

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Diante-Dentro

Distância e Aproximação como Revelação e Deformação

Maria Madalena Marques Cabica de Oliveira Salgueiro

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Práticas Transmídia

Trabalho de Projeto orientado pelo Prof. Doutor Rogério Taveira

2022

RESUMO

Partindo do desenvolvimento de um conjunto de vídeos que mostram um *zoom* contínuo em direção ou vindo de diferentes janelas, surge um trabalho de investigação que explora o modo como os movimentos de aproximação ou distanciamento afetam a forma como observamos algo. Jogando com os olhares do observador e do observado exploramos o que acontece no intervalo entre estes.

A partir da obra *O que nós vemos, O que nos olha*, de Georges Didi-Huberman, abordamos a questão do visível e como interpretamos para além deste, refletindo sobre como a distância se constitui como possibilidade edificadora.

A janela, como elemento arquitetónico que separa um espaço público de um privado, tanto nos permite observar o exterior como imaginar o que se passa no interior. Ao ver para além do visível, o olhar que lançamos sobre algo também nos pode ser devolvido, criando um movimento de ir e vir que se conecta à técnica de *zoom in* e *zoom out*.

O movimento de aproximação ou distanciamento é também analisado a partir de referências práticas, onde a obra *Wavelength* de Michael Snow se destaca. Confrontando obras audiovisuais e escultóricas que contêm ou propõem movimentos de aproximação e distanciamento iremos questionar como pode a distância revelar tanto ou mais que a aproximação.

Palavras-Chave:

Imagem em Movimento; Distância; Aproximação; Visibilidade; *Zoom*.

ABSTRACT

Starting from the development of a set of videos that show a continuous *zoom* towards or from different windows, this research work explores the way in which the movements of approaching or distancing affect the way we observe something. Playing with the observer and the observed, we explore what happens in the distance between them.

Based on Georges Didi-Huberman's work *What We See Looks Back at Us*, we approach the issue of the visible and how we interpret it beyond it, reflecting on how distance can be a way of building an idea.

The window, as an architectural element that separates a public from a private space, allows us both to observe the outside and to imagine what is happening inside. By seeing beyond the visible, the gaze we cast on something can also be returned to us, creating a back-and-forth movement that connects to the *zoom in* and *zoom out* technique.

The movement of approximation or distancing is also analysed in other references, where the work *Wavelength* by Michael Snow stands out. Confronting audio-visual and sculptural works that contain or propose movements of approximation and distancing, we will question how distance can reveal as much or more than approximation.

Key Words:

Moving Image; Distance; Approximation; Visibility; *Zoom*.

Agradecimentos

Ao meu pai, maestro da minha motivação e inspiração eterna.

À minha mãe, pelo apoio incondicional e o tempo.

Aos amigos e colegas, pelas vozes e as imagens.

A todos os professores que me acompanharam, pelas referências e caminhos.

Ao professor Rogério Taveira, pelo apoio e condução do olhar durante o desenvolvimento do presente projeto.

Índice Geral

Resumo/ Palavras-Chave	i
Abstract/ Key Words	ii
Agradecimentos	iii
Introdução	1
1. A Distância como Possibilidade Edificadora	6
1.1. A “Dupla Distância” e a Aura	10
1.2. A Profundidade	13
1.3 A Imagem como Limiar	15
2. Movimentos de Câmara	17
2.1. O Filme Estrutural e a “Percepção Gasosa”	17
2.2. O Zoom e o seu Efeito: <i>Wavelength</i> de Michael Snow	21
2.3. A Velocidade e a Revelação: <i>Lunch Break</i> de Sharon Lockhart	26
2.4. Movimentos: <--> (<i>Back and Forth</i>), <i>La Région Centrale</i> e <i>Solar Breath</i>	30
2.5. Mobilidade e Imobilidade no Cinema e Escultura	35
3. Desenvolvimento do Projeto Prático	42
3.1. <i>Zoom in, Zoom out</i>	42
3.2. Janelas	52
3.3. Distanciamento e Aproximação	55
Considerações Finais	57
Lista de Referências	63
Lista de Figuras	68

Is a picture made in a single moment? No, it is built up piece-by-piece, just like a house. And the spectator—is his looking done in a single moment?

