadoras entrevistadas no

âmbito da presente dissertação – é possível atestar a crescente aceitação e inclusão de uma teoria de conservação contemporânea, sempre que for necessário atualizar uma obra a nível técnico e material (aspecto que poderia desvirtuar a sua qualidade de autenticidade artística). A teoria de conservação contemporânea possibilita a colocação do carácter de autenticidade no valor interpretativo do objeto, em vez de na sua materialidade. Desta forma, a renovação de materiais ou dispositivos de exposição, seria sempre acompanhada, no entanto, de um devido registo histórico da obra ou do seu passado expositivo, a fim de salvaguardar igualmente a sua essência artística e formal. Esta abordagem permite, se o artista assim desejar, uma possível atualização e inovação nos modos de expor, abrindo novos caminhos em direção a uma maior inclusão visual, espacial e sonora do público no momento de recepção da peça. Se esta abordagem teórica da conservação não for possível realizar, as principais práticas de conservação desta tipologia de arte passam pela aquisição/aluguer e garantia de posse de reservas dos vários dispositivos expositivos operacionais (projetores, monitores, etc) – e de igual forma a contribuição de técnicos que preservem e mantenham equipamentos históricos em funcionamento (o que pode representar uma das principais dificuldades financeiras sentidas pelos museus) – assim como dos materiais (quer película de filme, fita, cassete, DVD ou digital) inerentes à obra que devem ser, a pedido do artista, preservados e mantidos como parte integral da sua essência artística, não podendo ser nunca substituídos (apenas por materiais ou dispositivos idênticos). É importante notar, no entanto, que independentemente da abordagem de conservação escolhida por cada instituição, quando o foco se centraliza no filme ou vídeo, é crucial que a prática da migração seja efetuada, quer pelo artista preferencialmente – como parte integral do seu trabalho artístico, controlado pelo próprio – quer pelo museu – sempre em concordância com o autor – em formato ‘Master’. A garantia do envolvimento do artista neste processo comprova-se por vezes – como foi apresentado – de extrema dificuldade, possuindo alguns museus a função de incentivo à disponibilização de instruções de montagem, exposição ou conservação por parte dos artistas, quando essa função deveria ser, a meu ver, da completa responsabilidade do criador da peça ou da sua equipa, numa tentativa de salvaguarda do seu trabalho e da essência artística e material do mesmo. Ainda, a organização de um repositório digital de fácil acessibilidade, levando a cabo o armazenamento e arquivo de qualquer peça de novos media que possa (ou não) tornar-se obsoleta, acompanhada de uma constante atualização da informação de cada obra e do seu histórico expositivo, contextual, material e interpretativo (que pode alterar ao longo dos anos), possibilitarão o acesso das seguintes gerações a estes elementos – alterações no modo de expor ao longo das décadas anteriores – assegurando efetivamente a sobrevivência e integridade da arte vídeo num contexto museológico futuro.

## **Anexos**

## Bibliografia

- “Exhibition to Trace Development of Video Art”, in *MoMA*, N. 27, 1983.
- ALMEIDA, Nora, “Dismantling the Monolith: Post-Media Art and the Culture of Instability”, in *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, Vol. 31, No. 1, 2012, Pp. 2-11.
- Arnolfini (Bristol, Grã-Bretanha), *Voice Over: Sound and Vision in Current Art*, National Touring Exhibitions, 1998.
- AUSLANDER, Philip, “The Performativity of Performance Documentation”, in *A Journal of Performance and Art*, Vol. 28, No. 3, The MIT Press, 2006. Pp. 1-10.
- BALSOM, Erika, “Architectures of Exhibition”, in *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*, Amsterdam University Press, 2013, Pp. 27-64.
- BAUDSON, Michel, “Muhka: Installations Vidéo Belges”, in *Art & Culture*, No. 10, Junho 1993.
- BAYER, Judith; BRAYER, Marie-Ange, “Projets et Projections d’Espaces: Projects and Projections of Space/Judith Barry”, in *Art Press*, No. 192, Junho 1994, Pp. 22-29.
- BENJAMIN, Walter, et al., “The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Second Version)”, in *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility, and Other Writings on Media*, (ed.) Michael W. Jennings, et al., Harvard University Press, 2008, Pp. 19-55.
- BIRNBAUM, Daniel, *Who Is Me Today? The Construction of Self in Stan Douglas “Der Sandmann”*, sem data.
- BISHOP, Claire, “Introduction: Installation Art and Experience”, in *Installation Art: A Critical History*, Londres: Tate Pub., 2005, Pp. 6-47.
- BROOKS, Rosetta; (eds.) HUFFMAN, Kathy Rae; MIGNOT, Dorine, *The Arts for Television*, Amsterdam: Stedelijk Museum, Los Angeles: The Museum of Contemporary Art, 1987.
- Center of Art and Communication Buenos Aires, *Japan Video Art Festival: 33 Artists at CAYC*, Abril 1978.
- CRARY, Jonathan, “Modernity and the Problem of Attention”, in *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, The MIT Press, 2001, Pp. 11-79.
- \_\_\_\_\_, “Modernity and the Problem of the Observer”, in *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, The MIT Press, 1992, Pp. 1-24.

- D' ALONZO, Claudia, "The Expanded Archive: The MindFrames Exhibition", in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, 2013, Pp. 331-334.
- DEL RIO, Petra Barreras; PERRAULT, John, *Ana Mendieta: A Retrospective*, Cat., New York: New Museum of Contemporary Art, 1998.
- FRIEDBERG, Anne, *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*, The MIT Press, 2006.
- Fundação EDP, MAAT, *Vhils: Prisma*. Guia de visita, 2022.
- GEVER, Martha, "Pressure Points: Video in the Public Sphere", in *Art Journal*, Vol. 45, No. 3, Video: The Reflexive Medium, College Arts Association, 1985, Pp. 238-243.
- GREENBERG, Clement, "Modernist Painting" (1961), in O'Brian, J. (ed), *Clement Greenberg: The Collected Essays and Criticism*, Vol. 4: Modernism with a Vengeance, Chicago: Chicago University Press, 1993, Pp. 85-100.
- GROYS, Boris, "Art in the Age of Biopolitics: From Artwork to Art Documentation", in *Documenta 11 Catalogue*, (trad.) Steven Lindberg (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002), 2002, Pp. 108-114.
- HANHARDT, John G, "Nam June Paik, TV Garden: 'Preserving the Immaterial', in *Permanence Through Change: The Variable Media Approach*, New York: The Solomon R. Guggenheim Foundation, 2003, Pp. 70-77.
- \_\_\_\_\_, "From Screen to Gallery: Cinema, Video, and Installation Art Practices", in *American Art*, Vol. 22, N. 2, The University of Chicago Press, 2008, Pp. 2-8.
- \_\_\_\_\_, "Video Art: Expanded Forms", in *Leonardo*, Vol. 23, No. 4, The MIT Press, 1990, Pp. 437-439.
- HANHARDT, John G.; VILLASEÑOR, Maria Christina, "Video/Media Culture of the Last Twentieth Century", in *Art Journal*, vol. 54, N. 4, College Art Association, Video Art, 1995, Pp. 20-25.
- HOSNI, Cássia Takahashi, *Zona Cinza e a Espacialização da Imagem em Movimento: Instalações Audiovisuais na Bienal de São Paulo e na Biennale di Venezia*, 2021, São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, Tese de Doutorado.
- HUMPHRIES, Steve, "Unseen Stories: Video History in Museums", in *Oral History*, Vol. 31, Oral History Society, 2003, Pp. 75-84.
- IPPOLITO, John, "Death by Wall Label", in *New Media in the White Cube and Beyond: Curatorial Models for Digital Art*, Berkeley: University of California Press, 2008,

- citado em Vivian Van, ““Chapter 2: From Singularity to Multiplicity: Authenticity in Practice”, in *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, 2013.
- JACOB, Elizabeth Motta, *A Carne Fria: Performance, Espaços Públicos e Ativismo Político na Cena Contemporânea*, Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cénicas, Florianópolis, Vol. 3, No. 45, Dezembro de 2022.
- JONES, Amelia, *Body Art: Performing the Subject*, University of Minnesota Press, 1998.
- JUDSON, William D., “Bill Viola: Allegories in Subjective Perception”, in *Art Journal*, Vol. 54, No. 4, Video Art, College Art Association, 1995.
- \_\_\_\_\_, *American Landscape Video: The Electronic Grove*, Pittsburgh: Carnegie Museum of Art, 1988.
- KACUNKO, Slavo, *Peter Campus: Analog, Digital Video, Foto 1970-2003*, Wulf Herzogenrath/Barbara Nierhooff (eds.), Bremen, Alemanha: Kunsthalle Bremen, 2003.
- KLONARIDES, Carole Ann, “Is the Site Right?”, in *Art Journal*, Vol. 54, N. 4, College Art Association, 1995, Pp. 77-78.
- KRAUSS, Rosalind, “Notes on the Index: Seventies Art in America”, in *October*, Vol. 3, The MIT Press, 1977, Pp. 68-81.
- \_\_\_\_\_, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, in *October*, Vol. 1, The MIT Press, 1976, Pp. 50-64.
- \_\_\_\_\_, “Video: The Aesthetics of Narcissism”, in *October*, Vol. 1, The MIT Press, 1976. Pp. 50-64.
- LAURENSEN, Pip, “The Mortal Image: The Conservation of Video Installations”, in *Material Matters: The Conservation of Modern Sculpture*, London: Tate Publishing, 2001b.
- LONDON, Barbara, “Time as Medium: Five Artist’s Video Installations”, in *Leonardo*, Vol. 28, No. 5, Third Annual New York Digital Salon, The MIT Press, 1995, Pp. 423-426.
- \_\_\_\_\_, “Video Spaces”, in *Performing Arts Journal*, Vol. 18, No. 3, Performing Arts Journal, 1996, Pp. 14-19.
- LOVEJOY, Margot; RATCLIFF, Carter, *Postmodern Currents: Art and Artists in The Age of Electronic Media*, Ann Arbor: UMI Research Press, 1989.
- LYOTARD, Jean-Francois, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge* (1979), trad. Por Geoff Bennington e Brian Massumi, Manchester, 1984.
- MABSOUT, Dima, ensaio elaborado pela artista para aplicação ao MFA Program.

- MAÎTRE, Barbara Le, “Exhibiting Film and Reinventing the Painting”, in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, 2013, Pp. 335-341.
- MANOVICH, Lev, *The Language of New Media*, The MIT Press, 2001.
- MEIGH-ANDREWS, Chris, “Going Digital: The Emergence of Digital Video Editing, Processing and Effects”, in *A History of Video Art*, Bloomsbury Publishing, 2014, Pp. 310-327.
- MORLEY, Simon, *The Sublime*, London and Cambridge NA, 2010.
- MORSE, Margaret, “Video Installation Art: The Body, the Image and the Space-in-Between”, in HALL, Doug e FIGER, Sally Jo (ed.), *Illuminating Video: An Essential Guide to Video Art*, 1989.
- MOSER, Dana, “Notes on Telecommunications Art: Shifting Paradigms”, in *Leonardo*, Vol. 24, No. 2, Connectivity: Art and Interactive Telecommunications, The MIT Press, 1991, Pp. 213-214.
- MULVEY, Laura, *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*, Londres: Reaktion Books Ltd, 2006.
- MUÑOZ VIÑAS, Salvador, *Contemporary Theory of Conservation*, Oxford: Butterworth-Heinemann, 2005.
- MURPHY, Jill; RASCAROLI, Laura, *Theorizing Film Through Contemporary Art: Expanding Cinema*, Amsterdam University Press, 2020.
- Museum of Modern Art, *Cindy Sherman: The Complete Untitled Film Stills*, New York: Museum of Modern Art, 2003.
- NANCY, Jean-Luc, “The Sublime Offering”, in COURTINE, Jean-Francois (ed.) *Of the Sublime: Presence in Question*, trad. por Jeffrey S. Librett, 1993, Pp. 25-53.
- O’DELL, Kathy, “Displacing the Haptic: Performance Art, the Photographic Document, and the 1970s”, in *A Journal of the Performing Arts*, Vol. 2, No. 1, 1997, Pp. 73-81.
- PARK, Young Sun, *Defining Video Space Art Within Video Installations in the Context of Spaces and Spectators*, 2005, Londres: University of Creative Arts, Tese de Doutorado. Disponível em: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/2312/> (Consultado a 30 de Outubro de 2023).
- RILEY, Bob, “Comic Horror: The Presence of Television in Video Art”, in *The Arts for Television*, Amsterdam: Stedelijk Museum, 1987, Pp. 85-98.
- RUSH, Michael, *Video Art*, Londres: Thames & Hudson, 2003.

- SAAZE, Vivian Van, “Chapter 2: From Singularity to Multiplicity: Authenticity in Practice”, in *Installation Art and the Museum: Presentation and Conservation of Changing Artworks*, Amsterdam University Press, 2013, Pp. 61-108.
- SEID, Steve, “High Wire, No Safety Net”, in *Art Journal*, vol. 54, n. 4, Video Art, College Arts Association, 1995, Pp. 78-79.
- Serralves: Museu de Arte Contemporânea, *Ryoki Ikeda: Micro | Macro [Pavilhão] [Pavilion]*, 2023. Disponível em: <https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/ assets/2210 roteiro ikeda v6.pdf> (consultado a 6 de Novembro de 2023).
- STILES, Kristine, “Uncorrupted Joy: International Art Actions”, in SCHIMMEL, Paul (ed.), *Out of Actions: Between Performance and the Object: 1949-1979*, Londres: Thames & Hudson, 1998, Pp. 227-329.
- STURKEN, Marita, “The Whitney Museum and the Shaping of Video Art: An Interview with John Hanhardt”, in *Afterimage*, Vol. 10, N. 10, Maio 1983.
- TILLY, Ariane Noel de, “The Exhibition Strategies”, in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, 2013. Pp. 309-388.
- \_\_\_\_\_, “The Image Travelling Across Territories: Cinema, Video, TV, Museum, the Web, and Beyond”, in *Preserving and Exhibiting Media Art: Challenges and Perspectives*, Amsterdam University Press, 2013, Pp. 342-345.
- WEXLER, Alice, “Museum Culture and the Inequities of Display and Representation”, in *Visual Arts Research*, Vol. 33, No. 1, University of Illinois Press, 2007, Pp. 25-33.
- YOUNG, Lisa Jaye, “Review: The Elemental Sublime”, in *Performing Arts Journal*, Vol. 19, No. 3, Performing Arts Journal Inc, 1997, Pp. 65-71.

## Referências Webgráficas:

- “‘One Candle’ Nam June Paik, Tate Modern, 2020”, *YouTube*, Danielle Jacques aka DJ | ARTWORKS, 27 de Janeiro de 2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fqbep14jFc> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “‘TV Garden’, Nam June Paik, Tate Modern, 2020”, *YouTube*, Danielle Jacques aka DJ | ARTWORKS, 7 de Agosto de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I2LSUygR57A> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “24 HOUR PSYCHO”, *YouTube*, KunstmuseumWolfsburg, 4 de Abril de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=a31q2ZQcETw> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Alexandre Estrela | Sem Sol, 1999 (Excerpt)”, *Vimeo*, Alexandre Estrela, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/147268258> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Alexandre Estrela | Stargate, 2002 (Installation view | All and Everything | Museo Rufino Tamayo, Mexico City, 2020)”, *Vimeo*, Alexandre Estrela, 27 de Março de 2020. Disponível em: <https://vimeo.com/401311071> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Allora & Calzadilla, “Half Mast/Full Mast” (2010) – Exposição “Entelechy”, 2023 – Fundação Serralves”, *YouTube*, Sara Fernandes, 25 de Dezembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=sxxRNjzLxeQ> (consultado a 27 de Dezembro de 2023).
- “Almada | Emancipação do Vivente”, *Almada Online (Jornal de Almada)*, 2023. Disponível em: <https://almadaonline.pt/almada-emancipacao-do-vivente/> (consultado a 10 de Novembro de 2023).
- “Archipelago: Hervé Di Rosa”, Guia de visita, *MAAT*, 2023. Disponível em: [https://www.maat.pt/sites/default/files/2023-03/Guia-exposicao\\_Archipelago\\_maat.pdf](https://www.maat.pt/sites/default/files/2023-03/Guia-exposicao_Archipelago_maat.pdf) (consultado a 24 de Outubro de 2023).
- “Bill Viola, “Fire Angel”, panel 3 from Five Angels for the Millennium”, *YouTube*, Inside Art, 14 de Fevereiro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gkIMBV0W2Jk> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Casual Shopper Excerpt, 1981”, *Vimeo*, Judith Barry, 1 de Abril de 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/327695618> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).

- “Catalytic”, *Dima Mabsout*, sem data. Disponível em: <https://dimamabsout.com/CATALYTIC> (consultado a 8 de Maio de 2023).
- “Chicago Tonight | Web Extra: Ask Geoffrey: August 13”, *PBS*, sem data. Disponível em: <https://watch.opb.org/video/chicago-tonight-august-14-2015-web-extra-ask-geoffrey-august-13/> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Chris Burden – Shoot”, *Vimeo*, HA!, 1 de Março de 2018. Disponível em: <https://vimeo.com/258122957> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “CHRISTIAN MARCLAY’s THE CLOCK”, *Vimeo*, hlgfilms, 7 de Setembro de 2011. Disponível em: <https://vimeo.com/28702716> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Dara Birnbaum’s ‘Technology/Transformation: Wonder Woman (1978-79)’”, *YouTube*, Image Oscillite, 13 de Outubro de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wJhEgbz9pil> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Defining Video Space Art within Video Installations in the Context of Spaces and Spectators”, *UAL Research Online*, sem data. Disponível em: <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/2312/> (Consultado a 30 de Outubro de 2023).
- “Emancipação do Vivente – Curadoria do Museum for the Displaced”, *Camara Municipal de Almada*, 2023. Disponível em: <https://www.cm-almada.pt/emancipacao-do-vivente-curadoria-do-museum-for-the-displaced> (consultado a 10 de Novembro de 2023).
- “Evidence: Soundwalk Collective & Patti Smith”, *Centre Pompidou*, 2022. Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/fr/programme/agenda/evenement/1v0Iy51> (Consultado a 12 de Setembro de 2023).
- “Excerpt: peter campus, Three Transitions, 1973”, *Vimeo*, Cristin Tierney Gallery, 21 de Fevereiro de 2019. Disponível em: <https://vimeo.com/318841430> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “exonemo – Kiss, or Dual Monitors (2017)”, *YouTube*, exonemo, 23 de Agosto de 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pVZdptmtJv4> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “exonemo in ‘Hello World: For the Post-Human Age’ at Art Tower Mito”, *YouTube*, exonemo, 5 de Abril de 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ni-Ttr6NgtM> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Filipa César: Sol miné (EXCERPT)”, *Vimeo*, ripbm, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/149855517> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).

- “Galeria Municipal de Arte | CM Almada”, *Camara Municipal de Almada*. Disponível em: <https://www.cm-almada.pt/casa-da-cerca-centro-de-arte-contemporanea/galeria-municipal-de-arte> (consultado a 10 de Novembro de 2023).
- “Gertrude Stein: Pablo Picasso”, *The Metropolitan Museum of Art*, sem data. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488221>. (Consultado a 10 de Outubro de 2023).
- “Joan Does Dynasty”, *Vimeo*, Paper Tiger TV, 13 de Fevereiro de 2017. Disponível em: <https://vimeo.com/203886769> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Live-Taped Video Corridor (1970) by Bruce Nauman” *YouTube*, literal\_e, 17 de Julho de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ujlefWcY-w> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Mickalene Thomas, “Me as Muse” (2016) – Exposição “Avec Monet”, 2022 – Musée de l’Orangerie”, *YouTube*, Sara Fernandes, 25 de Dezembro de 2023. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=axo81G052ts> (consultado a 27 de Dezembro de 2023).
- “Open Doors”, *Dima Mabsout*, sem data. Disponível em: <https://dimamabsout.com/OPEN-DOORS-1> (consultado a 8 de Maio de 2023).
- “Performer/Audience/Mirror by Dan Graham (1975)”, *YouTube*, FFT Films, 8 de Janeiro de 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5PqNAG9Q33o> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Peter Campus: ‘mem’”, in *Media Art Net | Campus, Peter: mem*, 2004. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/mem/> (Consultado a 22 de Março de 2023).
- “Prisma. Vhils”, *YouTube*, MAAT – Museum of Art, Architecture and Technology, 12 de Julho de 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=crdvUxNIuJQ> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “rafael lozano-hemmer – ‘Subtitled Public’ – Mexico City (2005) by Rafael Lozano-Hemmer”, *bitforms gallery*, sem data. Disponível em: <https://vimeopro.com/bitforms/lozano-hemmer/video/33932028> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Refik Anadol’s brilliant “Unsupervised” at MoMA NYC”, *YouTube*, Irma Zandl, 20 de Dezembro de 2022. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=M\\_SlJJo0ugM](https://www.youtube.com/watch?v=M_SlJJo0ugM) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Ryoji Ikeda, “Micro | Macro [Pavillion]”, 2023 – Fundação Serralves”, *YouTube*, Sara Fernandes, 25 de Dezembro de 2023. Disponível em:

- <https://www.youtube.com/watch?v=RvHgE3SrAi8> (consultado a 27 de Dezembro de 2023).
- “Semiotics of the Kitchen: Martha Rosler”, *The Metropolitan Museum of Art*, sem data. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/292051>. (Consultado a 10 de Outubro de 2023).
- “The Hidden Dimension, 2013”, *Vimeo*, Sarah Choo Jing, 7 de Novembro de 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/78869513> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “TOO BIG DRAWING – Short Film Trailer (long)”, *Vimeo*, Genadzi Buto, 1 de Agosto de 2021. Disponível em: <https://vimeo.com/581884008> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb – Schwartz-Buky Video-Constructions”, *Vimeo*, sem data. Disponível em: <https://vimeopro.com/user3539702/ubuweb/video/121812985> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Allora & Calzadilla – Raptor’s Rapture (2012)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/allora\\_raptor.html](https://ubu.com/film/allora_raptor.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Ant Farm – Media Burn 1975-2003”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/ant\\_farm\\_media.html](https://ubu.com/film/ant_farm_media.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Bruce Nauman – Bouncing in the Corner No. 1 (1968)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/nauman\\_bouncing1.html](https://ubu.com/film/nauman_bouncing1.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Bruce Nauman – Dance or Walk on the Perimeter of a Square (1967)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/nauman\\_perimeter.html](https://ubu.com/film/nauman_perimeter.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Bruce Nauman – Wall-Floor Positions (1968)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/nauman\\_wall-floor.html](https://ubu.com/film/nauman_wall-floor.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Electric Earth (1999)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/aitken\\_electricearth.html](https://ubu.com/film/aitken_electricearth.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Fluxfilm Anthology – 01: Nam June Paik – Zen For Film (1962-64)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/fluxfilm01\\_paik.html](https://ubu.com/film/fluxfilm01_paik.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Joan Jonas – Vertical Roll (1972)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/jonas\\_vertical.html](https://ubu.com/film/jonas_vertical.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).