Paul Klee, *Kunst-Lehre (Ensino da Arte)*, p. 62-63

Introdução

Se o que vemos valesse apenas por si próprio, como se caracterizaria a experiência da observação e a relação entre quem observa e o que é observado? A observação é um fenómeno composto por dois elementos, aquele que olha e aquilo que é observado. Por ser uma experiência plural, composta por uma dualidade, a figura que é observada não se define apenas a partir do que mostra, da sua materialidade. Aquilo que observamos estabelece-se na construção que o observador produz. A ligação entre o sujeito e o objeto não se encerra apenas naquilo que é visível. Para além do observador, também o enquadramento daquilo que rodeia o objeto observado permite a construção de signos que vão para além do evidente. É no intervalo entre o espetador e o que este contempla que se dá uma troca, um questionamento sobre a matéria, aquilo que esta sugere e como o corpo a percebe. Dentro deste intervalo são possíveis dois movimentos perante o que vemos, a aproximação ou o distanciamento, ambos podem proporcionar diferentes experiências, revelando mais ou menos sobre o que se observa e quem observa.

A questão que se coloca é: de que modo os movimentos de aproximação ou distanciamento afetam a forma como observamos algo? Consequentemente, o que acontece neste intervalo entre o observador e aquilo que é observado? Como pode a distância revelar tanto ou mais que a aproximação? O interesse e o intuito de explorar estes movimentos surge a partir de um conjunto de experiências audiovisuais realizadas em 2020. Iniciando a pesquisa num período em que o observador por vezes não podia sair de casa, este desenvolveu um fascínio pelas janelas que o rodeavam. A janela, por relacionar duas realidades, o público e o privado, implica simultaneamente uma proximidade e um distanciamento. Por um lado, a janela permite-nos observar o exterior a partir do interior e vice-versa, tornando-os mais próximos. Por outro, a janela assinala uma cisão entre o interior e o exterior, distanciando-os.

Numa necessidade de aproximação às janelas filmadas, começou-se a manipular o vídeo através do *zoom* à imagem. A utilização desta técnica foi desencadeada também por um conjunto de referências que incluem realizadores como Michael Snow (1928), no filme *Wavelength* (1967), ou Sharon Lockhart (1964), em *Lunch Break* (2008): filmes em que a metodologia é a “personagem” principal.

A componente prática da presente investigação explora o intervalo entre o observador e o observado, através de imagens manipuladas por *zoom in* e *zoom out*. Apesar deste

projeto ter tido o seu início numa exploração audiovisual, a leitura da obra *O que nós vemos*, *O que nos olha* (1992), de Georges Didi-Huberman (1953), bem como dos autores por ele convocados (Walter Benjamin e Merleau-Ponty), revestiu-se de especial relevância para o desenvolvimento desta dissertação e para o aprofundamento do referido projeto prático. Esta obra foi essencial no delineamento do percurso desta investigação, que pretende explorar o modo como a aproximação e o distanciamento, o visível e o invisível, influenciam a experiência visual.

Duas dissertações do Mestrado em Arte Multimédia foram importantes referências no desenvolvimento deste trabalho: em primeiro lugar, o projeto de Mafalda da Silva, *A Metamorfose de uma Janela - Convergência entre a Fotogenia e a Aura na Imagem em Movimento* (2014), pela abordagem que faz à questão da janela (a partir de Anne Friedberg), relacionando ao conceito de aura, lançado por Walter Benjamin e repogado por Georges Didi-Huberman; o segundo trabalho, *O Vórtice Abissal - a mise en abyme e o filme estrutural* (2017), de Alexandre Alagôa, foi relevante pela pesquisa desenvolvida em torno do cinema estrutural e de vários filmes da obra do realizador Michael Snow.