- “UbuWeb Film & Video: Martha Rosler – If It’s Too Bad to Be True, It Could Be DISINFORMATION (1985)”, *UbuWeb*, sem data Disponível em: [https://ubu.com/film/rosler\\_disinformation.html](https://ubu.com/film/rosler_disinformation.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Martha Rosler – Semiotics of the Kitchen (1975)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](https://ubu.com/film/rosler_semiotics.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Richard Serra – Television Delivers People (1973)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/serra\\_television.html](https://ubu.com/film/serra_television.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Vito Acconci – Centers (1971)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/acconci\\_centers.html](https://ubu.com/film/acconci_centers.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “UbuWeb Film & Video: Yves Klein – Anthropometries of the Blue Period and Fire Paintings: Two Performances (1960)”, *UbuWeb*, sem data. Disponível em: [https://ubu.com/film/klein\\_anthro.html](https://ubu.com/film/klein_anthro.html) (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Unsupervised – Machine Hallucinations – MoMA”, *Refik Anadol*, 2022. Disponível em: <https://refikanadol.com/works/unsupervised/> (consultado a 22 de Março de 2023).
- “Videoconstructions (1978) – Estate of Artist Buky Schwartz”, *Buky Schwartz*, sem data. Disponível em: <https://www.bukyschwartz.com/portfolio-item/videoconstructions-1978/> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- “Yoko Ono – Cut Piece”, *Vimeo*, paulanow, 20 de Setembro de 2014. Disponível em: <https://vimeo.com/106706806> (consultado a 2 de Dezembro de 2023).
- ARYA, Rina, “Bill Viola and the Sublime”, in LLEWELLYN, Nigel e RIDING, Christine (eds.), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, 2013. Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/research-publications/the-sublime/rina-arya-bill-viola-and-the-sublime-r1141441> (Consultado a 28 de Abril de 2023).
- CASIMO, Kaitlyn; MEULER, Madison, “What is a UMAP?”, *Allen Institute*, sem data. Disponível em: <https://alleninstitute.org/resource/what-is-a-umap/> (consultado a 22 de Março de 2023).
- COHEN, Alina, “Why Video Is the Art Form of the Moment”, *Artsy.net*, 27 de Novembro, 2019. Disponível em: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-video-art-form-moment> (consultado a 21 de Março de 2023).

- EKINS, Dianna, “Buky Schwartz: Videoconstructions” *YouTube*, videoart.net. 2011. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=WjKueu1V5ho&t=294s> (Consultado a 25 de Março de 2023).
- FARIA, Oscar, “Joan Jonas: Anything but the Theatre”, *Vector [e-zine]*, 2008. Disponível em: [http://www.virose.pt/vector/x\\_02/jonas\\_e.html](http://www.virose.pt/vector/x_02/jonas_e.html) (Consultado a 20 de Março de 2023).
- MABSOUT, Dima, “Info”, *Dima Mabsout*, sem data. Disponível em: <https://dimamabsout.com/INFO-1>. (Consultado a 17 de Agosto de 2023).
- Serralves: Museu de Arte Contemporânea, *Allora & Calzadilla: Entelechy*, Guia de visita, 2023. Disponível em: [https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/assets/2305\\_alloracalzadilla\\_roteiro\\_afsite\\_v2.pdf](https://cdn.bndlyr.com/nsa343pdf/assets/2305_alloracalzadilla_roteiro_afsite_v2.pdf) (consultado a 24 de Outubro de 2023).
- TROTMAN, Nat, “The Art of James Turrell”, *The Guggenheim Museums and Foundation*, sem data. Disponível em: [https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2021/08/Turrell\\_overview\\_transcript.pdf](https://www.guggenheim.org/wp-content/uploads/2021/08/Turrell_overview_transcript.pdf) (Consultado a 28 de Abril de 2023).

## Obras Vídeo Citadas

Alexandre Estrela, *Câmara*, 1995.

Alexandre Estrela, *Cross Sharing*, 2000.

Alexandre Estrela, *Sem Sol*, 1999. Disponível em: <https://vimeo.com/147268258> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Alexandre Estrela, *Stargate*, 2022. Disponível em: <https://vimeo.com/401311071> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Allora & Calzadilla, *Half Mast/Full Mast*, 2010. Disponível em: <https://youtu.be/sxxRNjzLxeQ> (Consultado a 27 de Dezembro de 2023).

Allora & Calzadilla, *Raptor's Rapture*, 2012. Disponível em: [https://ubu.com/film/allora\\_raptor.html](https://ubu.com/film/allora_raptor.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Ana Mendieta, *Siluetas Sangrientas*, 1975.

Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1978.

Ângela Ferreira, *Casa Maputo – Um retrato íntimo*, 1999.

Ant Farm, *Media Burn*, 1975. Disponível em: [https://ubu.com/film/ant\\_farm\\_media.html](https://ubu.com/film/ant_farm_media.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Arthur Jafa, *The White Album*, 2018.

Bill Viola, *Five Angels for the Millennium*, 2001. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gkIMBV0W2Jk> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992.

Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner No. 1*, 1968. Disponível em: [https://ubu.com/film/nauman\\_bouncing1.html](https://ubu.com/film/nauman_bouncing1.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Bruce Nauman, *Corridor*, 1970. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ujlefWcY-w> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-68. Disponível em: [https://ubu.com/film/nauman\\_perimeter.html](https://ubu.com/film/nauman_perimeter.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Bruce Nauman, *Wall Floor Positions*, 1968. Disponível em: [https://ubu.com/film/nauman\\_wall-floor.html](https://ubu.com/film/nauman_wall-floor.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Buky Schwartz, *Videoconstructions*, 1978. Disponível em:  
<https://vimeopro.com/user3539702/ubuweb/video/121812985>;  
<https://www.bukyschwartz.com/portfolio-item/videoconstructions-1978/> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Chris Burden, *Doomed*, 1975. Disponível em: <https://watch.opb.org/video/chicago-tonight-august-14-2015-web-extra-ask-geoffrey-august-13/> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Chris Burden, *Shoot*, 1971. Disponível em: <https://vimeo.com/258122957> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Chris Burden, *Through the Night Softly*, 1973.

Christian Marclay, *The Clock*, 2010. Disponível em: <https://vimeo.com/28702716>  
(Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Claes Oldenburg, *Birth of the Flag*, 1965, editado em 1974.

Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror*, 1975. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=5PqNAG9Q33o> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Dan Graham, *Sunset to Sunrise*, 1969.

Daniel Buren, *Projeter/Souffler: deambulatoire*, 1985-2007.

Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978-79. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=wJhEgbz9piI> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Doug Aitken, *Electric Earth*, 1999. Disponível em:  
[https://ubu.com/film/aitken\\_electricearth.html](https://ubu.com/film/aitken_electricearth.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=a31q2ZQcETw> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Ernesto de Sousa, *Revolution My Body #2*, 1976.

Exonemo, *I Randomly Love You | Hate You*, 2018. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=ni-Ttr6NgtM> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Exonemo, *Kiss, or Dual Monitors*, 2017. Disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=pVZdptmtJv4> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Exonemo, *Live Streams*, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ni-Ttr6NgtM> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Fabrice Maze, *L'oeil à l'état Sauvage*, 2002.

Filipa César, *Mined Soil*, 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/149855517> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Genadzi Buto, *Too Big Drawing*, 2021. Disponível em: <https://vimeo.com/581884008> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Hiroyasu Shimo, *Entangled*, 2019.

Hiroyasu Shimo, *Trapped*, 2018.

Joan Braderman, *Joan Does Dynasty*, 1986. Disponível em: <https://vimeo.com/203886769> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Joan Jonas, *Vertical Role*, 1972. Disponível em: [https://ubu.com/film/jonas\\_vertical.html](https://ubu.com/film/jonas_vertical.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

João Onofre, *Casting*, 2000.

João Onofre, *Untitled (Vulture in the Studio)*, 2002.

João Penalva, *336 pek (336 rios)*, 1998.

Judith Barry, *Casual Shopper*, 1981. Disponível em: <https://vimeo.com/327695618> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Julião Sarmiento, *Landscape*, 1980-2002.

Martha Rosler, *If It's Too Bad To Be True, It Could Be Disinformation*, 1985. Disponível em: [https://ubu.com/film/rosler\\_disinformation.html](https://ubu.com/film/rosler_disinformation.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Disponível em: [https://ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](https://ubu.com/film/rosler_semiotics.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Mickalene Thomas, *Me as Muse*, 2016. Disponível em: <https://youtu.be/axo81G052ts> (Consultado a 27 de Dezembro de 2023).

Moon Kyungwon, Jeon Jooho, *El Fin del Mundo*, 2012.

Nam June Paik, *One Candle*, 1988. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4fqbep14jFc> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Nam June Paik, *TV Garden*, 1974. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=I2LSUygr57A> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Nam June Paik, *Zen for Film*, 1962-64. Disponível em:

[https://ubu.com/film/fluxfilm01\\_paik.html](https://ubu.com/film/fluxfilm01_paik.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Peter Campus, *mem*, 1974-1975.

Peter Campus, *Shadow Projection*, 1974.

Peter Campus, *Three Transitions*, 1973. Disponível em: <https://vimeo.com/318841430>

(Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Rafael Lozano-Hemmer, *Subtitled Public*, 2005. Disponível em:

<https://vimeopro.com/bitforms/lozano-hemmer/video/33932028> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Refik Anadol, *Unsupervised: Machine Hallucinations*, 2022. Disponível em:

[https://www.youtube.com/watch?v=M\\_SIJJo0ugM](https://www.youtube.com/watch?v=M_SIJJo0ugM) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Richard Serra, *Television Delivers People*, 1973. Disponível em:

[https://ubu.com/film/serra\\_television.html](https://ubu.com/film/serra_television.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Romeo Bossetti, *Little Moritz fait une Course Pressée*, 1911.

Ryoji Ikeda, *Micro | Macro [Pavillion]*, 2023. Disponível em: <https://youtu.be/RvHgE3SrAi8>

(Consultado a 27 de Dezembro de 2023).

Sarah Choo, *The Hidden Dimension*, 2013. Disponível em: <https://vimeo.com/78869513>

(Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Steve McQueen, *Cabibs' Leap/Western Deep*, 2002.

Steve McQueen, *Exodus*, 1992-97.

Vhils, *Prisma: City Slow Motions*, 2022.

Vito Acconci, *Centers*, 1971. Disponível em: [https://ubu.com/film/acconci\\_centers.html](https://ubu.com/film/acconci_centers.html)

(Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965. Disponível em: <https://vimeo.com/106706806> (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

Yves Klein, *Anthropometries of the Blue Period and Fire Paintings*, 1960-61. Disponível em:

[https://ubu.com/film/klein\\_anthro.html](https://ubu.com/film/klein_anthro.html) (Consultado a 2 de Dezembro de 2023).

## **Anexo Documental**

**GOSTARIA DE MELHORAR A  
EXPERIÊNCIA MUSEOLÓGICA?**

Responda a este questionário de  
3 minutos.

*QUESTIONÁRIO – VÍDEO ARTE*



**SCAN ME**

**WOULD YOU LIKE TO IMPROVE  
MUSEUM EXPERIENCES?**

Take this 3-minute survey and  
contribute.

*VIDEO ART RESEARCH SURVEY*



**SCAN ME**

**VOULEZ-VOUS AMÉLIORER  
L'EXPIÉRIENCE MUSÉOLOGIQUE?**

Répondez à ce quiz de 3 minutes.

*QUESTIONNAIRE – VIDÉO ART*



**SCAN ME**

## Documento IV

**Entrevista à Dra. Emília Tavares, curadora do Departamento de Fotografia e Novos Media, no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado, Lisboa. Entrevista conduzida por Sara Fernandes, a 10 de Abril de 2023, no contexto da presente Dissertação de Mestrado.**

### I – Componente Expositiva:

Sara Fernandes: **Que obstáculos encontram à correta exposição de vídeo nesta instituição?"(focando-me nas especificidades visual, sonora e temporal).**

Dra. Emília Tavares: Ou o artista fornece um desenho técnico (como a instalação tem de ser feita – dimensões da sala, dimensões do ecrã, que tipo de projetor o museu tem de usar, que tipo de som tem, se a obra é para ser visionada com o visitante sentado ou não) – todas estas questões são objeto de determinação por parte do próprio artista. Normalmente existem artistas que não querem que a obra seja projetada, mas sim para ser vista em monitor televisivo ou noutro tipo de monitores; a sala tem que estar pintada de uma determinada cor; há uma série de questões que em relação às quais o curador e o museu não podem alterar porque estariam a adulterar a natureza da própria obra e do próprio criador.

- Se o visitante chega e considera que a obra não tem uma perceção como gostaria ou não entende a obra, isso o museu e o curador também não podem fazer muito mais. O que estes podem fazer é um texto de apresentação da obra, um texto minimamente explicativo da obra (do seu conteúdo, de alguns dos seus aspetos técnicos se for necessário, e pouco mais).

- A grande questão aqui é a questão da perceção e de uma certa saturação visual do próprio visitante. Não há muito que os museus possam fazer em relação a isso. Cabe mais ao artista repensar isso e equacionar isso, se é que lhe interessa essa questão, do que propriamente ao museu, porque o museu está muito condicionado porque o modo como uma obra de vídeo é instalada num museu é definida pelo artista. Não é definida pelo museu ou pelo conservador.

- Há aqui um pressuposto criativo, que não diz respeito só ao conteúdo da obra, mas que diz respeito ao modo como ela é apresentada. Agora, isso é uma grande questão, mas isso é desde há muito tempo. O tempo médio neste momento de atenção de um adulto é de 5 minutos, se tanto. Aquilo que noto é se o trabalho ainda tem uma narrativa, a pessoa ainda fica. Se o

trabalho não tem narrativa, ou tem uma narrativa mais complexa, então aí as pessoas desistem rapidamente. Mas isso tem a ver com uma questão mais filosófica, mais de comunicação, uma questão da percepção visual. Ou o dispositivo é muito espetacular e a pessoa fica presa (exemplo do vídeo de Christian McClay, *The Clock* – em exposição no MAAT há poucos anos – uma montagem de centenas de excertos de filmes e de *broadcast* de televisão, que dura 24 horas – pelo que alguns visitantes viram toda a duração do vídeo, embora o dispositivo de montagem fosse apenas uma projeção de grandes dimensões). Tivemos aqui no museu várias obras que poderiam ser, do seu ponto de vista e do seu conceito, mais complicados, mas que prenderam as pessoas pela beleza das imagens (questão estética), ou porque tem uma narrativa interessante. Agora, tudo aquilo que é menos narrativo, ou tem uma grande espetacularidade, ou tem alguma questão interativa (mas mesmo assim, a questão interativa também já vai sendo difícil, curiosamente). Tivemos aqui algumas obras do Prémio Sonae (prémio focado nas questões mais da interatividade e da realidade expandida e mesmo assim não houve a adesão que esperávamos).

- A única estratégia que o museu pode ter face este problema é de facto oferecendo textos acessíveis, que tentem explicar minimamente a obra, e ter depois um trabalho educativo ou ter programas paralelos ao redor do trabalho. Mas nessa situação, as pessoas raramente veem. Tínhamos aqui um programa polivalente mais continuado onde apresentávamos 3 artistas por ano, acompanhado por um programa de conversas com o próprio artista, com convidados, historiadores, profissionais da área política, etc. Mas normalmente, não tínhamos quase audiência. Portanto, há aqui uma questão do nível elevado de oferta, que é de facto o problema neste momento haver essa fruição, essa compreensão e creio que a sua pergunta é muito pertinente. As estratégias para isso mudar (para já acho que são estratégias estruturais que tem que ver com a própria cultura visual do nosso tempo e com a enorme solicitação visual a que estamos sujeitos constantemente – e igualmente um certo distanciamento em relação a outras formas de visionar outras coisas que não sejam no nosso telemóvel).

- Tivemos aqui no museu 2 ou 3 situações, onde tivemos de transformar o museu por completo, para corresponder a tudo aquilo que o artista pediu para a apresentação da sua obra. Tivemos aqui a apresentação da coleção histórica de vídeo do Pompidou, que tinha vários suportes, e nós tivemos que reinventar o museu e o seu layout, cada espaço tinha um layout diferente, para corresponder à apresentação de cada obra. Portanto, eu acho que o museu até se adaptou de uma forma muito veloz a esta exigência. A tua questão aqui é outra: como é que num espaço

museológico, que à partida tu queres reter a atenção do espectador, e neste momento, a arte vídeo ou os dispositivos da imagem em movimento (seja vídeo ou filme – que prende mais a pessoa pela sua característica notálgica da técnica e tecnologia do *medium*) continua a não reter as pessoas.

- Mas se o artista exige certas condições o museu tem necessariamente cobrir esses requisitos. No entanto, existe sempre uma margem que o artista define onde os museus podem dar a sua opinião acerca do espaço e da sua funcionalidade ou receção, negociando alguns aspetos do layout da exposição – isso pode ser feito. Mas a margem que tens é muito mínima, porque é o artista neste momento que define o modo de perceção da obra, não é o museu. E essa manobra depende de cada artista, depende de cada caso. Por exemplo, uma coisa que é muito frequente é, por um lado, existir uma grande exigência dos artistas da forma como a sua obra deve ser apresentada, mas também hoje em dia, tudo o que tem a ver com o emprego da tecnologia exige também um acompanhamento (quer feito pelo artista ou assistentes).

Sara Fernandes: Divido a minha pesquisa em três componentes. A componente visual em respeito aos próprios dispositivos, o projetor, o ecrã até à componente espacial, o desenho da sala, etc. Tem ainda a ver com as questões da imersividade do público na própria obra e sabendo que existem obras que tem a premissa interativa quando esta se torna essencial à essência da obra.

Componente visual:

Dra. Emília Tavares: Pode existir muitos casos onde a obra não é corretamente apresentada pelo museu ou pela galeria. A curadoria não tem nenhuma ciência extraordinária, mas sim a ciência do bom senso, que cada vez mais é escassa. Porque quando constróis uma exposição estás a construir uma narrativa, uma relação entre determinados objetos artísticos, e muitas vezes esse desejo de apresentar a obra é tão grande, então coloca-a em qualquer canto que restar no museu e nesse caso, muitas vezes contra os requisitos do próprio artista. Existe uma responsabilidade curatorial que tem a ver com a correta compreensão e não apenas a ver com uma mera forma de expor. Quanto expões uma obra, tens que ter o pleno conhecimento da natureza da obra, da sua interpretação, não os desvirtuando quando a colocas em relação com outras.

Componente sonora:

Dra. Emília Tavares: Dever constar no protocolo do artista. Já aconteceu termos obras em que o som é muito intenso e pode ser disruptor do resto da narrativa da exposição e dos restantes objetos artísticos. E o museu tem de equilibrar o som sem que desvirtue a maneira como o artista quer que o som seja percebido, mas que defenda o máximo possível a insonorização desse som em relação ao exterior. Isto é algo que nunca se consegue plenamente, mas podemos reduzir, temos formas de controlar com painéis de retenção do som, sem que o mesmo contamine toda uma exposição. É óbvio que o mesmo será quase sempre perceptível, mas a sua vibração e interferência pode ser significativamente reduzida sem afetar o modo como o artista quer que o som seja percebido. E muitas vezes essa calibração do som pode ser feita, por exemplo numa inauguração temos que aumentar muito o som porque há muito ruído, reduzindo posteriormente.

Sara Fernandes: A utilização dos fones, isso será um pouco uma tentativa de controlar essa disruptividade que a sonoridade do vídeo poderá impor sobre outros objetos da narrativa da exposição?

Dra. Emília Tavares: Às vezes sim, ou pode ser uma exigência do próprio artista. Frequentemente, é um recurso de instalação precisamente porque em determinadas situações se chega à conclusão que é preferível haver essa fruição dessa forma. Já tivemos um programa que era o Prémio do Vídeo do Loops, com trabalhos em *loop* e nós normalmente apresentamos os 3 finalistas na sala que temos para a apresentação de vídeo, com exposição em simultâneo. Se tiverem as 2 som, é óbvio que temos que utilizar esse dispositivo. Nesse caso quem teve a iniciativa foi o museu, quem faz o prémio, e os próprios artistas que são avisados.

Sara Fernandes: A questão de colocar uma obra de vídeo em narrativa com outros *mediums*, isso é algo que o museu procura fazer? O artista dá liberdade para isso?

Dra. Emília Tavares: Depende. Há situações em que existem apresentações da coleção, no começo da direção com o Dr. Pedro Lapa, que fez muitas apresentações da coleção desde o século XIX até à contemporaneidade, em que tinha essa relação das obras vídeo com obras de pintura, de escultura, etc. Mas aí sim, houve um contacto com os artistas e até prévio, e eles acharam a ideia interessante e concordaram. Em certas situações pode ser interessante sim. Não me parece que haja nenhum impedimento. Temos tido muitas obras em monitor, temos tido frequentemente em exposições da coleção temporárias do museu, temos tido obras dessas

expostas dessa forma. Desde que a integração dessa obra seja realizada dentro de um discurso que faça sentido, não vejo problema. Parece-me que essa seja uma prática normal, e pode se calhar responder melhor a essa questão que tu falavas dessa dificuldade de atenção sobre a obra. Se calhar quando olhas para um vídeo na sequência de várias pinturas, se calhar até existe uma maior curiosidade, existe uma quebra, um dispositivo diferente que se calhar te vai prender mais a atenção.

**Sara Fernandes: Existem planos para o melhoramento do desenvolvimento da informação disponibilizada através do site do próprio museu, nomeadamente a respeito de obras de vídeo ou de instalações de vídeo? (refiro-me à inclusão de fotografias mais detalhadas, ou de vídeos explicativos, sempre acompanhados por uma contextualização breve mas informativa, tanto a nível da natureza da obra, como do próprio artista e dos seus principais objetivos com a mesma).**

Dra. Emília Tavares: Fazer um vídeo explicativo da obra: está completamente fora de questão. Nenhum museu faz um vídeo para explicar uma obra vídeo. Isso é impensável. É um tipo de coisa que não se faz. Não há como explicar uma obra vídeo, porque grande parte da sua compreensão é a sua visualização.

Informação disponibilizada em sites:

Sara Fernandes: Após a consulta do site do MET, onde comparei a pintura tem sempre toda uma contextualização da obra, do artista, histórica, cultural, social, com um áudio-guia realizado por curadores e historiadores, com uma peça de vídeo, que não tem muita informação, uma descrição muito curta. É esta questão de discrepância que existe entre os vários *mediums*.

Dra. Emília Tavares: Isso pode depender das políticas museológicas de cada museu. Mas acho que tens toda a razão. Cabe ao museu tratar documentalmente uma obra de vídeo como tratam uma obra mais histórica. Mas esse problema pode ter mais a ver com a contemporaneidade da obra, mais do que com o suporte. Acho que também não devemos stupidificar o público, há uma certa corrente museológica que acha que deve stupidificar o público. O objetivo de ir a um museu, na fruição de qualquer objeto cultural, é despertar o teu interesse, despertar-te para conceitos, para questões que não conheças. O museu não deve dirigir a sua comunicação só para especialistas e entendidos, mas também não deve tratar o público geral como se este fosse acéfalo. Tem que haver o mínimo de qualidade escrita e de comunicação no museu. Acho

que não deves ceder a um certo facilitismo da linguagem porque pode até ser prejudicial, mas por outro lado também seres o mais esclarecedora possível, até certos limites – este despertar da curiosidade também é interessante e importante, e o museu não deve explicar demasiado. Deve explicar o suficiente para a pessoa aprender e esperar que a pessoa posteriormente aprofunde sozinha.

- A arte contemporânea pela sua característica mais complexa e difícil de entender as camadas de significados que as obras possuem.

- Algumas obras aqui no museu possuíam tabelas explicativas, e ajuda. Acontece é que hoje em dia nos museus ou tens um texto geral (e muitas vezes nem isso tem), ou tens a tal folha de sala, mas muitas vezes de facto as obras não têm uma explicação nem que seja sucinta. Mas isso depende muito das estratégias dos museus, da sua comunicação com o exterior. Depois há museus que investem muito em programas paralelos, que têm uma série de atividades de serviço educativo muito fortes e consistentes, considerando que para eles o ponto de vista da comunicação isso resulta melhor, porque são coisas muito continuadas, com staffs muitos poderosos, competentes e ativos nessas áreas. Também depende muito da forma como os museus têm o seu público analisado (grandes museus) – através da caracterização dos públicos. Os museus com menos recursos, sou defensora que o museu tem essa obrigação de explicar, contextualizar até certo ponto – porque também não existe espaço no museu e na sua exposição para explicar conceitos mais complexos ou gerais ou de cultura geral e básica. Também não vamos fazer textos de 5 páginas que os visitantes depois não leem, também temos esse problema: tem que haver aqui um equilíbrio entre não escrever textos demasiados conceptuais ou filosóficos ou densos do ponto de vista interpretativo, mas por outro lado também não podes deixar de dizer as coisas importantes para a compreensão da obra.

**Sara Fernandes: A instituição possui algum papel no incentivo à interatividade do visitante sempre que este for essencial à interpretação e essência artística da peça de vídeo?**

Dra. Emília Tavares: Já tivemos uma situação numa exposição do Prémio Sonae, onde existia um dispositivo onde o próprio visitante ia definindo o que aparecia no ecrã. Outra exposição com o fotógrafo do século XIX Carlos Relvas, em parceria com a Universidade Lusófona (que tem um departamento que trabalha com a realidade aumentada) e fizemos uma sala que era uma reconstrução do primeiro atelier do artista, em que as pessoas colocavam óculos 3D e viam a sala. Foi uma exposição histórica (não tinha nada a ver com a contemporaneidade), onde se introduziu essa componente da realidade aumentada.

Sara Fernandes: Quanto existe esta exigência por parte do público, o museu (vigilantes de sala) incentiva essa interatividade?

Dra. Emília Tavares: Podem ser os vigilantes de sala. No entanto, a própria obra na sua tabela pode ter essa indicação. Isso depende do modo como queres fazer a comunicação (tanto o museu, como o artista). Mas aí as pessoas também funcionam muito por mimetismo.

**Sara Fernandes: A inclusão de códigos QR é algo introduzido nesta instituição? (a nível da distribuição e apresentação fora do espaço museológico - site do museu). Gostaria ainda de questionar se a Vídeo Arte pode ou não ser devidamente rececionada e apreciada num local outro àquele onde foi originalmente pensada ser exposta.**

Dra. Emília Tavares: Tivemos uma exposição onde utilizamos os códigos QR que incluíam a explicação de cada obra. Mas não tenho a certeza se as pessoas utilizam os QR *codes*; não há paciência para as pessoas consultarem depois. Mais depressa a pessoa lê as folhas de sala se elas estiverem na parede fisicamente, do que em código QR. Tem uma vantagem que seria a do arquivo, as pessoas que realmente se interessaram pela exposição, podem ter arquivado no seu telemóvel toda a informação. Mas não tenho dados para te dizer, não sei se isso melhora o nível de atenção das pessoas em relação à comunicação que lhes está a ser prestada. A minha perceção é que piora, no sentido em que só vai utilizar esses códigos QR quem estiver realmente interessado.

Sara Fernandes: Coloco esta questão no sentido de existir um acesso a uma folha de sala mais completa, como uma ponte entre a legenda sucinta e um artigo científico/bibliografia mais explicativa.

Dra. Emília Tavares: Mas se alguém se interessa por algo e quer saber mais, a pessoa tem um telemóvel que pode consultar e pesquisar à vontade. Há um equilíbrio que deves ter no tipo de documentação que forneces ao visitante e deves ser o mais abrangente e completa possível nessa forma de comunicação, mas há um lado de participação do visitante na própria exposição que continua ou pode continuar para lá/para fora da exposição, mas que mesmo durante a exposição tem que ser acionado, tem que existir uma permuta.

- Nós no site do museu temos sempre informação sobre a exposição, temos sempre um dossier de imprensa que as pessoas podem aceder, com texto e tudo detalhado (cada exposição tem um

dossier com a informação toda). Há aqui também um lado imediatista da própria receção de informação que às vezes tem a ver também com a dimensão dos museus, com as suas estruturas, com o pessoal que tem ou não tem para realizar essa mediação - existem diferentes níveis de resposta que tem a ver com os meios humanos e financeiros do museu.

## II – Componente Museológica:

Sara Fernandes: **Quais são as prioridades estabelecidas no museu, e fará a Vídeo Arte parte das mesmas? Se não, por que razões?**

Dra. Emília Tavares: A coleção do museu tem um arco cronológico muito longo, começa em 1854 e vai até à contemporaneidade. É uma coleção muito particular, tem infelizmente muitas lacunas não só na contemporaneidade, mas também no período anterior. Mas sim claro, o vídeo continua a ser uma tipologia mais significativa de criação também na arte portuguesa, temos alguns autores que foram históricos já das novas gerações, mas falta-nos uma atualização muito grande da coleção e essa é uma prioridade claro que sim.

- Seleção da Coleção do museu: Site do museu – coleção – artistas: Alexandre Estrela (teve exposição no MNAC) (*Sem Sol [1999]*; *Câmara [1995]*; *Cross Sharing [2000]*; *Stargate [2002]*) ; Ângela Ferreira (*Casa Maputo – um retrato íntimo [1999]*) ; Ernesto de Sousa (*Revolution my body #2 [1976]* – *peça interativa*) ; João Onofre (teve exposição no MNAC) (*Untitled [Vulture in the Studio] [2002]*; *Casting [2000]*) ; João Penalva (*336 pek (336 rios) [1998]*); Julião Sarmento (*Landscape [1980-2002]*) ; artistas mais recentes que não estão incluídos no site: Miguel Soares, Manuel Botelho, Marta Vilela, Mónica Miranda.

Sara Fernandes: **Existem dificuldades acrescidas no financiamento de exposições de vídeo?**

Dra. Emília Tavares: Os dispositivos mais utilizados no museu são os projetores de vídeo, (antes leitores de DVD), agora *mini-players*, e depois equipamentos de som. Quando é necessário, temos de alugar projetores de filme/película.

- Os valores financeiros por exposição podem variar muito. Se o museu tiver o equipamento necessário, sem ser necessário comprar ou alugar dispositivos, e sob o ponto de vista da organização arquitetónica do espaço, se não tivermos que fazer grandes adaptações, não custa quase nada. É só exibir. Entre os 2000€ até aos 5000-10 000€. Depende sempre do tipo de instalação que estamos a tratar, do tipo de exposição, do número de instalações, das exigências de cada obra, se temos que alugar ou comprar equipamento específico para esse fim.

- Temos um problema em manter os equipamentos históricos, e que muitas vezes não temos verba necessária para fazer a sua manutenção e para os manter operacionais.
- Não temos nenhum técnico de multimédia na equipa do museu, que possa fazer essa manutenção e acompanhamento, e essa é uma preocupação.

Sara Fernandes: **Que benefícios poderão surgir do trabalho conjunto e da organização dos Departamentos de Comunicação e de Serviços Educativos da Instituição? (nomeadamente a nível da redação das folhas de sala mais detalhadas, que são necessárias à interpretação das obras de vídeo - num papel de contextualização histórica, artística, conceptual, etc).**

Dra. Emília Tavares: As folhas de sala são escritas normalmente pelos curadores, ou conservadores da área (mais ligado à gestão física da coleção). Tudo o que tenha a ver com a componente da comunicação do museu a esse nível, os textos a esse nível são responsabilidade dos curadores.

- O ideal seria termos uma equipa de comunicação que perante um texto curatorial, consiga adaptar e transmitir o mesmo ao público, para fins de comunicação (para um anúncio de imprensa, para uma newsletter, e eventualmente para uma folha de sala) – mas terão de ser pessoas da área e capazes de dominar os conceitos.
- Diferença entre os meios de interpretação e meios de explicação: um curador tem à partida uma interpretação e uma visão de articulação entre as várias obras de uma exposição, e à partida tens que explicar qual foi a tua interpretação da relação daquelas obras e porque é que fizeste aquela exposição assim. Tens que explicar o teu modelo interpretativo da exposição ou da obra – para o público entender qual foi a relação que quiseste estabelecer em determinada sala ou de uma forma mais vasta, numa exposição temporária.

Sara Fernandes: E essa informação é depois partilhada com o público?

Dra. Emília Tavares: Normalmente sim. O objetivo geral da exposição que comunicas num texto de parede ou numa folha de sala e depois aquilo que geralmente existe são exposições que estão normalmente organizadas em núcleos, e vais explicando cada núcleo – explicar ao visitante o que vai ver de seguida (dentro do conceito geral da exposição, o que é que aquela sala especifica) – esta informação é normalmente colocada no texto de parede, e não nas folhas de sala.

Sara Fernandes: **Serão as equipas de Design da exposição acompanhadas pelo artista (quando possível ou necessário) e pelos departamentos de Comunicação e Serviços Educativos no processo de desenho e planeamento do espaço expositivo?**

Dra. Emília Tavares: Essa questão da presença é possível. Houve aqui exposições mais complexas na sua componente da exposição e de montagem em que o artista está presente, e até quando são artistas a partir de certo topo, trazem até um assistente técnico. O artista está muito implicado nessa questão, mas digamos que existe uma parte de resolução de aspetos técnicos que são entregues a assistentes, a pessoas especializadas da área. Mas existem também que não têm capacidade financeira para ter um assistente técnico e dessa forma envolvem-se mais e acompanham a peça, o que é ótimo. Mas isso não invalida, nem pode nunca ser impeditivo que o museu tenha o direito e o dever e é absolutamente imprescindível que ele tenha a documentação completa de modo a fazer a montagem de uma obra. O artista morre, e não existe quaisquer indicações de como fazer a montagem das suas obras.

- Existem aqui dois momentos de comunicação: há o momento de instalação da obra. E depois existe um momento de comunicação não em exposição, em contexto de aquisição da obra. É nesta comunicação mais técnica que não passa por um momento criativo, de instalação da obra, que se sente a relação de comunicação mais fraca.

- Não existindo equipas de Design no museu, esse trabalho é efetuado pelos técnicos de multimédia que são exteriores. Os museus com grandes meios têm equipas de design, mas tem que trabalhar sempre em estreita colaboração com o curador é que sabe qual é a sua ideia da exposição (o circuito que quer). E quando tens designers ou mesmo arquitetos, podes sempre fazer uma adaptação do próprio espaço. Tem é que existir uma comunicação muito boa entre quem decide como será a exposição (curador) e quem efetivamente e fisicamente a realiza.

Sara Fernandes: Então todos esses requisitos impostos pelo curador no desenho e planeamento da exposição, são comunicados pelo artista? Ou o curador tem uma certa liberdade de organizar esse espaço?

Dra. Emília Tavares: O curador tem a liberdade de organizar onde as obras se expõem, desde que ela cumpra com os requisitos do artista à instalação específica da obra. O curador é livre de instalar a obra de vídeo no meio de uma pintura ou de uma escultura, se a obra der essa

liberdade ou no conjunto de uma exposição tem de criar um espaço específico para a obra ser visualizada numa situação mais imersiva. E é o curador que tem de fazer o desenho da exposição também, adequar o desenho da sua exposição às características da obra, se estas forem muito exigentes.

Sara Fernandes: Nesta questão da organização do espaço da exposição, os artistas têm por hábito deslocar-se ao museu e observar a sua obra no meio museológico?

Dra. Emília Tavares: Em obras da coleção não, mas se for uma exposição temporária talvez. A menos que a obra seja muito complexa de montar e seja necessário requerer a presença do artista. Se for uma exposição com obras emprestadas ou uma exposição do próprio artista aí é natural que possa existir uma colaboração e participação mais ativa do artista e do curador. Se são obras emprestadas, regra geral são pedidas as informações de montagem da obra apenas. Se nos requisitos da obra consta que a obra só pode ser instalada pelo próprio artista ou por um assistente técnico do mesmo, esses requisitos têm que ser obrigatoriamente cumpridos.

### III – Componente da Conservação e Restauro:

Sara Fernandes: **Que medidas são colocadas em prática na preservação e restauro do *medium* do vídeo? (essencial à sobrevivência destes testemunhos artísticos para as seguintes gerações no contexto museológico).**

Dra. Emília Tavares: Obras em filme/película: há obras que foram exclusivamente projetadas em 35mm. E portanto, há muitas obras que são exigidas nesse *medium*, o que obrigou por exemplo muitos artistas a desenvolverem mecanismos (exemplo de James Coleman, que apenas trabalha com a projeção de diapositivos e com o filme – desenvolveu com uma empresa que ainda trabalhava com filme na Holanda, um dispositivo que projetasse o filme de forma contínua, sempre em *loop*, que permitia que a fita tivesse um sistema em *loop*, para a sua apresentação em museu). Existe, portanto, também um grande investimento dos próprios artistas para conseguirem ter dispositivos que possam corresponder ao que tu dizes, às exigências de exposição do próprio vídeo e essa necessidade de teres um vídeo a correr durante várias horas seguidas.

- O que está a acontecer: sempre houve uma exigência em termos da conservação e o site da Tate com as normas de Conservação todas descritas. Existe um protocolo de conservação ao

vídeo, que era que os museus deviam ficar sempre com um Master da obra (o suporte em que a obra foi mesmo filmada), e havia um suporte que era o considerado mais fiável que era o Matic. E havia artistas que forneciam logo na altura da venda esse suporte mais um dvd de exposição, e um DVD de arquivo. Mas em muitas situações não temos o Master, porque o artista nunca nos forneceu o mesmo, mesmo quando o pedimos. Portanto, neste momento, temos situações em que o artista forneceu logo o Master e a partir desse Master nós podemos fazer novas cópias em DVD, se bem que agora cada vez é mais difícil. Acontece que muitos artistas que tem de facto trabalhado ainda em suportes físicos de gravação, estão a migra-los todos para suportes digitais. O museu neste momento conseguiu fazer um arquivo digital (através da compra de um servidor próprio que funciona à par de todos os servidores que fornecem os museus, a par da Direção Geral do Património Cultural), só para armazenar as obras em vídeo. E esse armazenamento tem que ser feito num ficheiro comprimido, que é para exibição – já com o *loop*, com todos os dispositivos, com *fadeins* e edição integrados – com a obra preparada como o artista quer que ela seja apresentada e assumida, e um ficheiro não comprimido, que no fundo será o ficheiro matriz em que foi gravada a obra. Quando existe algum problema com o ficheiro comprimido para exposição, podemos sempre ir buscar o ficheiro matriz original para poder fazer novas edições. Agora, muitos artistas não estão a fazer essa migração, e isso coloca problemas onde tens de continuar a ter reservas de empresas e técnicos, que te consigam ainda fazer migrações ou gravações a partir de Masters de suportes que já não estão a ser utilizados como arquivo sequer.

- E quanto existem outros suportes de gravação, pode haver problemas neste momento de migração, dependendo dos museus e dos fundos e da capacidade financeira que cada museu tem. Para nós não constitui grande problema porque a nossa coleção vídeo infelizmente é muito reduzida. Estamos já a pedir aos artistas – que são relativamente jovens mas que ainda começaram a trabalhar na década de 90, que ainda trabalhavam com suporte físico de gravação, que já fizeram migração. Mas mesmo assim não é fácil. Aqui no museu criamos um formulário de preenchimento com todos os aspetos, porque muitas vezes as obras nos são entregues sem instruções de montagem, a obra não vem documentadas e isso é um problema que os artistas têm da falta de correspondência deste aspeto mais técnico, mas depois se vieram aqui ao museu e virem que a obra está mal exposta, reclamam. Tentamos facilitar o trabalho ao artista, quando este não nos apresenta estas informações. O formulário tem então todas as informações como as dimensões da sala, qual é o tipo de projetor, tudo. Permite-nos sistematizar a informação e através desse formulário nós podemos assegurar que as obras são sempre bem apresentadas. Porque sem essas informações, a obra é como se estivesse morta dentro do museu, nunca a

podemos apresentar – verifica-se mesmo como uma condição da aquisição que deve ser colocada. Quando se trata de doações é mais complicado obter essa informação.

A questão da migração deve fazer de igual forma, parte integral do trabalho do artista, pois é um processo que deve ser controlado pelo próprio artista.

- Estamos também a viver novamente um momento de transição tecnológica, e se nestes momentos o processo complica-se. Se bem que de facto, os museus tentam sempre assegurar cada vez mais dependendo das capacidades financeiras de cada museu, assegurar alguma história dos próprios dispositivos. Nós temos aqui alguns dispositivos que ainda trabalham e que não nos podemos desfazer deles: como exemplo, quando tivemos aqui a exposição do Pompidou havia uma instalação de um artista francês que tinha um monitor de televisão antigo (com aquela bola atrás), trouxemos a televisão que fazia parte da instalação e quando foi montada, deixou de funcionar, e não tinham nenhuma de reserva. Isto foi há quase 10 anos, foi na altura um senhor que ainda arranjava televisões em Lisboa, que tinha uma panóplia dessas televisões, arranjou-a e eles quiseram-lhe logo comprar uma série de televisões, mas ele não quis vender. Existe essa necessidade de ter alguma reserva, e igualmente do ponto de vista de continuarmos a ter técnicos e componentes que permitam manter estes dispositivos a funcionar. Às vezes isso torna-se impossível.

- Pela minha experiência aqui, às vezes é muito difícil conseguir a colaboração dos artistas para a preservação do seu próprio trabalho, mas igualmente para garantir até a correta apresentação da sua obra. Às vezes é um trabalho insano e de insistência e muitas vezes sem resposta, que se arrastam por muitos meses e às vezes anos, quando é primeiramente, uma questão que interessa primeiramente o artista.

Sara Fernandes: Na minha dissertação dou o exemplo de uma obra de Nam June Paik, *Candle*, que foi exibida no Tate em 1978, que consistia em projetores de raios catódicos. E quando existiu a oportunidade de expor de novo em 1996, deu-se um debate entre o curador e os conservadores se mudar esse projetor afetaria a luz, a estética da obra que faz parte da própria essência artística da obra e que tem uma marca temporal tão específica.

Dra. Emília Tavares: E sobretudo esses dispositivos faziam parte da própria obra. Existia um artista português, Alexandre Estrela que exigia que o projetor estivesse no chão, à vista, que fosse uma parte componente da obra/instalação. O vídeo tem essa característica, é muito instalatória. E portanto, essa questão tecnológica, da própria natureza da imagem, é uma

componente muito importante sobretudo nesse período mais histórico do vídeo. Essa questão foi-se diluindo, dependendo do tipo de trabalho dos artistas, tornando-se por vezes mais irrelevante. Muitas obras neste caso, podem perder a sua componente histórica, porque a obra não é apenas o seu conteúdo, mas igualmente o seu dispositivo tecnológico e a forma como ela é reproduzida e apresentada. É mais uma componente que entra na estrutura da obra, na sua natureza, e que vem dificultar depois a sua conservação e a sua apresentação futura. O problema aqui é que de facto muitos artistas que trabalham com meios tecnológicos, consideram que só tem que trabalhar a parte criativa e que a componente tecnológica do seu trabalho depois é como se não lhes dissesse respeito (como fornecer as informações necessárias de montagem, assegurar que é feita uma boa migração do vídeo). Há aqui um divórcio ainda muito latente para muitos artistas entre esta componente mais tecnológica e a sua capacidade de também acompanhar e corresponder e de se preocuparem com esse aspeto. Da mesma forma que um artista teria a maior atenção com a qualidade do seu suporte quando pinta uma tela, o artista de vídeo tem de ter a mesma preocupação – tem de existir aqui uma capacidade profissional sob o ponto de vista da documentação da obra e da sua preservação, sendo o mais colaborativo possível. E a minha experiência com muitos artistas portugueses é que essa colaboração é muito difícil.

Nós aqui durante muito tempo tivemos em depósito a Coleção António Cachola em vídeo, - não sendo nunca nossa – e a coleção chegou aqui a maior parte dela sem nenhum tipo de documentação.

## Documento V

**Entrevista a Ana Salazar Herrera, curadora do Museum for the Displaced, no contexto da exposição “Emancipação do Vivente” (2023), na Galeria Municipal de Arte de Almada. Entrevista conduzida por Sara Fernandes, a 8 de Abril de 2023, no contexto da presente Dissertação de Mestrado.**

### I – Componente Expositiva:

Sara Fernandes: **Que obstáculos encontram à correta exposição de vídeo? (focando-me nas especificidades visual, sonora e temporal).**

Ana Salazar Herrera: Aqui existem mesmo muitas questões. Por exemplo, nós temos aquele vídeo grande na exposição de Almada que é da Filipa César e então é tudo uma questão de que equipamentos é que há e também depende do orçamento (se houver orçamento para alugar todo o tipo de equipamento ou se é preciso usar o que tivermos). Então nós usamos um projetor e as colunas que já existiam (já tinham sido compradas para outras exposições), então há a questão do tamanho do ecrã versus a distância a que está do projetor: o projetor não podia estar por exemplo na parede porque estaria demasiado longe do ecrã e a imagem projetada seria demasiado grande para aquele ecrã; então teria de estar mais perto e para isso foi preciso construir uma espécie de plinto (porque também não dava para pendurar no teto – porque o teto é mesmo muito alto). Os obstáculos são sempre técnicos na verdade, o tipo de projeção, se tem ou não muita luminosidade e se a sala precisa de estar muito escura. Também o som, neste caso o som estava aberto (como é que depois isso interage com as outras obras e como o filme é mais ou menos meia hora, também é preciso pensar que as pessoas têm que estar confortáveis então temos um banco para as pessoas se poderem sentar. É um pouco isso, os obstáculos na verdade são técnicos sempre e nós queríamos que todas as obras tivessem a dialogar umas com as outras, portanto o filme não está num quarto fechado – não está à parte – faz parte do circuito e está bastante aberto, até quando uma pessoa está a ver o filme se olhar para o lado consegue ver também as outras obras. E mesmo assim é preciso conseguir que esteja o som bom, no volume correto, a imagem boa, com boa resolução, etc.