A primeira parte desta investigação rege-se pela tentativa de entendimento sobre o modo como a dialética entre distância e aproximação tem lugar na experiência visual. A partir do texto *O que nós Vemos*, *O que nos Olha*, de Georges Didi-Huberman, iremos procurar entender de que forma a distância, numa dialética com a proximidade, permite a revelação na experiência visual. Nesta obra, a análise de um conjunto de autores e esculturas, pertencentes ao período minimalista, introduz a questão do “visível”. Aqui compreendemos “visível” como aquilo que apreendemos, mesmo que não esteja explícito na matéria ou imagem. O autor propõe a “experiência aurática” como reveladora da obra, abordando o conceito de aura, sobre o qual Walter Benjamin (1892-1940) escreve em *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica* (1938). No primeiro capítulo compreenderemos de que forma a aproximação à obra (não necessariamente física) se traduz na revelação de uma “dupla distância” e, conseqüentemente, na aura da obra de arte. Analisaremos também a noção de distância a partir da abordagem que Didi-Huberman faz a Merleau-Ponty (1908-1961) quando este escreve sobre o conceito de profundidade, no capítulo “O Espaço”, presente na obra *Fenomenologia da Percepção* (1945). Ao recusar a universalidade das coordenadas, Merleau-Ponty justifica como a proximidade e o distanciamento não são medidas constantes. Tal como a aproximação

pode criar um distanciamento, o conceito de distância já contempla a proximidade, ao se colocar diante de nós.

Refletindo sobre como se pode representar a imagem dialética da troca presente na distância entre o observador e o que é observado, partimos para a análise de referências práticas, começando por estabelecer uma relação entre a “dupla distância” e certos movimentos de câmara. Iremos explorar obras que convocam a dialética entre aproximação e distância e como estes movimentos contribuem para a revelação daquilo que ultrapassa a visibilidade.

Iniciamos o segundo capítulo com a análise do movimento cinematográfico “filme estrutural” a partir da obra *Visionary Film* (2002). O movimento, introduzido por P. Adams Sitney (1944) em 1969, diz respeito a um conjunto de tendências que surgem nas práticas audiovisuais experimentais nos anos 60 e que apresentam características que privilegiam a técnica sobre a narrativa.

Abordamos também a teoria cinemática de Gilles Deleuze (1925-1995) que, na procura da gênese e da materialidade da imagem, apresenta a “percepção gasosa” na obra literária *Imagem-Movimento* (1983). Esta surge no decorrer da proposta de vários tipos de percepção face ao cinema, que percorrem estados sólidos, líquidos e gasosos. Por se relacionar com a própria estrutura da imagem, a “percepção gasosa” estabelece uma ligação com o cinema experimental. Estes tipos de percepções relacionam-se também com o texto sobre a *Imagem-Tempo* (1985), o momento em que o cinema se torna independente da ação. Seguidamente analisamos situações puramente óticas e sonoras introduzidas em *Imagem-Tempo*, que quebram com o sistema sensório-motor do cinema clássico, situações onde o tempo e o pensamento se tornam sensíveis e visíveis. No seguimento da pesquisa dos dois textos de Deleuze é importante sublinhar um realizador sobre o qual o autor escreve. Alfred Hitchcock (1899-1980) é introduzido por Deleuze como o pioneiro do trabalho sobre uma imagem mental, antecipando a quebra do sistema sensório-motor. Em *Rear Window* (1954) é interessante analisar a forma como a personagem principal se constitui simultaneamente como espetador, o qual, ao se encontrar imóvel, observa as restantes personagens a partir da sua janela. A personagem desempenha um papel semelhante àquele que os vídeos *Diante-Dentro* vão propor ao espetador, como observador de janelas a partir de uma distância.

Dos autores que Sitney apresenta como protagonistas do “filme estrutural” e daqueles que Deleuze exemplifica como construtores de uma “percepção gasosa”, destacamos Michael Snow pelas diferentes formas como o artista utiliza ou sugere movimento nas suas obras, servindo-se de uma apurada técnica.