Sara Fernandes: **Existe informação disponibilizada através do site da própria exposição, nomeadamente a respeito de obras de vídeo ou de instalações de vídeo? (refiro-me à**

**inclusão de fotografias mais detalhadas, ou de vídeos explicativos, sempre acompanhados por uma contextualização breve, mas informativa, tanto a nível da natureza da obra, como do próprio artista e dos seus principais objetivos com a mesma).**

Ana Salazar Herrera: Por acaso a Galeria não tem propriamente um site, então nós vamos fazer um *booklet* onde vamos por algumas fotografias das obras e com informação sobre cada obra – aí sim vamos ter mais informação.

**Sara Fernandes: A galeria possui algum papel no incentivo à interatividade do visitante sempre que este for essencial à interpretação e essência artística da peça de vídeo?**

Ana Salazar Herrera: As pessoas que estão na galeria todos os dias tentam estar o mais informadas possível sobre todas as obras, sobre a exposição em si, qual é o conceito, etc, para poderem explicar aos visitantes. Agora, não é obrigatório, também há pessoas que querem estar à vontade e fazer o seu percurso sozinhas. Então não há nenhum papel neste caso, pelo menos não há nada acordado com a pessoa que está lá que tem que interpelar o visitante, seja por causa dos vídeos ou por outra coisa qualquer.

**Sara Fernandes: A inclusão de códigos QR é algo introduzido nesta exposição? (a nível da distribuição e apresentação fora do espaço da galeria - site da exposição). Gostaria ainda de questionar se, na sua opinião, as peças de Vídeo Arte apresentadas nesta exposição podem ou não ser devidamente recepcionadas e apreciadas num local outro àquele onde foram originalmente pensadas ser expostas.**

Ana Salazar Herrera: Quando se entra na exposição tem ali um código QR para fazer o download da folha de sala.

Os filmes até são antigos: o da Filipa César esteve em imensos sítios diferentes (é de 2012-2014) e na instalação para o sedimento do Frame Coletivo, o filme da Céline Lixon acho que é de 2017 ou 2018. Estes vídeos especificamente podiam estar perfeitamente noutros sítios. Não são *site-specific* nesse sentido.

II – Componente Galeria/Museológica:

Sara Fernandes: **Quais são as prioridades estabelecidas na exposição, e fará a Vídeo Arte parte das mesmas? Se não, por que razões?**

Ana Salazar Herrera: As prioridades são de conteúdo, na verdade. Não são tanto a forma, portanto haver vídeo ou não haver vídeo depende dos artistas. No caso da Filipa César realmente o convite foi feito à Filipa a pedir este vídeo, nós sabíamos que queríamos mostrar este vídeo por causa do seu conteúdo e da forma como dialoga com as outras obras. Então não é uma questão de prioridade, mas no caso destas exposições assim conceptuais, qualquer meio é bem-vindo, pode ser vídeo, instalação, outras coisas e é bom também que exista essa diversidade.

Sara Fernandes: **Existem dificuldades acrescidas no financiamento de exposições de vídeo?**

Ana Salazar Herrera: Não. Fazer exposições é no geral, difícil. Acho que ser vídeo ou não ser vídeo não faz tanta diferença. É claro que depende da tecnologia por exemplo se o artista ou a artista fizer questão de que a sua obra tenha este tipo de projeção ou de projetor, este tipo de tela, que tenha que ser uma sala fechada, com tapete, com todas as paredes forradas, com zero luz, com bancos específicos que o artista desenhou. Tudo tem a ver com a especificidade técnica – se é *surround sound*, se precisamos de 8 colunas que custam imenso dinheiro. Se for assim, aí há dificuldades acrescidas, mas se for não houver esses requisitos, outro tipo de obras também têm as suas questões.

Sara Fernandes: **Que benefícios poderão surgir do trabalho conjunto e da organização das equipas de Comunicação/Curadoria nesta exposição? (nomeadamente a nível da redação das folhas de sala mais detalhadas, que são necessárias à interpretação das obras de vídeo - num papel de contextualização histórica, artística, conceptual, etc).**

Ana Salazar Herrera: No caso desta exposição, a folha de sala foi escrita por nós, ou seja, pela curadoria. Não tivemos diálogo com a Comunicação, também porque é uma equipa muito pequena – em Lisboa houve por exemplo um pouco mais, mas mesmo assim o texto em si foi feito por nós. Às vezes depois as equipas também têm as suas próprias iniciativas, por exemplo em Lisboa existe a comunicação para crianças, então fazem uma folha de sala para crianças – isso foi tudo feito por essa equipa. Mandaram à curadoria para nós revermos e darmos os nossos comentários, mas foi feito pela equipa da educação lá.

Sara Fernandes: **Serão as equipas de Design da exposição acompanhadas pelo artista (quando possível ou necessário) e pelas equipas de Comunicação e Curadoria no processo de desenho e planeamento do espaço expositivo?**

Ana Salazar Herrera: Não havia equipa de design do espaço. O espaço foi pensado pela curadoria e neste caso não havia mesmo uma equipa de design.

### III – Componente da Conservação e Restauro:

Sara Fernandes: **Que medidas são colocadas em prática na preservação e restauro do *medium* do vídeo? (essencial à sobrevivência destes testemunhos artísticos para as seguintes gerações no contexto expositivo).**

Ana Salazar Herrera: É mesmo muito difícil a conservação e restauro de vídeo. Porque os ficheiros estão sempre gravados num certo formato e depois a tecnologia avança e os formatos passam a estar obsoletos. É preciso estar sempre a adaptar aos novos formatos e isso custa dinheiro e é complicado, ou às vezes o formato é preciso manter (ou é um formato analógico) e é preciso também manter os equipamentos que leem esses formatos. Os museus fazem esse trabalho, mas é imenso dinheiro e imenso pessoal a que também se tem que pagar.

## Documento VI

**Entrevista à artista Dima Mabsout, conduzida por Sara Fernandes, a 4 de Setembro de 2023, no contexto da presente Dissertação de Mestrado.**

### **Survey to Artists – The Use of Video as an Artistic and Creative Medium**

#### I – Video as Artistic Medium:

Sara Fernandes: **What reasons took you to choose video as the medium for the creation of your work? In which way do you relate with it? (both on a personal and professional level).**

Dima Mabsout: I film in order to process events and happenings that are otherwise hard for me to swallow. These subjects usually hold many contradictions and discursive situations, usually fall into dominant narratives that take away the complexities. Filming becomes a mean of disorientation, that removes me from the situation at the same time allows me to rewrite me relationship to it, frame by frame.

This is an excerpt from a previous essay I wrote that elaborates on this process:

- In her book “Queer Phenomenology”, Sarah Ahmed speaks about the process of disorientation as a way to reconstitute the perception of reality and decolonize intentions. This resonates as I reflect on my process as an artist. Filmmaking, for example, allows me to look through the camera, and be guided by the visual language of a subject or situation, bypassing its dominant narrative, and while editing and reorienting the images, a new authentic narrative emerges. *Our Children Hold Our Secrets*<sup>2</sup> for example, documents a companionship I developed with Syrian children selling flowers late into the nighttime streets, in 2015 amidst the trash crisis uprisings, when mountains of trash, baking in the summer heat, devoured the streets of Beirut. Filmmaking in this process revealed for me the commonalities in social, political, and cultural narratives that are overlooked in those who tend to be objectified as “refugees”. Five years later, on the night of the port explosion, I began to film *Open Doors*, with my eye intimately following city dwellers as they rebuilt their homes, including my closest friends in Zayraqoun, fixing the doors of strangers. The film was screened at an event in Vermont to raise emergency funds at Cate Hill Orchard, by circles I had met

during a Bread and Puppet theatre apprenticeship, bridging communities of resistance across oceans.

Sara Fernandes: **How are the themes of your work related or benefited by the use or application of video as a means of communication?**

Dima Mabsout: In my work I try to uncover layers of our existence, and reveal what is raw, bare, primal that connects as all as humans and all living beings on earth. Through filming, I look capture a social documentary, revealing what might be overlooked, and through editing I look to form a narrative in which feelings of sincerity and authenticity emerge. I see those forces of separation dominate in our society, in the way we live, relate to each other, to land, to our experiences. I see a lot of isolation and layers of masks worn. Film allows me the tools to mediate between the external experience and internal impulse, to communicate experiences across cultures, classes, races, and hope to find points of connection.

Sara Fernandes: **What obstacles do you find in the creation of video? (focusing on the visual, sound and temporal specificities of it).**

Dima Mabsout: Sometimes I feel that the necessary equipment to capture great sound and image creates barrier between me and the subject. In my approach, I prefer simpler the equipment the more versatile I can become in the temporal moment. I have also been stopped on several occasions while filming on the streets due to political restrictions, threat to power structures and enforcement of censorship against the public good.

Sara Fernandes: **In your opinion, do you consider Video Art as a medium in progressive inclusion and acceptance not only by the institutions' part, but also by the public? If yes or no, why?**

Dima Mabsout: I see that video is becoming more and more accessible to people, both for watching and for making. I believe it has become even more popular as a mean of communication that is reading. This makes it become increasingly common as a language, and so video art can naturally become more prevalent. Here I would question what makes a piece "Video Art" or merely a video? When online platforms are flooded with videos, what

distinguishes art from not? Who decides? What are the aesthetics representative of common culture today? It may be that institutions and ‘public’ have different notions of what makes a video “art”, in the values, themes and purpose it serves.

## II – Video as a Means of Communication – Relationship with the Public:

Sara Fernandes: **Do you recognize video as a medium/means of communication more ‘inclusive’, bringing the art closer to the audience in an innovative way? Do you consider or observe an approximation in this sense? If yes or no, why?**

Dima Mabsout: Video does bring an infinite number of narratives across space time, making it accessible to almost anybody. In this aspect, video does become more inclusive as an art, especially since it is a medium we have grown so accustomed to in this day and age, that makes it more relatable to the viewer, as opposed to different forms of art, which can often be seen as ‘objects’, processes or experiences we don’t relate to. A video art piece can very likely be abstract and vague to some audiences but it still engages visuals and sound in time, so it behaves like a fleeting experience- unlike an abstract painting, that is still, and will remain physically there, as if waiting for us to understand. A video passes with time and disappears when it is over, and is no longer an object in question, but a fleeting experience.

At the same time, I also find video to distance the audience from reality, in the sense that it is separate from the physical world. It engages the mind through eyes and ears but I would argue it often disengages the body. Especially due to the fact of oversaturation of videos, that make for different ‘experiences’ seen through this medium more banal.

Sara Fernandes: **Would you consider that your choice in the use of video as medium relates to any way with the previous point/question? If yes or no, why?**

Dima Mabsout: In my practice, I very rarely film from the intention to communicate. Rather it is an internal process that pushes me to capture a moment, to look back at it again, to process it and understand it. It is very personal. In editing I begin to formulate the narrative in my mind,

and the thought showing it comes in at the last stage. For this reason, I do not necessarily use video because it is more inclusive, when it is what I would consider “art”.

On the other end, I sometimes make video as documentation of a project or situation that I do want to communicate with a wide audience. In this format, it will have a clear message, and the process of filming and editing is more structured and directive. I distinguish this kind of intention in video making, with that of art, where I film and edit to discover the message as I do the work rather than work to reveal a predefined message. In that sense, then yes, the medium of video would be for the purpose of inclusivity.

### III – Exhibition Component (Museum/Gallery):

**Sara Fernandes: As an artist, do you carry out/create an exhibition plan or any exhibition requirements? (to be delivered and respected by the museum or gallery). If yes or no, what kind of freedom do you grant the gallery/museum regarding the exhibition of your work?**

Dima Mabsout: I am flexible with this. I do appreciate when the gallery or exhibition situation is open for me to curate my own work. This invites me to look at my video art as part of installation, and find ways in which it is relevant to the space, interacting with different elements, or creating atmosphere that influence the other works displayed. I am also open for the gallery and curators to decide how they would like to display the video work, and in a way I allow the work its own autonomy to be represented through different approaches, ones that I might not have seen before.

**Sara Fernandes: As an artist, do you personally accompany the process of designing and planning the exhibition space of your work in museums/galleries for which it is intended, accompanying an exhibition design team or the various departments of communication and educational services of an institution? Do you assign this function to an assistant person? Or is there no kind of monitoring of this component in your professional practice?**

Dima Mabsout: Similar to previous answer.

Sara Fernandes: **What obstacles do you find to the correct display of video in the exhibition space? (whether museum or gallery, focusing on its visual, sound and temporal specificities).**

Dima Mabsout: For the video to be displayed in a gallery, I tend to see it as a piece of art that must be experienced beyond the typical and overabundant interaction with screens on phones and television. This brings up questions on how to portray this, what mediums to use, how it is arranged in the space, and depending on which, it can create obstacles. Coloring can be altered on different mediums; technical difficulties often happen. I find the biggest obstacle is the temporality. Especially if the video is long, the audience may arrive at any time and watch a random segment in the whole, which may not communicate the totality of the piece. At that point, it is important to be aware that whatever segment is watched can display what is needed to communicate.

Sara Fernandes: **As an artist, do you present or make available vital information about your work (whether in terms of its interpretation, description, context, etc) – I mean photographs (stills that can be used as a complement to the video exhibition), a brief but informative contextualization of your artistic and creative practice applied in the specific work, in terms of the nature and artistic essence of the work and the main objectives with it.**

Dima Mabsout: I include information to complement the work, only when necessary, when the learning subjects and context of the film will communicate an important layer. However, sometimes, the video work leans to poetry and intends to touch a feeling, or invite the viewer to contemplate, at which point I do not include any information.

Sara Fernandes: **Referring only to works that imply/require physical interactivity between the public and itself, as an artist do you have a role in encouraging the visitor's physical interactivity whenever this is essential to the interpretation and artistic essence of the video piece?**

Dima Mabsout: Interactivity and participation are important components in my practice. Often times, I use the form of performance that invites audience into a space, participating with the subject, which is furthered by the video piece. The video at that moment, can create atmosphere or add a new element to the narrative. The video piece, though in the background, contributes to the space that encompasses the collective experience in a particular space and time.

Sara Fernandes: **In your opinion as an artist, and based on your artistic work, is it possible for video art to be properly received and appreciated in a place other than where it was originally intended to be displayed? (whether the video work is transferred to another museum/gallery – possibly changing its way of exhibiting, or not – or simply moves to an online record, for viewing/archiving).**

Dima Mabsout: Of course, in every context, a video can be received differently. I do not believe that any piece of art is independent of its context. Every environment and context creates background narrative to the viewer, because we ourselves don't exist in void, so that piece does not exist in void either. The viewer builds a relationship to the piece through its platform, the connection between the viewer and the work depends on the components of this platform, whether it's the algorithms, or art market, or selective funding of curatorial work. Whether a piece is viewed on YouTube, or within white walls, or as part of an interactive installation, the setting will already set the mood and state of mind of the viewer to receive the piece, whether consciously or not, and will affect the perception of narrative, quality, attention in the reception.

#### IV – Conservation, Preservation and Restoration Component:

Sara Fernandes: **As an artist, how do you get involved in the practices of preserving and restoring the medium of video in your artworks? Do you give this responsibility to the museum/gallery that exhibits them? (essential for the survival of these artistic testimonies for the following generations in the museum context).**

Dima Mabsout: Personally, I take little responsibility with preserving and restoring my video works. My work and practice is socially oriented, and the videos I make are part of the process,

yet not the main pieces. Perhaps I don't give them too much importance as pieces because in my mind video is not an object to own, and in my intention to share it I would post it online, where the audience is wider and not specifically an art audience but rather curious humans.

**Sara Fernandes: As an artist, do you perform any kind of migration of your works to a Master in digital format, making it available to museums/galleries in the context of exhibition or acquisition? Do you normally have any kind of requirements/preservation/restoration plan for your video works?**

Dima Mabsout: No, I never had the situation where a gallery or museum asked to own or republish my work.

## **Anexo de Imagens**



Figura 1. Shigeko Kubota com câmara Portapak, 1972. Fotografia: Tom Haar.



Figura 2. Bruce Nauman, *Corridor*, 1970 (instalação de Nicholas Wilder). Instalação de vídeo. Painéis de madeira, câmaras de vídeo, monitores, gravador e reproduutor de vídeo, vídeo cassete (preto e branco, s/ som, duração indefinida). Pirelli HangarBicocca Milan, 2022. Fotografia: Agostino Osio. <https://www.youtube.com/watch?v=5ujlefWcY-w>



Figura 3. Daniel Buren, *Projeter/Souffler: déambulatoire*, 1985-2007. Instalação de vídeo. Madeira, tela, projetor DVD. Exposição “Arriscar o Real”, Museu Coleção Berardo (atual MAC/CCB), 2009.

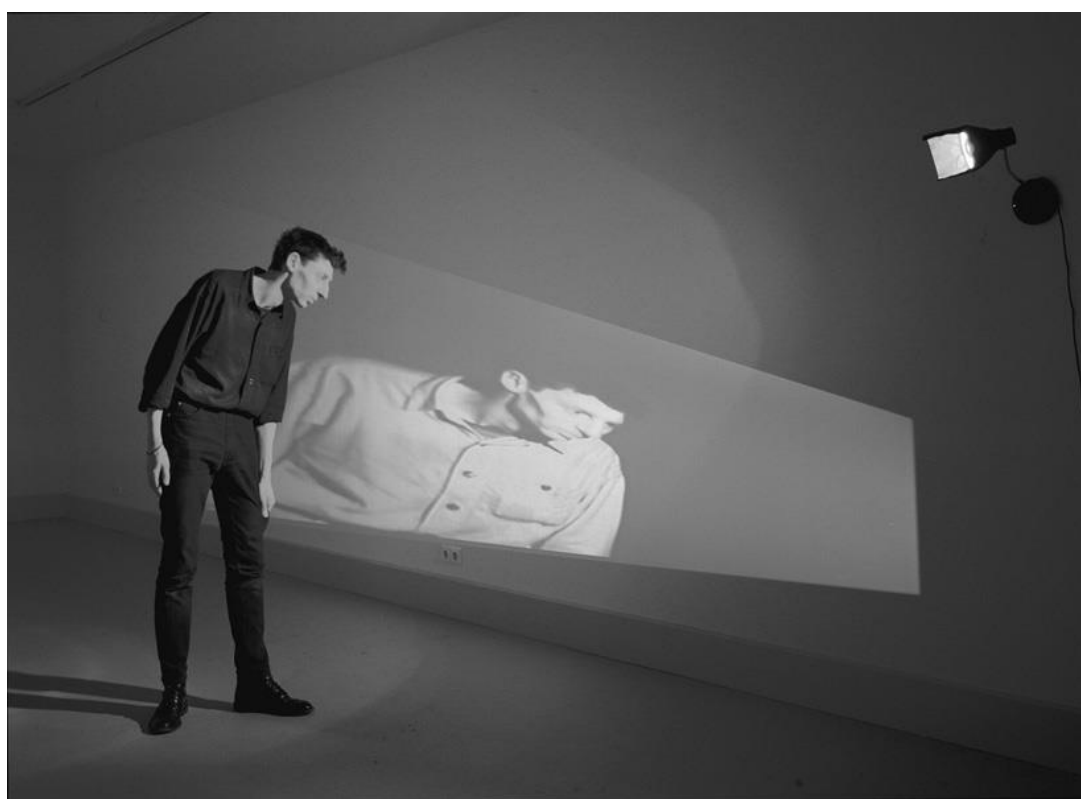


Figura 4. Peter Campus, *mem*, 1974-75. Instalação de vídeo. Câmara de vídeo, lâmpada de luz infravermelha, projetor de vídeo. Kunsthalle Bremen – Der Kunstverein in Bremen. © Fotografia: Cristin Tierney Gallery.



Figura 5. Vito Acconci, *Centers*, 1971. Vídeo digital (transferido de cassete de vídeo), preto e branco, som, 22 minutos e 28 segundos. Fotograma. © Electronic Arts Intermix. [https://ubu.com/film/acconci\\_centers.html](https://ubu.com/film/acconci_centers.html)



Figura 6. Anthony Caro, *Early One Morning*, 1962. Aço e alumínio pintado. © Tate.

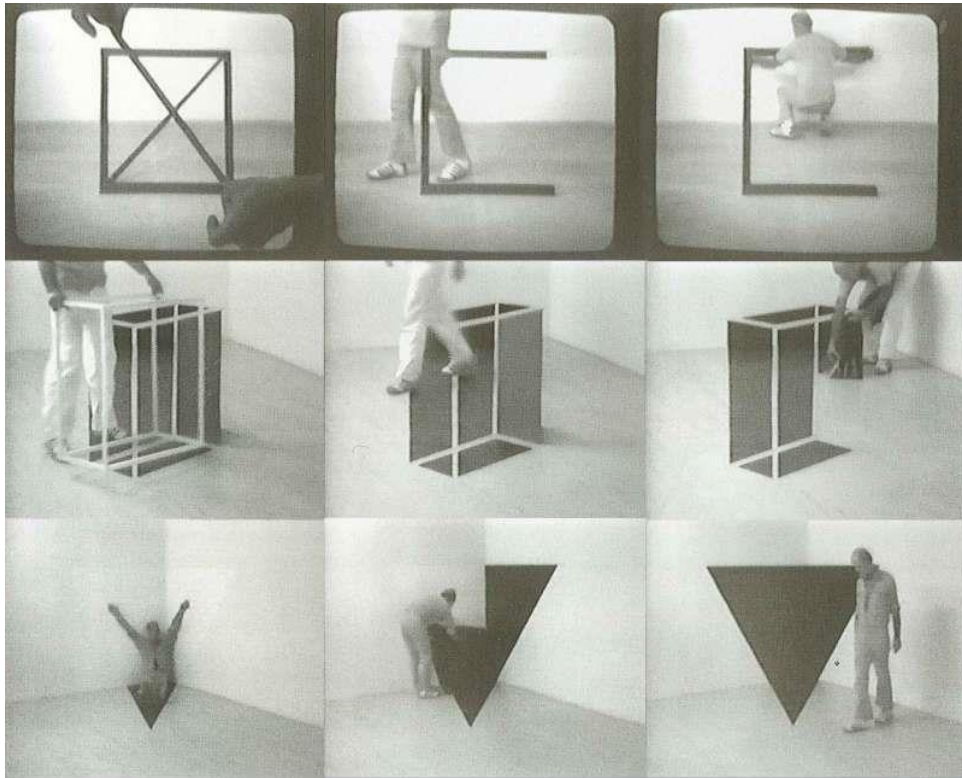


Figura 7. Buky Schwartz, *Videoconstructions*, 1978. Fotogramas.  
<https://vimeopro.com/user3539702/ubuweb/video/121812985>

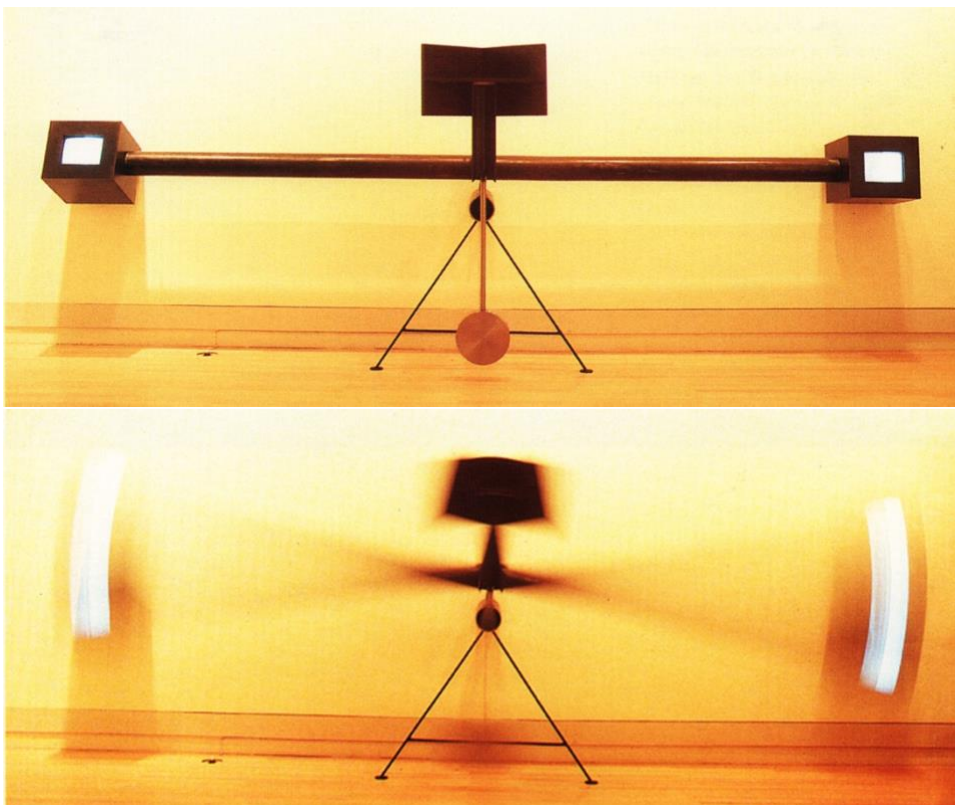


Figura 8. Buky Schwartz, *Video See-Saw*, 1988. Escultura de vídeo. Câmera de vídeo a cores, monitores, aço, espelho.



Figura 9. Peter Campus, *Three Transitions*, 1973. Fotograma. Vídeo, cor, som, 4 minutos e 53 segundos. © Cristin Tierney Gallery (New York), Jeu de Paume (Paris). <https://vimeo.com/318841430>



Figura 10. Chris Burden, *Doomed*, 1975. © The Museum of Contemporary Art Chicago, MCA. <https://watch.opb.org/video/chicago-tonight-august-14-2015-web-extra-ask-geoffrey-august-13/>



Figura 11. Dan Graham, *Performer/Audience/Mirror*, 1975. Vídeo, preto e branco, som, 22 minutos e 52 segundos. Fotograma. © Electronic Arts Intermix (EAI).  
<https://www.youtube.com/watch?v=5PqNAG9Q33o>



Figura 12. Rudolf Schwarzkogler, *Aktions 3*, 1965. Fotografia, sal de prata em gelatina. 59,5 x 49,5 cm. Fotografia: Ludwig Hoffenreich. © Galerie Krinzinger.



Figura 13. Rudolf Schwarzkogler, *Aktions 3*, 1965. Fotografia, sal de prata em gelatina. 60 x 50 cm. Fotografia: Ludwig Hoffenreich. © Galerie Krinzinger.



Figura 14. Rudolf Schwarzkogler, *Aktions 3*, 1965. Fotografia, sal de prata em gelatina. Fotografia: Ludwig Hoffenreich. © Galerie Krinzinger.

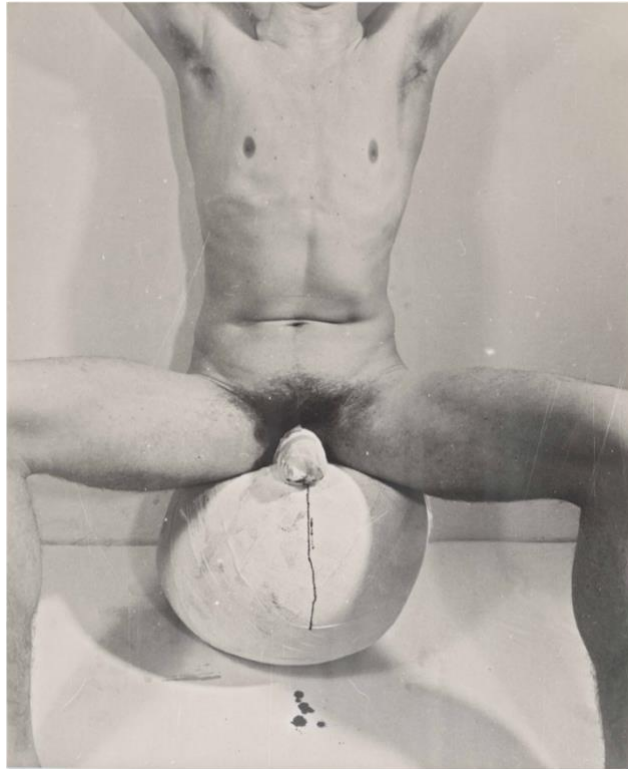


Figura 15. Rudolf Schwarzkogler, *Aktions 3*, 1965. Fotografia, sal de prata em gelatina. 61,8 x 49,7 cm. Fotografia: Ludwig Hoffenreich. © Galerie Krinziger.



Figura 16. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #53*, 1980. Fotografia, sal de prata em gelatina, 16,2 x 24 cm. © Cindy Sherman; Metro Pictures (New York).



Figura 17. Cindy Sherman, *Untitled Film Still #84*, 1978. Fotografia, sal de prata em gelatina, 19,1 x 24 cm. © Cindy Sherman; Metro Pictures (New York).



Figura 18. Ana Mendieta, *Untitled: Silueta Series*, 1978. Vídeo, super-8mm, transferido para vídeo digital HD, cor, s/ som. Fotograma. © Galerie Lelong & Co.



Figura 19. Ana Mendieta, *Siluetas Sangrientas (Bloody Silhouettes)*, 1975. Filme super-8mm, cor, s/ som, 1 minuto e 51 segundos. 4 Fotogramas. © Ana Mendieta Collection, LLC.



Figura 20. Douglas Gordon, *24 Hour Psycho*, 1993 © Studio lost but found/VG Bild-Kunst, Bonn 2020. Instalação de vídeo. Vista de instalação no Palazzo del Governatore, Parma, Itália. Fotografia: Bert Ross.  
<https://www.youtube.com/watch?v=a31q2ZQcETw>

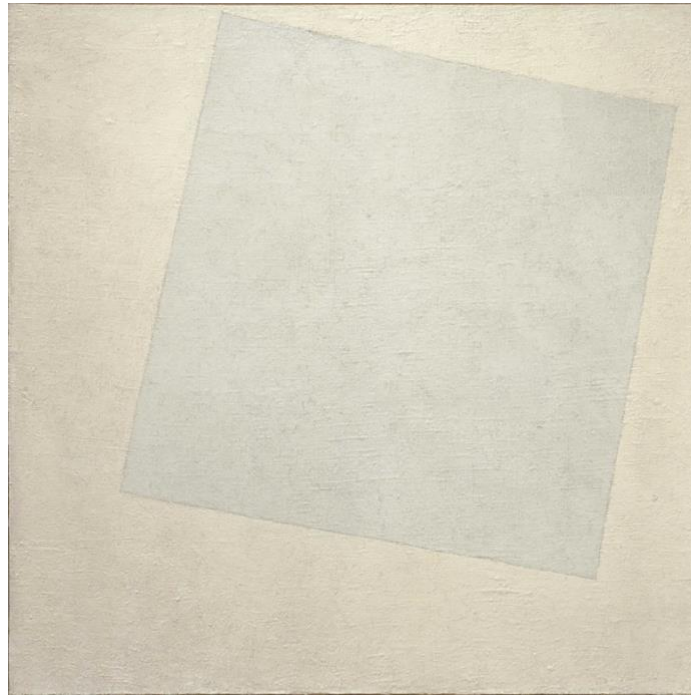


Figura 21. Kazimir Malevich, *White on White*, 1918. MoMA.

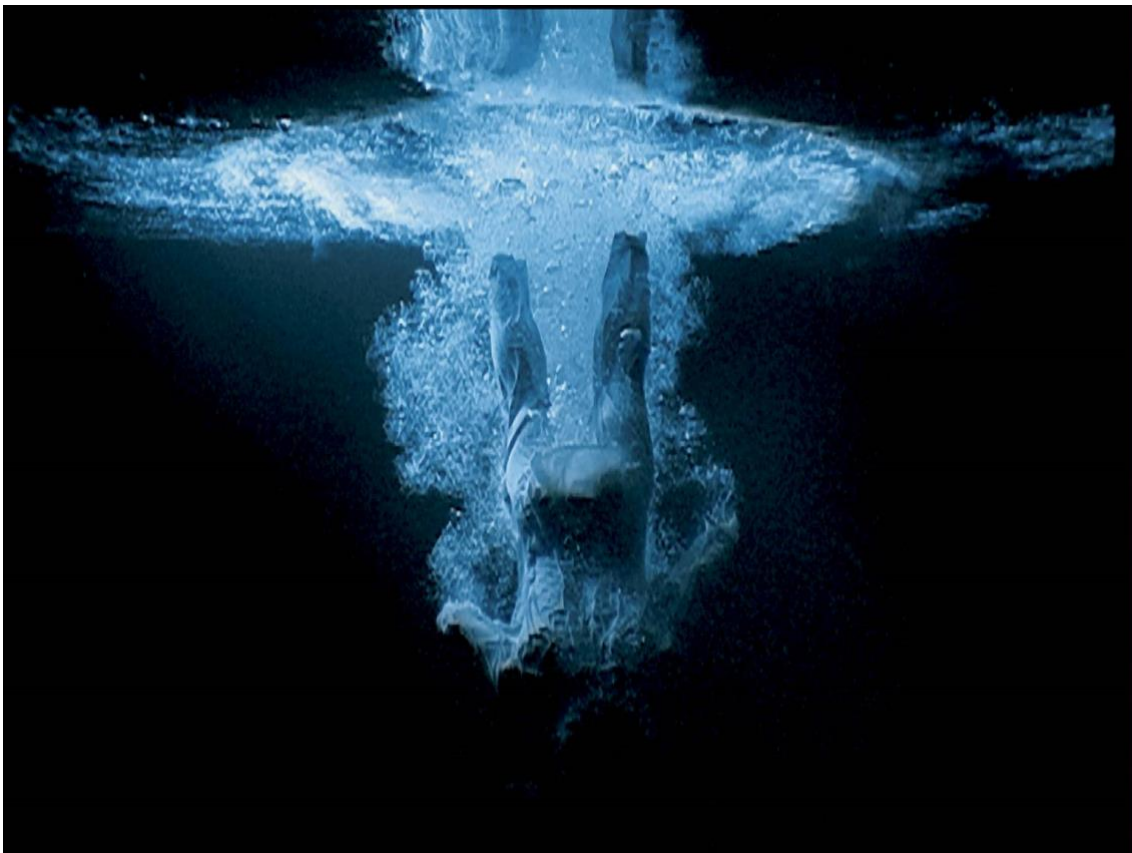


Figura 22. Bill Viola, *Five Angels for the Millennium*, 2001. Vídeo, 5 projeções, cor, som (stereo). Fotograma. © Bill Viola Studio.  
<https://www.youtube.com/watch?v=gkIMBV0W2Jk>



Figura 23. Bill Viola, *Nantes Triptych*, 1992. Vídeo, 3 projeções, cor, som (stereo), 29 minutos e 46 segundos. Fotograma. © Bill Viola Studio.



Figura 24. Moon Kyungwon, Jeon Jooho, *El Fin del Mundo*, 2012. Instalação de vídeo HD, cor, som, 13 minutos e 35 segundos. Vista de instalação em Documenta-Halle, Kassel, Alemanha.



Figura 25. Sarah Choo, *The Hidden Dimension*, 2013. Instalação multimédia, cor, som, 1 minuto e 5 segundos. Vista de instalação. © Sarah Choo Ling.

<https://vimeo.com/78869513>



Figura 26. Nam June Paik, Exposição “Exposition of Music – Electronic Television”, Galeria Parnass, Wuppertal, Alemanha, 1963. Fotografia: Manfred Montwé.



Figura 27. Nam June Paik, Exposição “Exposition of Music – Electronic Television”, Galeria Parnass, Wuppertal, Alemanha, 1963. Fotografia: Peter Brötzmann.



Figura 28. Richard Serra, *Television Delivers People*, 1973. Vídeo, cor, som, 6 minutos. Fotograma. © Richard Serra; Artists Rights Society (ARS), New York.  
[https://ubu.com/film/serra\\_television.html](https://ubu.com/film/serra_television.html)



Figura 29. Judith Barry, *Casual Shopper*, 1981. Vídeo, cor, som, 28 minutos.  
Fotograma. © Judith Barry. <https://vimeo.com/327695618>



Figura 30. Ant Farm, *Media Burn*, 1975. Vídeo, cor, som, 23 minutos e 2 segundos.  
© Ant Farm; Electronic Arts Intermix (EAI). [https://ubu.com/film/ant\\_farm\\_media.html](https://ubu.com/film/ant_farm_media.html)



Figura 31. Chris Burden, *Through the Night Softly*, 1973. Vídeo, preto e branco, som. Fotograma.

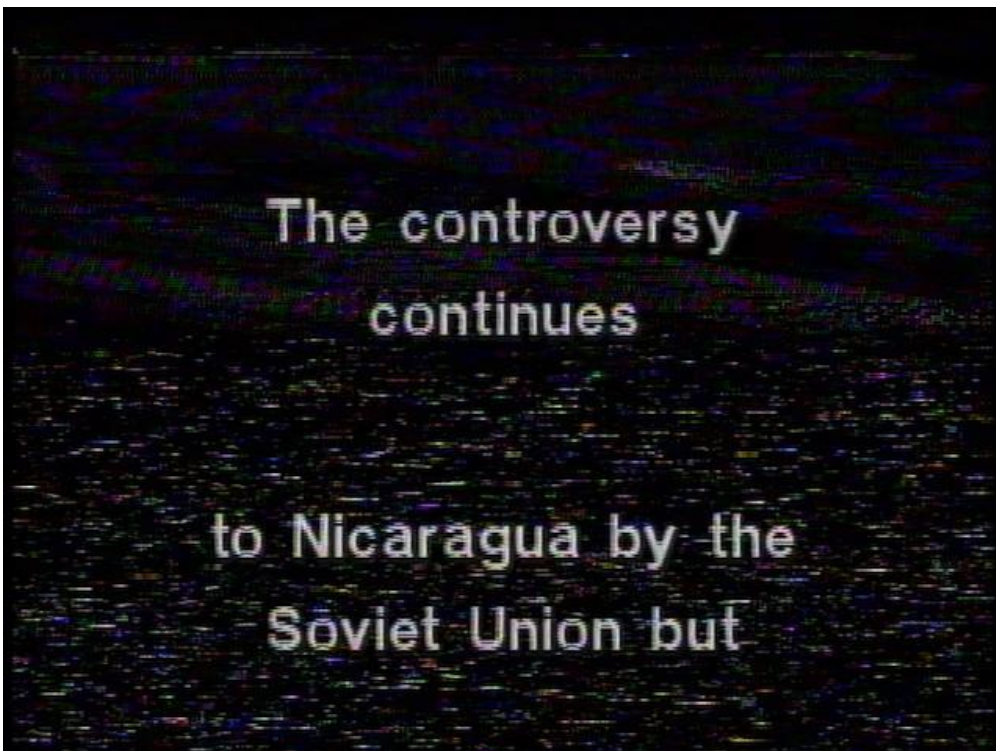


Figura 32. Martha Rosler, *If It's Too Bad to Be True, It Could Be DISINFORMATION*, 1985. Vídeo, cor, som, 16 minutos e 26 segundos. Fotograma. © Martha Rosler. [https://ubu.com/film/rosler\\_disinformation.html](https://ubu.com/film/rosler_disinformation.html)



Figura 33. Dara Birnbaum, *Technology/Transformation: Wonder Woman*, 1978-1979. Vídeo, cor, som, 5 minutos e 50 segundos. Fotograma. © Dara Birnbaum; Electronic Arts Intermix (EAI), New York. <https://www.youtube.com/watch?v=wJhEgbz9piI>



Figura 34. Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975. Vídeo digital canal único (transferido de cassete de vídeo), preto e branco, som, 6 minutos e 9 segundos. Fotograma. © Martha Rosler; Electronic Arts Intermix (EAI), New York. [https://ubu.com/film/rosler\\_semiotics.html](https://ubu.com/film/rosler_semiotics.html)



Figura 35. Joan Braderman, *Joan Does Dynasty*, 1986. Vídeo, cor, som, 31 minutos e 40 segundos. Fotograma. <https://vimeo.com/203886769>



Figura 36. Yoko Ono, *Cut Piece*, 1965. Vídeo canal único, preto e branco, som, 9 minutos e 17 segundos. Fotograma. <https://vimeo.com/106706806>

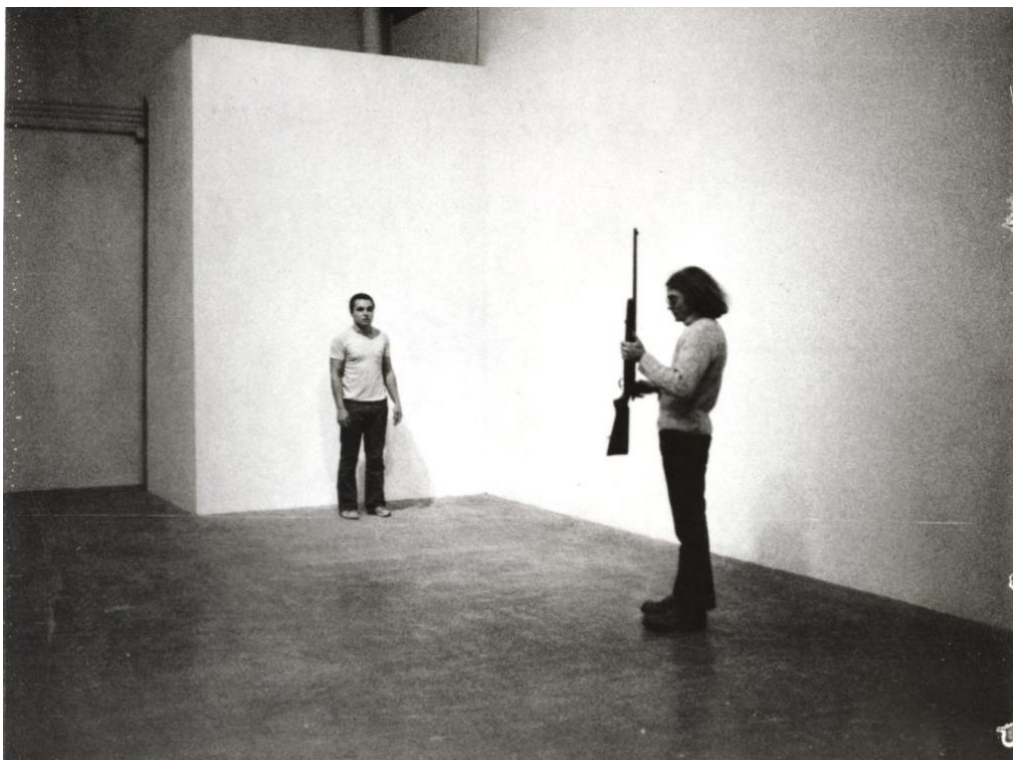


Figura 37. Chris Burden, *Shoot*, 1971. Vídeo canal único, preto e branco, som. Fotograma do documentário “Burden” (2016). © Chris Burden; Artists Rights Society. <https://vimeo.com/258122957>



Figura 38. Bruce Nauman, *Wall Floor Positions*, 1968. Vídeo, preto e branco, som, 60 minutos. Fotograma. [https://ubu.com/film/nauman\\_wall-floor.html](https://ubu.com/film/nauman_wall-floor.html)



Figura 39. Bruce Nauman, *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square*, 1967-1968. Filme 16mm transferido para vídeo canal único, preto e branco, s/som, 10 minutos. Fotograma. © Bruce Nauman; Artists Rights Society; Electronic Arts Intermix (EAI). [https://ubu.com/film/nauman\\_perimeter.html](https://ubu.com/film/nauman_perimeter.html)



Figura 40. Bruce Nauman, *Bouncing in the Corner, No. 1*, 1968. Vídeo, preto e branco, som, 60 minutos. Fotograma. © Bruce Nauman; Artists Rights Society. [https://ubu.com/film/nauman\\_bouncing1.html](https://ubu.com/film/nauman_bouncing1.html)



Figura 41. Nam June Paik, *Zen For Film*, 1962-64. Filme 16mm, s/ som, 20 minutos.  
Fotograma. © Nam June Paik. [https://ubu.com/film/fluxfilm01\\_paik.html](https://ubu.com/film/fluxfilm01_paik.html)



Figura 42. Joan Jonas, *Vertical Roll*, 1972. Vídeo, preto e branco, som, 19 minutos e 38 segundos. Fotograma. © Joan Jonas; Electronic Arts Intermix (EAI).  
[https://ubu.com/film/jonas\\_vertical.html](https://ubu.com/film/jonas_vertical.html)



Figura 43. Arthur Jafa, *The White Album*, 2018. Instalação Berkeley Art Museum and Pacific Film Archive (BAMPFA) © Arthur Jafa; Gavin Brown's Enterprise. Fotografia: Johnna Arnold / JKA Photography.

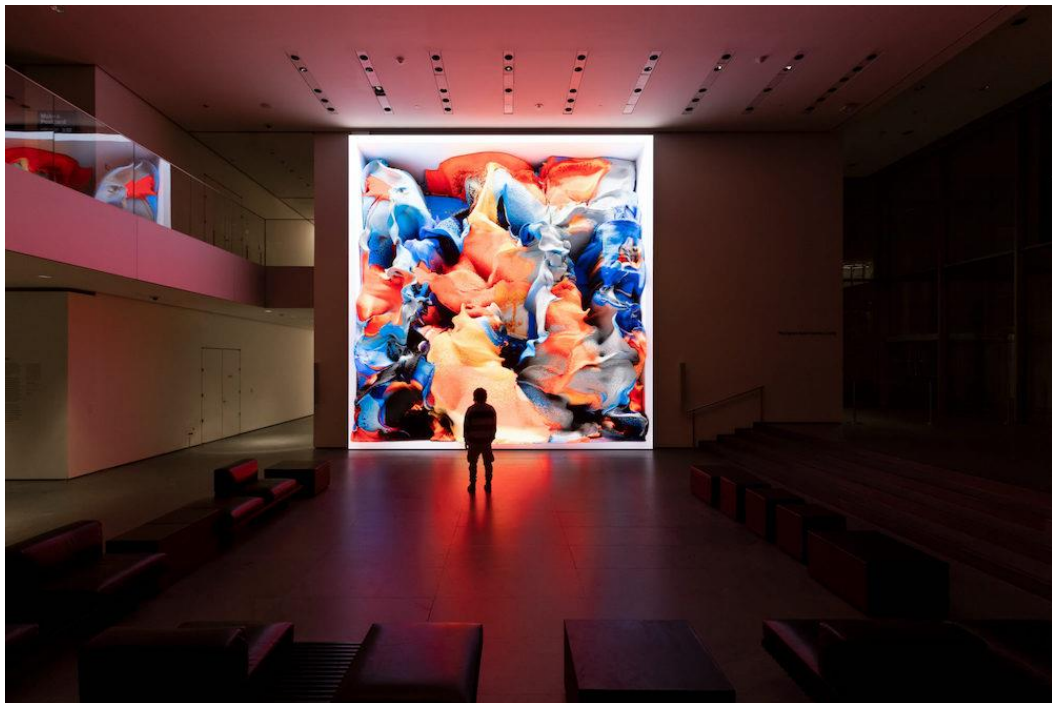


Figura 44. Refik Anadol, *Unsupervised: Machine Hallucinations*, 2022. © Refik Anadol. Instalação The Museum of Modern Art, New York. Fotografia: Robert Gerhardt/MoMA. [https://www.youtube.com/watch?v=M\\_SIjJo0ugM](https://www.youtube.com/watch?v=M_SIjJo0ugM)



Figura 45. Peter Campus, *Shadow Projection*, 1974. Instalação de vídeo, câmera de vídeo, projetor, ecrã e luz.



Figura 46. Doug Aitken, *Electric Earth*, 1999. Instalação The Geffen Contemporary at MOCA (2017). © Doug Aitken; The Museum of Contemporary Art, Los Angeles.  
Fotografia: Dakota Higgins. [https://ubu.com/film/aitken\\_electricearth.html](https://ubu.com/film/aitken_electricearth.html)



Figura 47. Hiroyasu Shimo, *Entangled*, 2019. Instalação de vídeo. Instalação Roppongi Hills North Tower. © Hiroyasu Shimo.



Figura 48. Hiroyasu Shimo, *Trapped*, 2018. Instalação de vídeo. Instalação Rua Tokyo Midtown, Japão. © Hiroyasu Shimo.



Figura 49. Exposição “Beyond the Light”, Artehouse, 2023. © Artehouse.



Figura 50. Yves Klein, *Fire Painting*, 1961. Vídeo canal único. Instalação no Museu de Arte Contemporânea, CCB (antigo Berardo). [https://ubu.com/film/klein\\_anthro.html](https://ubu.com/film/klein_anthro.html)



Figura 51. Dan Graham, *Sunset to Sunrise*, 1969. Instalação de vídeo. Filme super-8mm, transferido para filme 16mm, cor, s/som, 4 minutos e 20 segundos. Marian Goodman Gallery. © Dan Graham; Marian Goodman Gallery.



Figura 52. Christian Marclay, *The Clock*, 2010. Vídeo, projeção, cor, som (stereo), 24 horas. Instalação Tate. © Christian Marclay; Tate. <https://vimeo.com/28702716>



Figura 53. Alexandre Estrela, *Câmara*, 1995. Vídeo, VHS transferido para DVD, preto e branco, s/ som, projeção sobre espelho convexo. Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

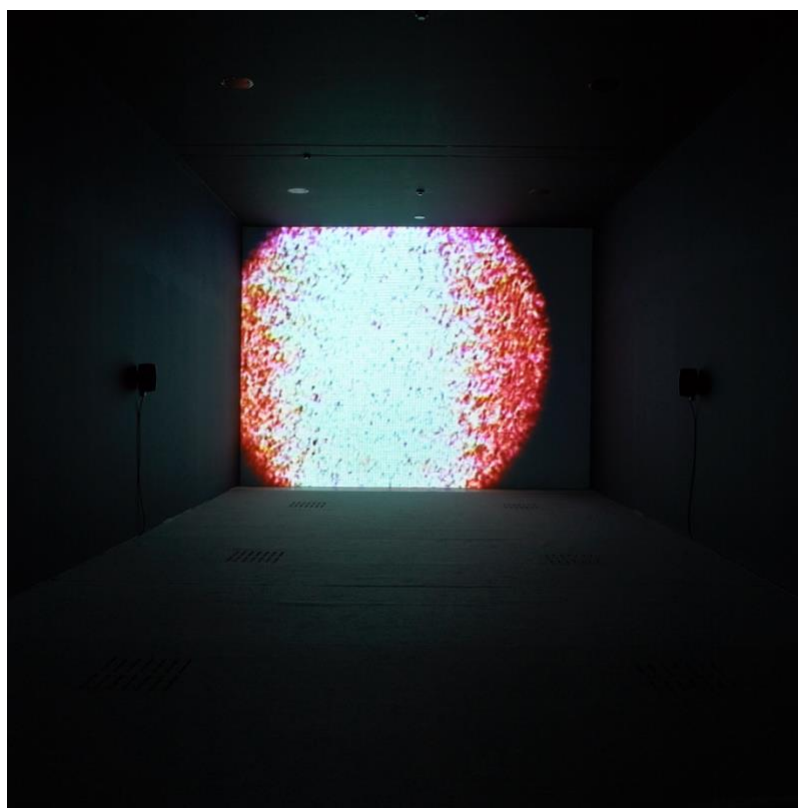


Figura 54. Alexandre Estrela, *Sem Sol*, 1999. Vídeo (DVD PAL), monocanal, cor, som, 14 minutos. Museu de Arte Contemporânea do Chiado. <https://vimeo.com/147268258>

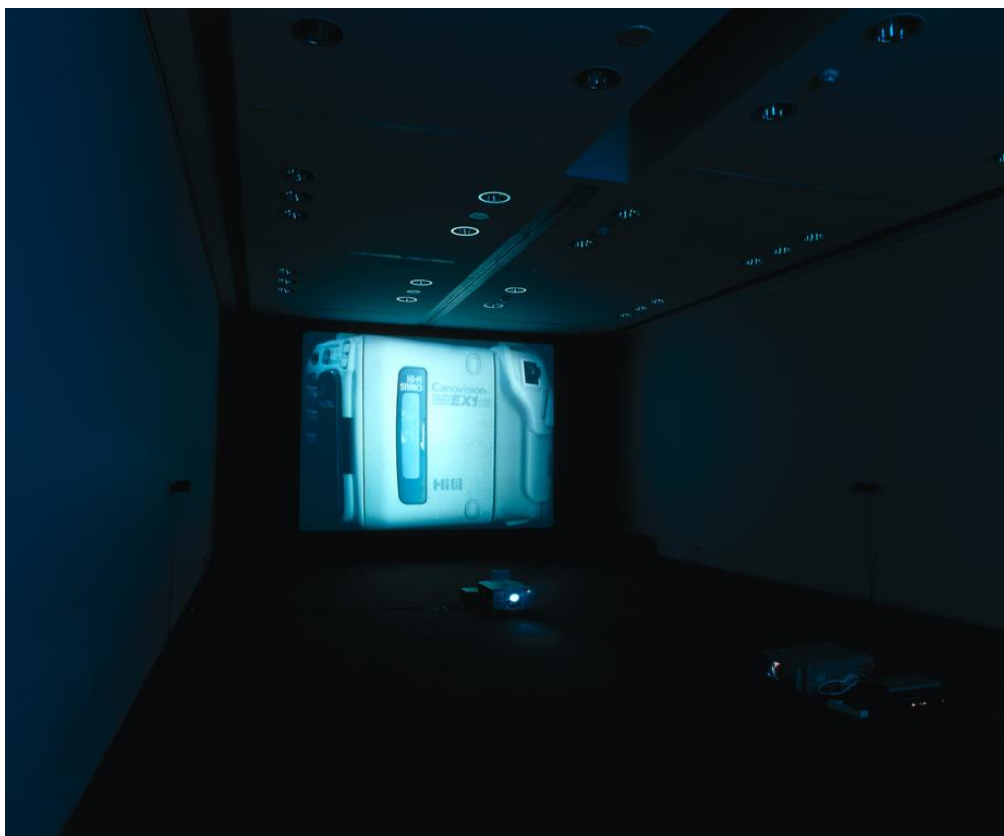


Figura 55. Alexandre Estrela, *Cross Sharing*, 2000. Vídeo, VHS transferido para DVD, cor, som, 8 minutos. Instalação Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

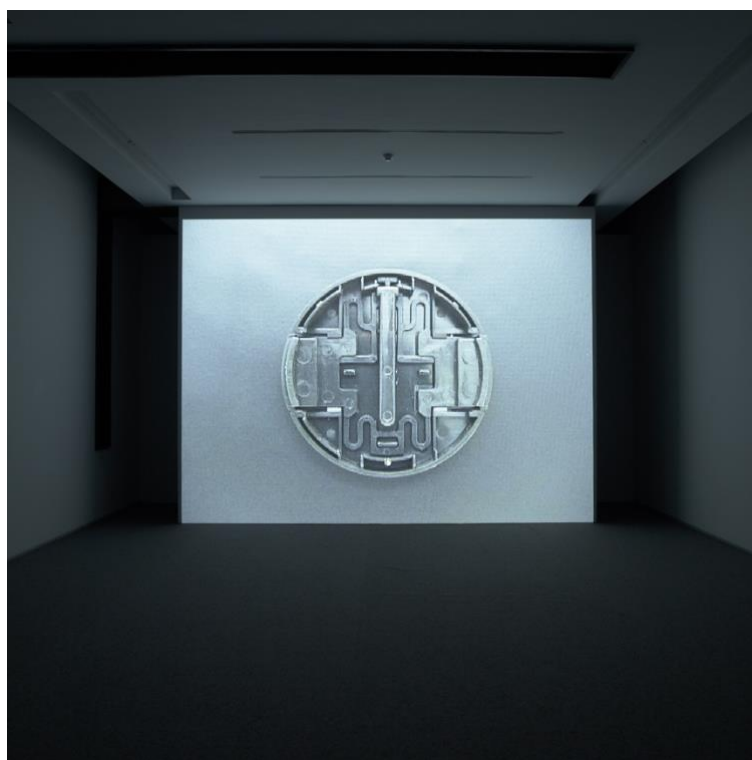


Figura 56. Alexandre Estrela, *Stargate*, 2002. Vídeo, mini DV-Cam transferido para DVD NTSC, monocanal, cor, som, 3 minutos e 50 segundos. Instalação Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado. <https://vimeo.com/401311071>



Figura 57. Ângela Ferreira, *Casa Maputo – um retrato íntimo*, 1999. Instalação de vídeo. Vídeo, DVD, cor e preto e branco, s/ som, 1 minuto. Instalação Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.



Figura 58. Ernesto de Sousa, *Revolution My Body #2*, 1976. Filme, super-8mm, cor, s/ som, duração variável. Fotograma. © Ernesto de Sousa.



Figura 59. João Onofre, *Casting*, 2000. Vídeo, cor, som, 12 minutos e 29 segundos. Fotograma. © João Onofre.



Figura 60. João Onofre, *Untitled (vulture in the studio)*, 2002. Vídeo, cor, som, 9 minutos e 36 segundos. Fotograma. © João Onofre.



Figura 61. João Penalva, *336 pek (336 rios)*, 1998. Vídeo DVD, cor, som, 59 minutos e 37 segundos. Instalação Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado.

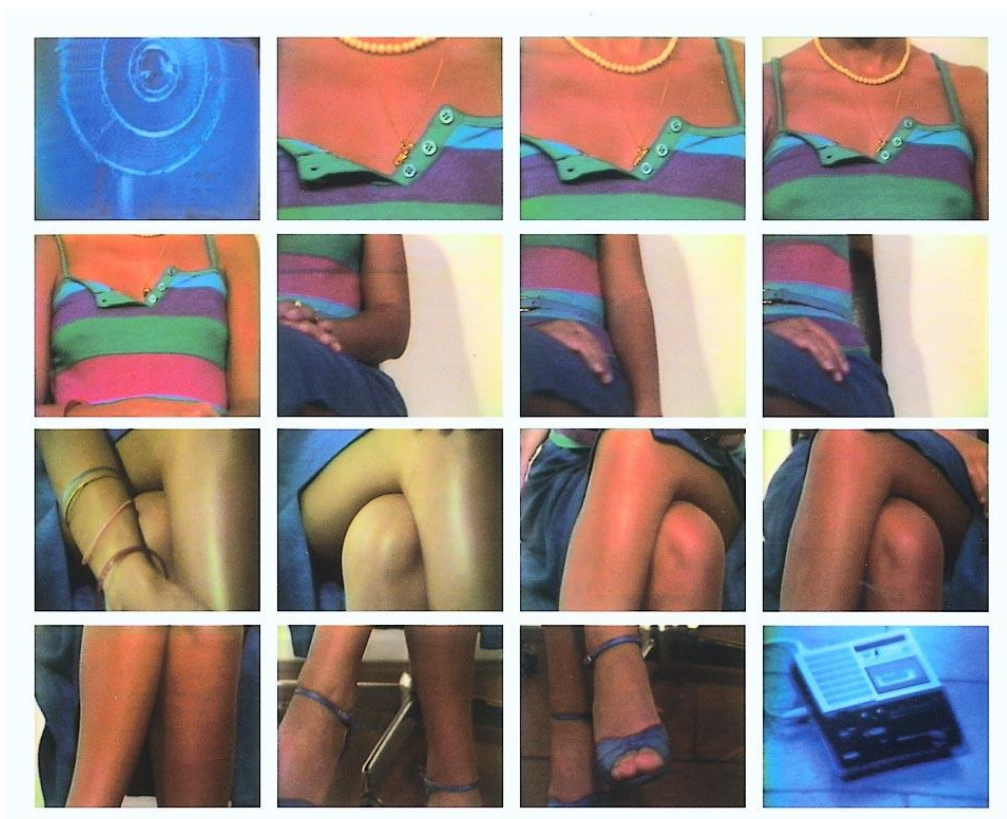


Figura 62. Julião Sarmento, *Landscape*, 1980-2002. VHS transferido para vídeo (DVD), cor, som, 12 minutos. Fotograma.



Figura 63. Exposição “Steve McQueen”, *Once Upon a Time* (2002) e *Static* (2009) no Tate Modern, 2020. © Steve McQueen; Thomas Dane Gallery, Marian Goodman Gallery. Fotografia: Luke Walker.



Figura 64. Steve McQueen, *Exodus*, 1992-97. Filme Super-8mm, cor, transferido para vídeo, s/ som, 1 minuto e 5 segundos. Fotograma. © Steve McQueen; Thomas Dane Gallery.



Figura 65. Steve McQueen, *Caribs' Leap / Western Deep*, 2002. Vídeo, 3 projeções, cor, som. Instalação Tate. © Steve McQueen; Thomas Dane Gallery; Marian Goodman Gallery.



Figura 66. Rafael Lozano-Hemmer, *Subtitled Public*, 2005. Software, computador, vídeo, 4 projeções, cor. Instalação Tate. © Rafael Lozano-Hemmer. Fotografia: Alex Dorfsman. <https://vimeopro.com/bitforms/lozano-hemmer/video/33932028>



Figura 67. Filipa César, *Mined Soil*, 2015. Filme 16mm, cor, som (stereo). Fotograma.  
© Filipa César. : <https://vimeo.com/149855517>



Figura 68. Instalação de *Mined Soil* (2015), Filipa César, na Galeria Municipal de Arte de Almada. Fotografia: Sara Fernandes. <https://youtu.be/usxwwAa1au8>



Figura 69. Plinto para auxílio à projeção da peça *Mined Soil* (2015), Filipa César.  
Fotografia: Sara Fernandes.

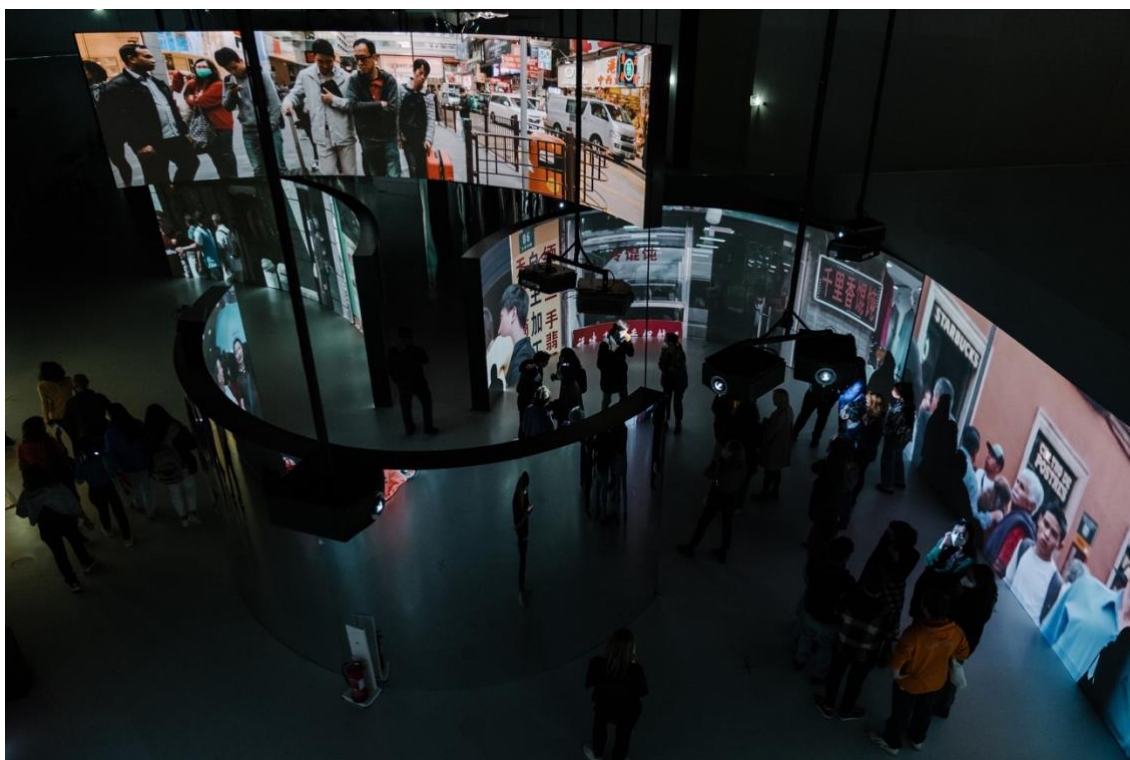


Figura 70. Exposição “Prisma”, Série “City Slow Motion”, de Vhils, 2022, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. Vista aérea. © Alexandre Farto, Vhils.  
<https://www.youtube.com/watch?v=crdvUxNiuJQ>



Figura 71. Exposição “Prisma”, Série “City Slow Motion”, de Vhils, 2022, Museu de Arte, Arquitetura e Tecnologia. Vista do percurso expositivo. Fotografia: Pedro Pina.

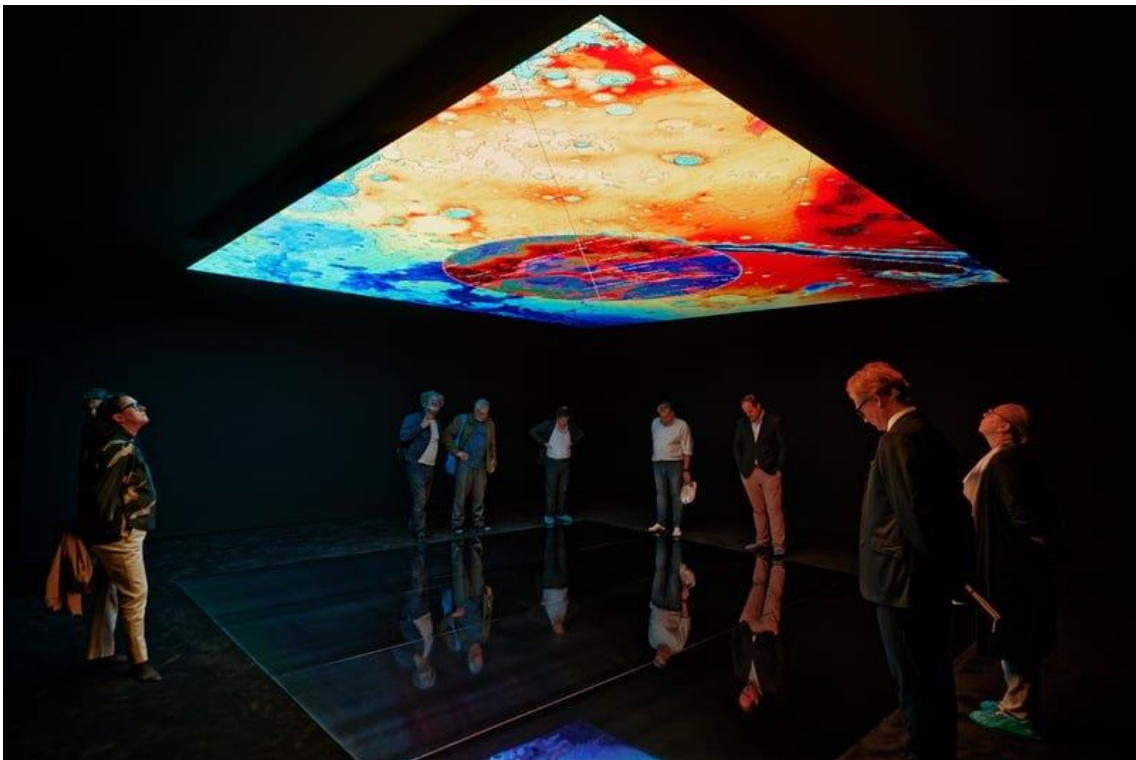


Figura 72. Ryoji Ikeda, *Micro / Macro [Pavilion]*, 2022. Ecrã LED de resolução 4K, placa inox espelhada. Instalação Fundação Serralves. Fotografia: André Delhaye.  
<https://youtu.be/RvHgE3SrAi8>



Figura 73. Entrada para o Pavilhão temporário de *Micro / Macro [Pavilion]* (2022), colaboração entre Ryoji Ikeda e Nuno Brandão Costa. Fotografia: Francisco Ascensão.



Figura 74. Mickalene Thomas, *Me as Muse*, 2016. Instalação de vídeo, cor, som, 4 minutos. Exposição “Mickalene Thomas: Avec Monet”, 2022, Musée de l’Orangerie. Fotografia: Sophie Crépy. <https://youtu.be/axo81G052ts>



Figura 75. François Boucher, *Leda and the Swan*, 1741. Óleo sobre tela, 59,69 x 74,3 cm. Los Angeles County Museum of Art. Estados Unidos da América.

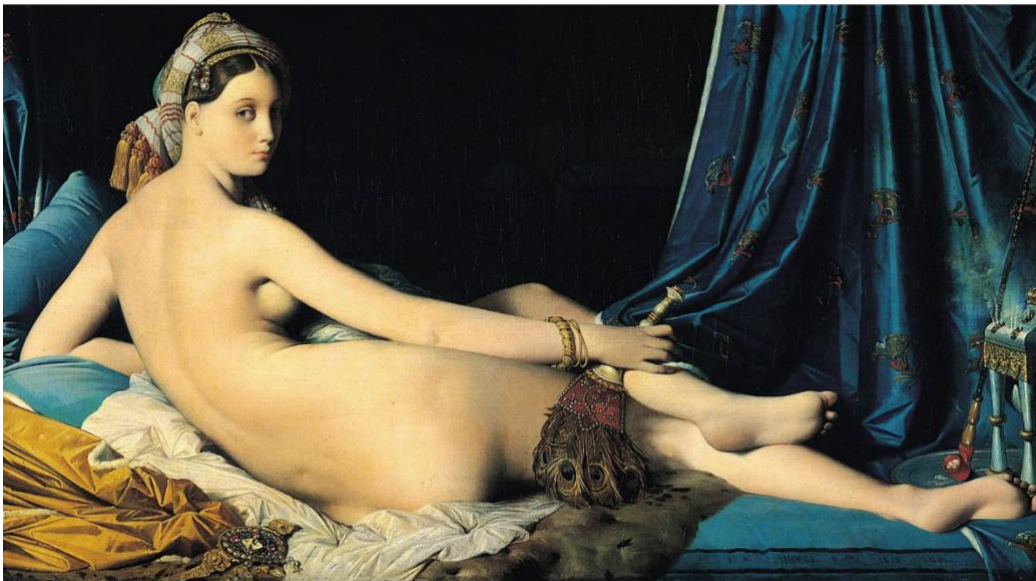


Figura 76. Jean Auguste Dominique Ingres, *Grande Odalisque*, 1814. Óleo sobre tela, 88,9 x 162,5 cm. Musée du Louvres, Paris, França.



Figura 77. Amedeo Modigliani, *Reclining Nude*, 1917. Óleo sobre tela, 60,6 x 92,7 cm.  
The Metropolitan Museum of Art, New York, Estados Unidos da América.

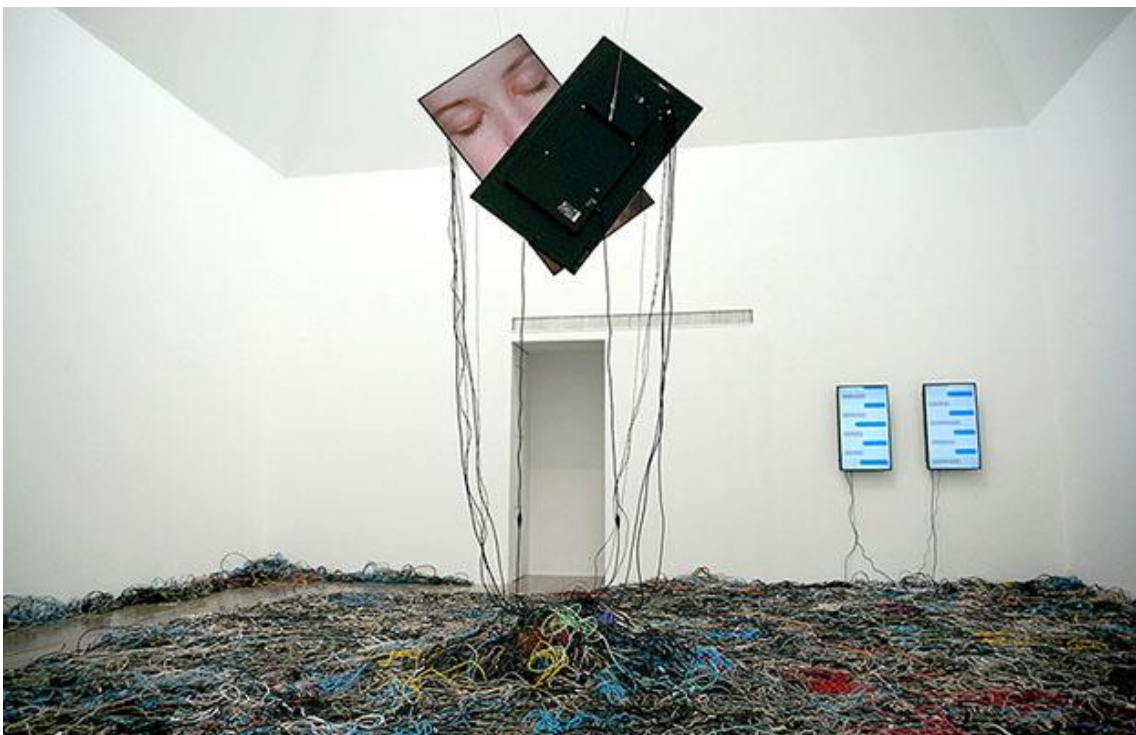


Figura 78. Exposição “Hello World: For the Post-Human Age”, 2018, Galeria de Arte Contemporânea, Art Tower Mito, Ibaraki, Japão.



Figura 79. Exonemo, *Kiss, or Dual Monitors*, 2017. Fotografia: Shintaro Yamanaka (Qsyum!). <https://www.youtube.com/watch?v=pVZdptmtJv4>

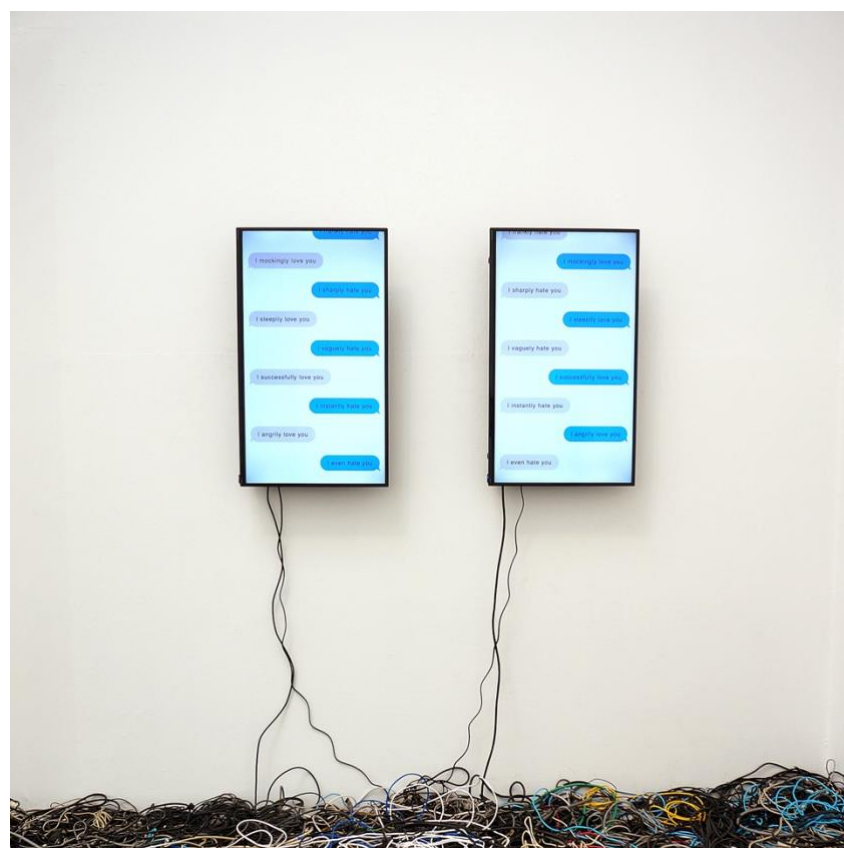


Figura 80. Exonemo, *I Randomly Love You | Hate You*, 2018. Instalação de vídeo, monitores LCD, unidade de computador. © Exonemo. <https://www.youtube.com/watch?v=ni-Ttr6NgtM>

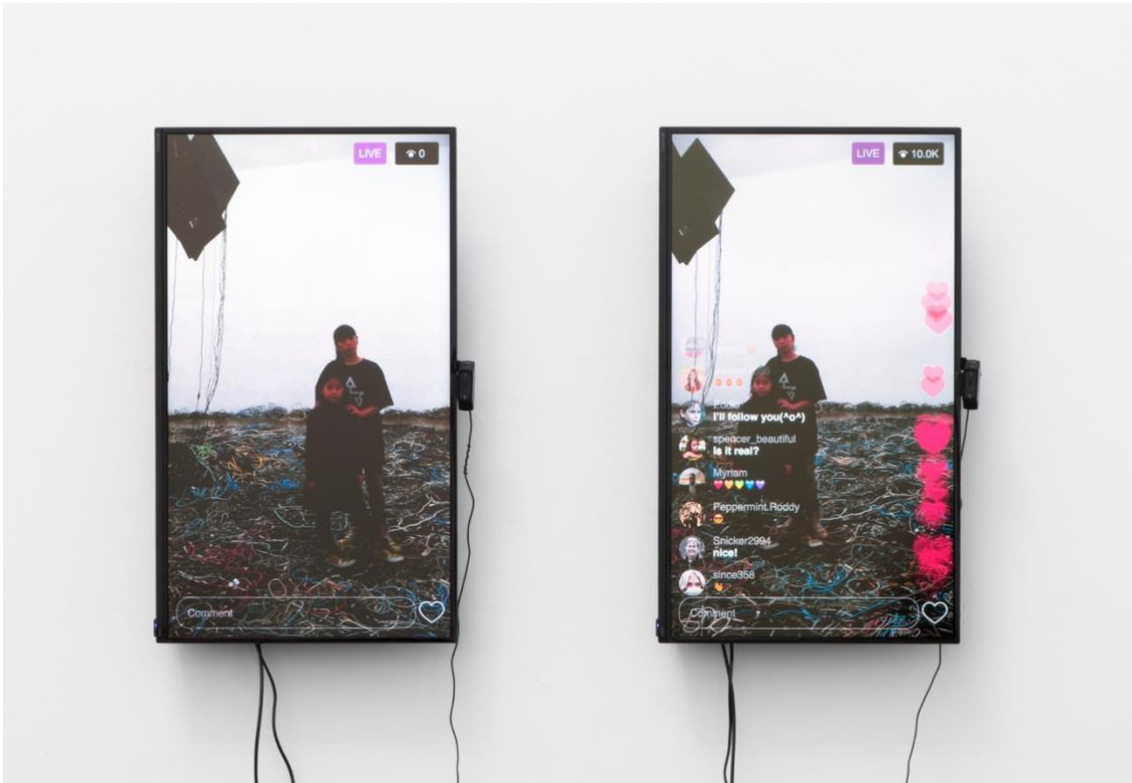


Figura 81. Exonemo, *Live Streams*, 2018. Instalação de vídeo, monitor LCD, câmera, computador. Fotografia: Shintaro Yamanaka (Qsyum!).  
<https://www.youtube.com/watch?v=ni-Tr6NgtM>



Figura 82. Exposição “The D-Tale, Video Art from the Pearl River Delta”, 2019. Times Art Center Berlin, Alemanha. Fotografia: graysc.de.



Figura 83. Exposição “Evidence: Soundwalk & Patti Smith”, 2022, Centre Pompidou.  
Fotografia: Bernhard Kühmstedt. <https://youtu.be/agI3oVixj5k>



Figura 84. Claes Oldenburg, *Birth of the Flag*, 1965, editado em 1974. Filme 16mm, preto e branco, s/ som, 37 minutos e 27 segundos. Vistas da exposição no Centre Pompidou, 2022. Fotografia: Sara Fernandes. [https://youtu.be/6L\\_K2ozekNo](https://youtu.be/6L_K2ozekNo)



Figura 85. Allora & Calzadilla, *Raptor's Rapture*, 2012. Vídeo HD, cor, som, 23 minutos e 22 segundos. Fotograma. © Allora & Calzadilla; Galerie Chantal Crousel. [https://ubu.com/film/allora\\_raptor.html](https://ubu.com/film/allora_raptor.html)



Figura 86. Allora & Calzadilla, *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for Prepared Piano*, 2008. Performance, Piano Bechstein, 25 minutos. Fundação Serralves. © Allora & Calzadilla.

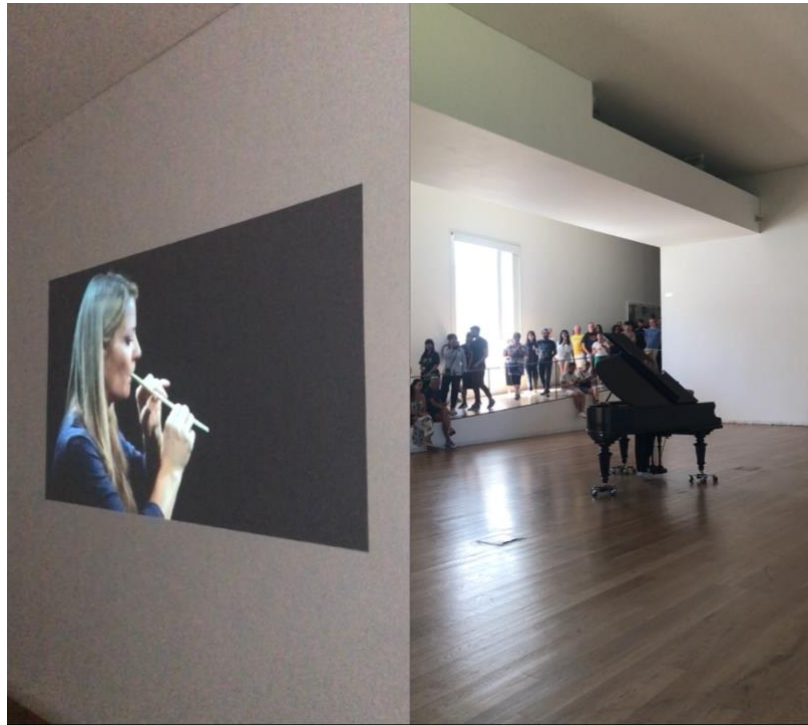


Figura 87. Obras *Raptor's Rapture* (2012) e *Stop, Repair, Prepare: Variations on Ode to Joy for Prepared Piano* (2008), exposição “Entelechy”, Allora & Calzadilla, Museu de Arte Contemporânea, Fundação Serralves, 2023. <https://youtu.be/I22UaofPaRM>



Figura 88. Vista da exposição “Nature”, na Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2020. © Artavazd Pelechian; Fondation Cartier pour l’art contemporain. Fotografia: Luc Boegly.



Figura 89. Allora & Calzadilla, *Half Mast/Full Mast*, 2010. Vídeo de canal duplo, HD, cor, s/ som, 2 projeções, 21 minutos e 11 segundos (loop). Fotograma. © Allora & Calzadilla; Lisson Gallery. <https://youtu.be/sxxRNjzLxeQ>



Figura 90. Genadzi Buto, *Too Big Drawing*, 2021. Vídeo digital HD, cor, som, 5 minutos e 13 segundos. Fotograma. © Genadzi Buto. <https://youtu.be/3q4xEoY6NCY>



Figura 91. Romeo Bossetti, *Little Moritz fait une Course Pressée*, 1911. Filme, preto e branco, s/ som. Vistas da exposição no Musée d'Orsay, Paris. Cursor auxiliar à visualização da peça. Fotografia: Sara Fernandes. <https://youtu.be/fV-qIwEiMTo>

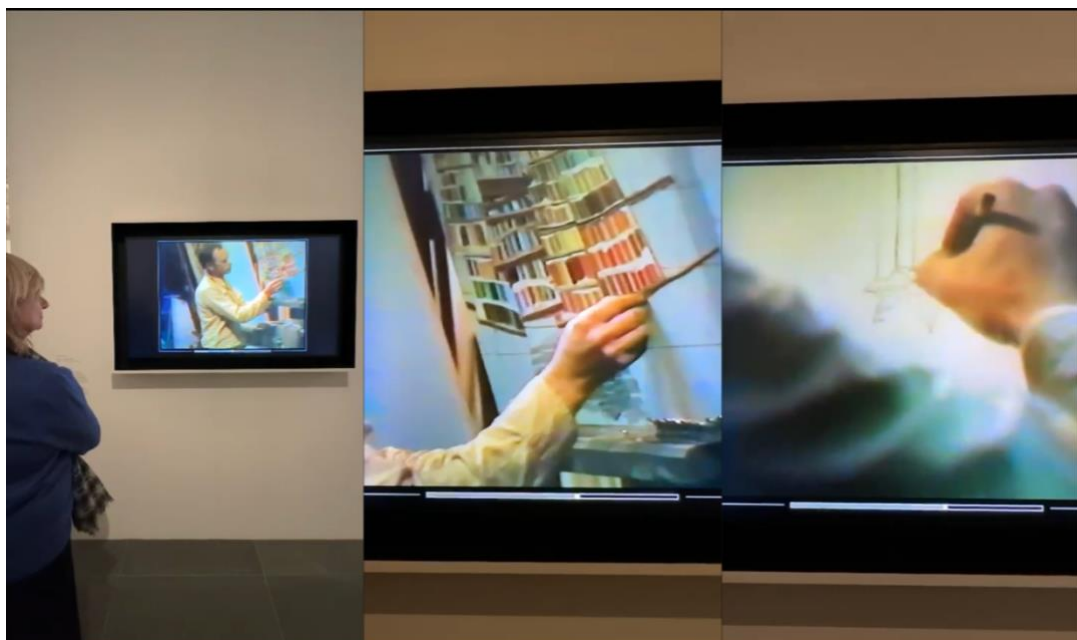


Figura 92. Exposição “Sam Szafran: Obsessions d’un Peintre”, Musée de l’Orangerie, 2022. Inclusão de vídeo complementar às pinturas do artista, com auxílio de um cursor. Fotografia: Sara Fernandes. <https://youtu.be/GtDjpvRHfsA>

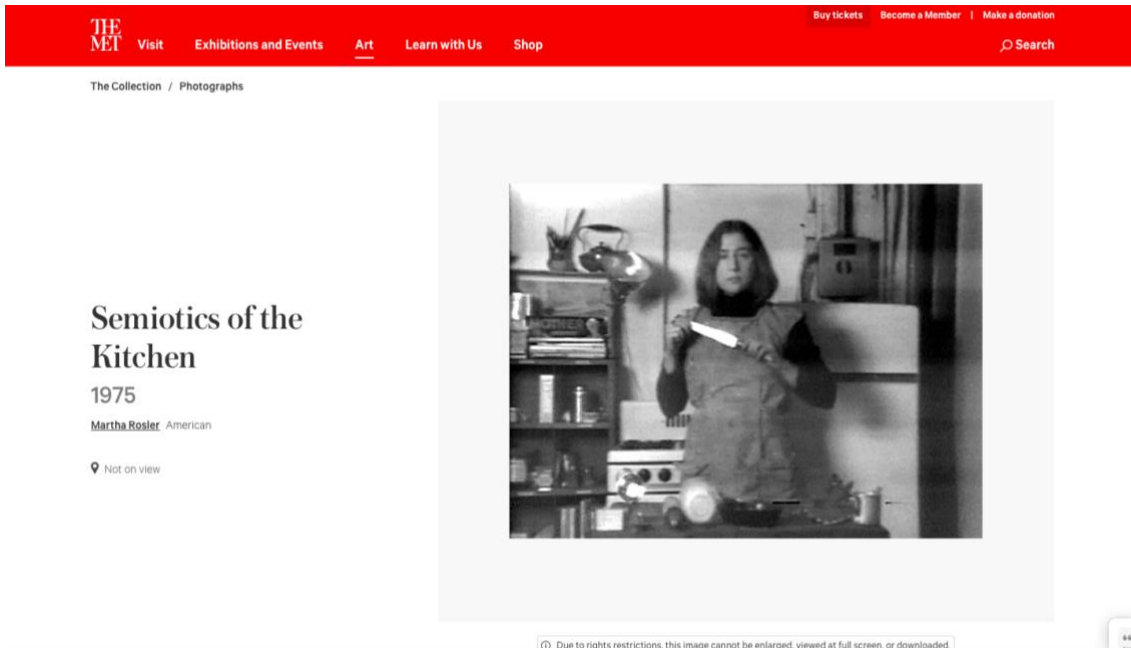


Figura 93. Página do site do MET, a respeito da obra de Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen* (1975). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/292051>

### Artwork Details

**Title:** Semiotics of the Kitchen

**Artist:** Martha Rosler (American, born New York, 1943)

**Date:** 1975

**Medium:** Single-channel digital video, transferred from video tape, black-and-white, sound, 6 min., 9 sec.

**Classification:** Variable Media

**Credit Line:** Purchase, Henry Nias Foundation Inc. Gift, 2010

**Accession Number:** 2010.245

**Rights and Reproduction:** Courtesy Electronic Arts Intermix (EAI), New York

Provenance

+

API Access

+

Exhibition History

+

### Learn more about this artwork



Figura 94. (Continuação) Página do site do MET, a respeito da obra de Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen* (1975). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/292051>

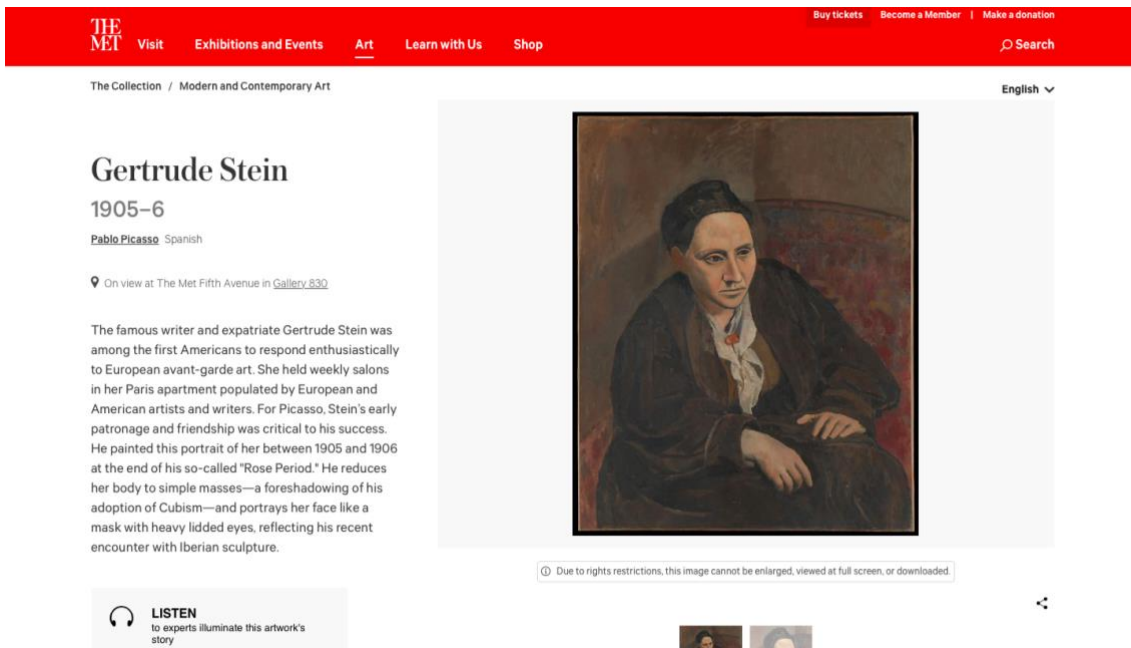


Figura 95. Página do site do MET, a respeito da obra *Gertrude Stein* (1905-06), de Pablo Picasso. Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/488221>



Figura 96. Exposição “Archipelago”, MAAT, 2023. Obras de Hervé Di Rosa e do Musée International des Arts Modestes.



Figura 97. Hervé Di Rosa, peça de vídeo no interior da caravana. Exposição “Archipelago”, MAAT, 2023. Foto: Sara Fernandes. <https://youtu.be/VlucLIFm4x0>

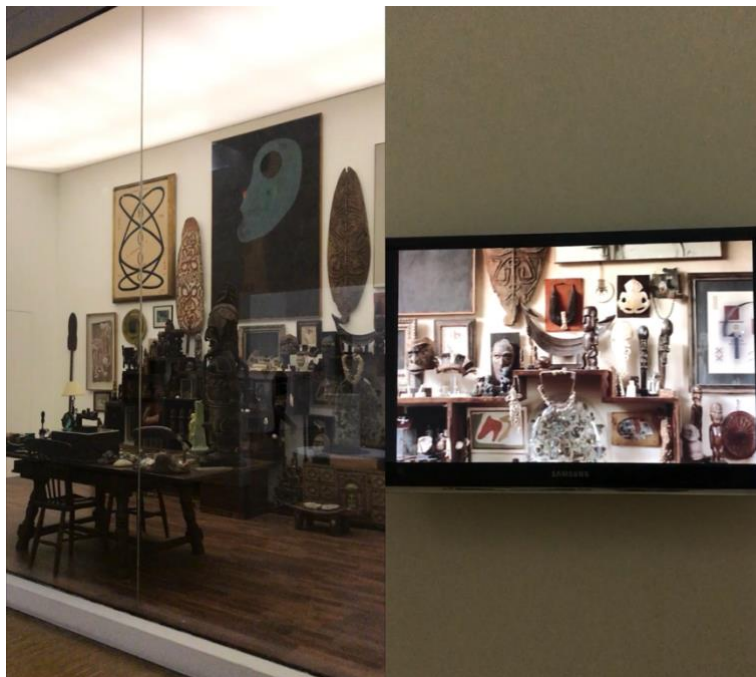


Figura 98. Fabrice Maze, *L’oeil à l’état Sauvage*, 2002. Vídeo, cor (direita). Recriação física do atelier de André Breton (esquerda). Centre Pompidou, Paris. Fotografia: Sara Fernandes. <https://youtu.be/k8Bvu7E64p0>



Figura 99. Nam June Paik, *One Candle*, 1988. Vela posicionada num tripe, câmara, conversor de sinal, transformador, monitor, sete projetores de 3 tubos. Vista de exposição no Museum für Moderne Kunst, Frankfurt am Main. © Nam June Paik; MMK. Fotografia: Axel Schneider. <https://www.youtube.com/watch?v=4fqbep14jFc>



Figura 100. Nam June Paik, *TV Garden*, 1974. Vídeo, 30 televisores, cor, som, 29 minutos, plantas. © Nam June Paik; Solomon R. Guggenheim Foundation, New York. Fotografia: David Heald. <https://www.youtube.com/watch?v=I2LSUygR57A>

## **Anexo Gráfico**

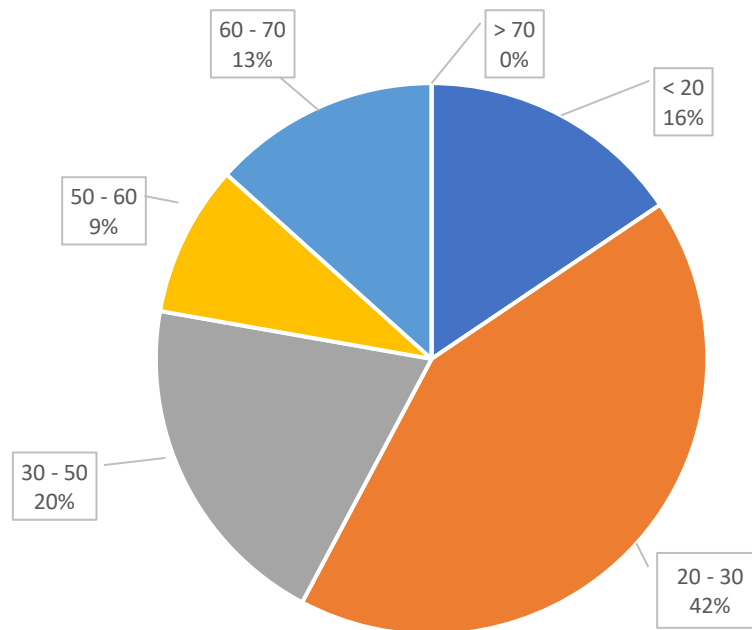


Gráfico 1. Faixas etárias do público questionado.

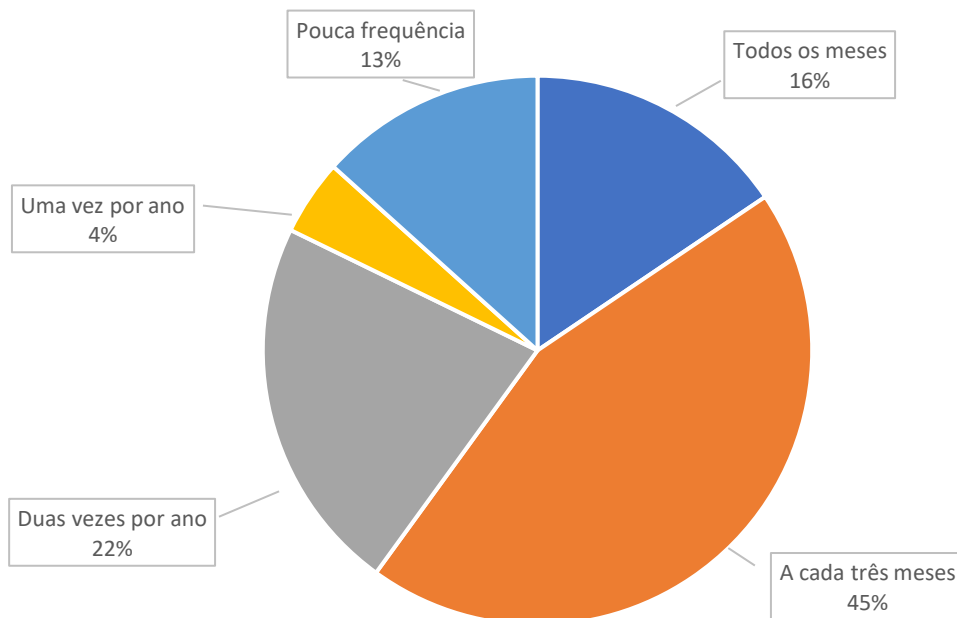


Gráfico 2. Frequência com a qual o público questionado visita museus.

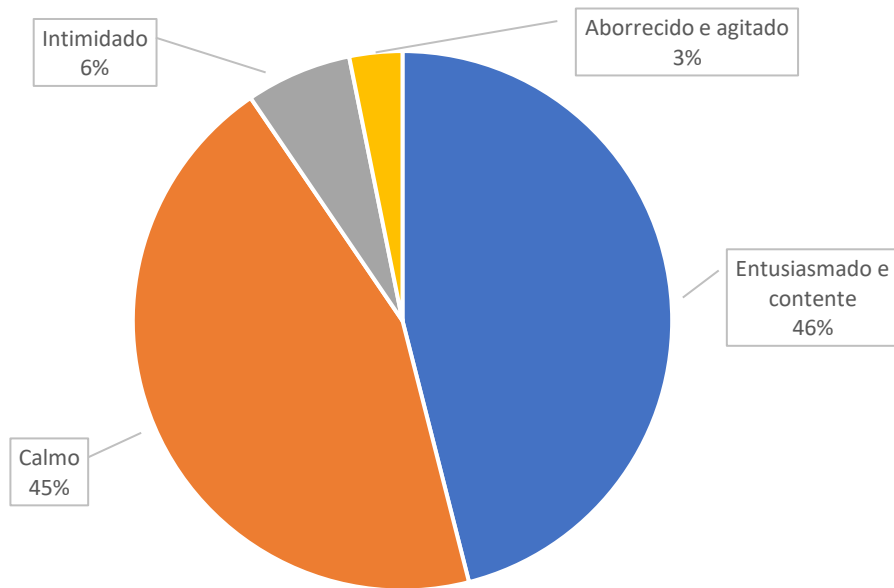


Gráfico 3. Comportamento do público questionado quando a sua visita ao museu.

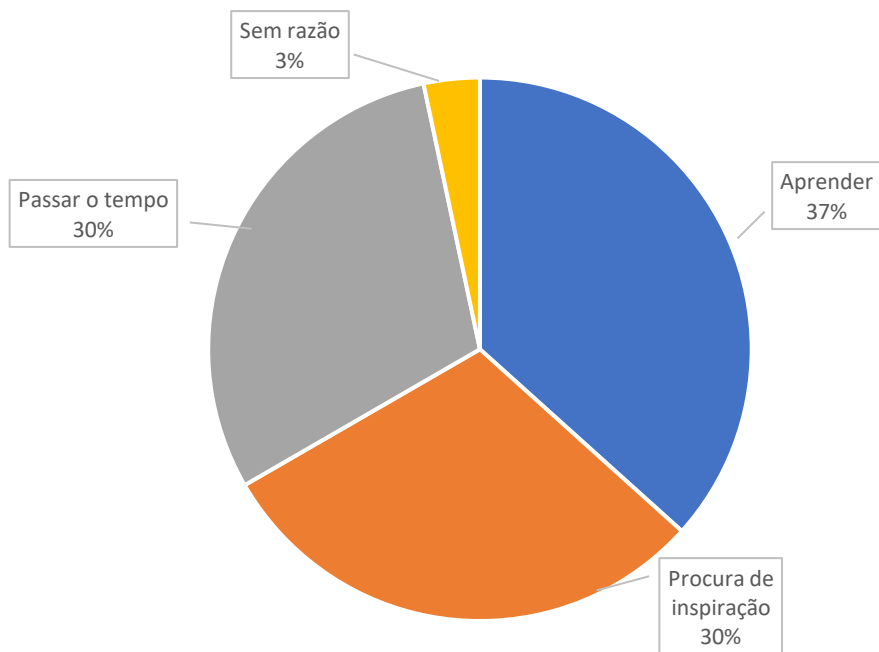


Gráfico 4. Razões para a visita do público questionado ao museu.

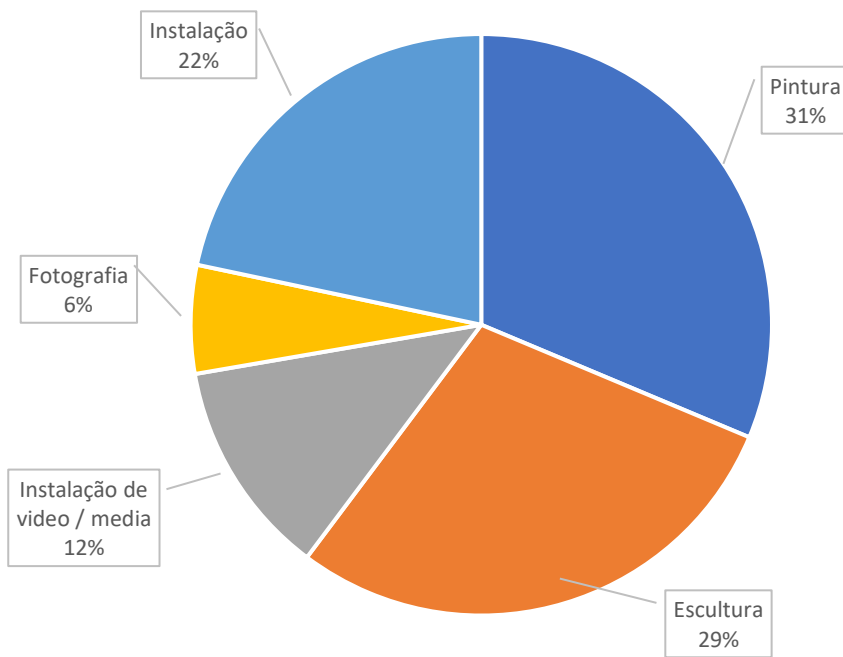


Gráfico 5. Preferência do público questionado entre diferentes tipologias de arte.

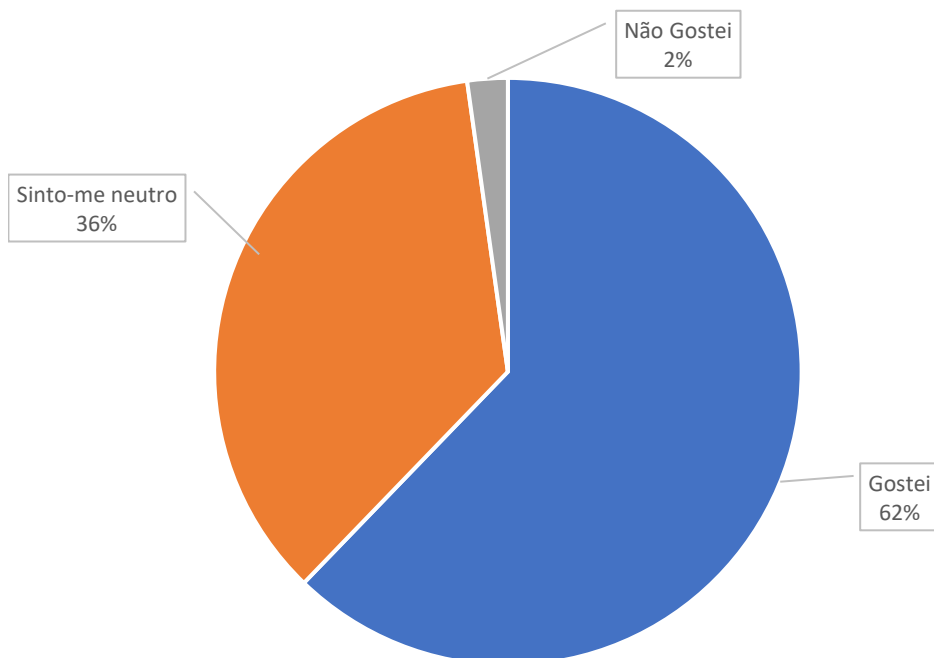


Gráfico 6. Opinião geral do público questionado sobre as obras vídeos observadas.

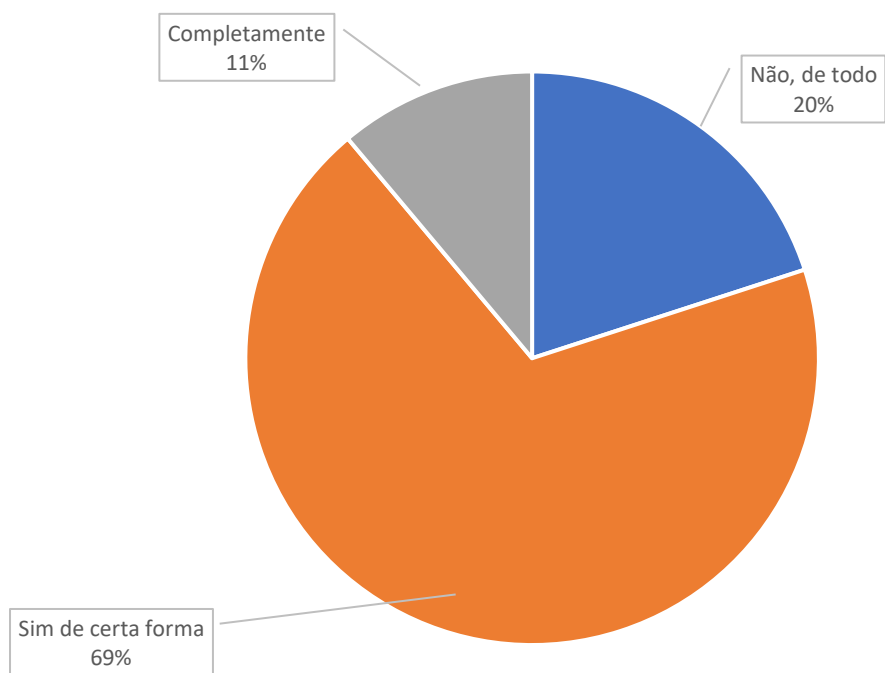


Gráfico 7. Entendimento ou relacionamento do público com as peças vídeo.

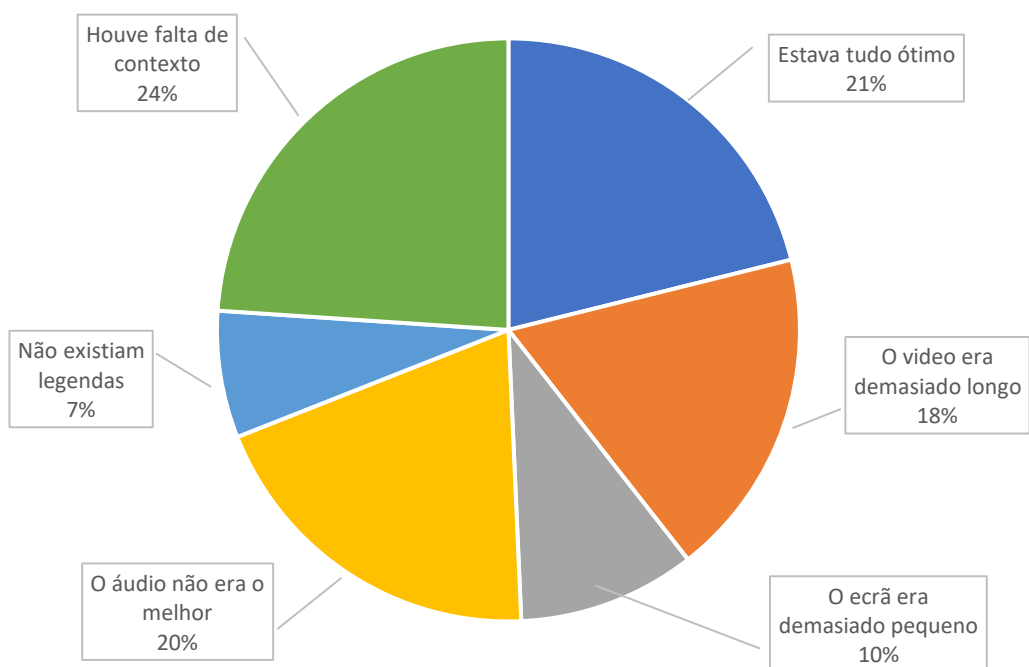


Gráfico 8. Identificação de possíveis aspetos negativos na exposição de vídeo, de acordo com o público questionado.

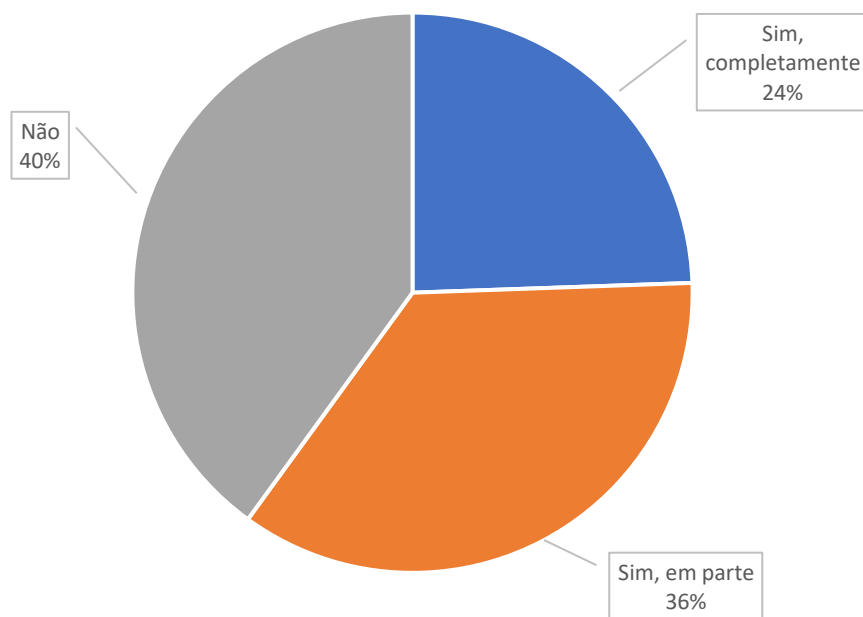


Gráfico 9. Resposta do público questionado a respeito da eficácia na integração do visitante como parte integral da peça no momento de recepção/visualização/experiência da mesma.