A obra *Wavelength* é a principal referência no conjunto das que vamos analisar, pela utilização do *zoom*. Para além dos textos de Michael Snow, utilizamos outros autores que escreveram sobre a obra *Wavelength*, como Elisabeth Legge em *Michael Snow - Wavelength* (2009), Annette Michelson em *Toward Snow* (1971) e Jacob Potemski em *Revisiting Michael Snow's Wavelength, after Deleuze's Time-Image* (2013).

Seguidamente partimos para a exploração da obra *Lunch Break*, de Sharon Lockhart, de modo a colocá-la em confronto com *Wavelength*. Apesar de *Wavelength* não ser concebido a partir da mesma técnica que *Lunch Break*, ambos apresentam um movimento de aproximação, criando uma ligação, quer de proximidade quer de distanciamento. Em *Lunch Break*, a velocidade da aproximação permite a revelação de pormenores que não seriam visíveis a um primeiro olhar, o movimento lento cria uma revelação digital, descrita por Jihoon Kim em *Expressing Duration with Digital Micromanipulations: Digital Experimental Documentaries of James Benning, Sharon Lockhart, and Thom Andersen* (2018).

Apesar da principal referência de Michael Snow ser o filme *Wavelegth*, convocamos outras obras do autor. Analisamos os filmes <- -> (*Back and Forth*) (1969), *La Region Centrale* (1971) e *Solar Breath* (2002) e as esculturas *Transformer* (1982), *Core* (1982-1984) e *Blind* (1968). Estas obras apresentam uma relação com o movimento: para além dos movimentos de câmara se relacionarem com a dialética entre aproximação e distância e o movimento de ir e vir, também a tridimensionalidade pode sugerir estes movimentos ao espetador.

Porque a componente prática deste projeto se apresenta como uma instalação onde o espetador tem de percorrer um corredor para se aproximar do ecrã que mostra os vídeos, é importante explorar esta modalidade, um conceito aprofundado por Claire Bishop em *Installation art: a Critical History* (2005). Na instalação é possível convocar a mobilidade do espetador, mesmo perante uma imagem em movimento. Para entender como é que o movimento da obra e do espetador interagem, conceitos como materialidade/imaterialidade e mobilidade/imobilidade são também abordados a partir do

texto *Comrades of Time* (2009), de Boris Groys e da obra *The Virtual Window- From Alberti To Microsoft* (2006), de Anne Friedberg.

Por fim, no terceiro capítulo, debruçamo-nos sobre o projeto prático que se materializa num conjunto de vídeos, regidos por cinco regras, que apresentam um *zoom in* e *zoom out* em direção ou a partir de janelas diferentes. Os referidos movimentos de câmara exploram a relação da aproximação e distanciamento através do espaço e da imagem, subvertendo o sentido do *zoom in* e questionando de que forma pode a distância revelar mais que a aproximação. Aqui regressamos a Didi-Huberman, ao estabelecer uma relação entre o movimento do *zoom in* e *zoom out* e a dialética da aproximação e do distanciamento, “o ir e vir incessante” (Didi-Huberman, 1992, 118).

Os vídeos são, de algum modo, metalinguísticos uma vez que, em consequência da aproximação, existe uma transição progressiva da imagem de paisagem para a materialidade do próprio vídeo. A metalinguagem está presente também na janela como elemento conceptual. Filmamos uma janela a partir de uma janela (câmara) e apresentamo-la noutra janela (televisor). Aqui o texto de Anne Friedberg reaparece como referência que clarifica o que acontece ao conceito de janela quando existe uma passagem da janela arquitetónica para a janela do ecrã. Ou seja, no texto *The Virtual Window - From Alberti To Microsoft*, Friedberg aprofunda o conceito de janela (metafórico ou literal) e como esta é representada desde o século XV até à contemporaneidade. Janela não se define apenas como um elemento arquitetónico, ao longo do tempo esta adquire novos significados, especialmente com o surgimento da tecnologia. A ideia de janela modifica-se perante o conceito de ecrã, pois o ecrã difere da perspetiva única que a janela apresenta. Nos vídeos, quando a imagem desfoca e o que vemos é o que compõe o próprio vídeo (frames e pixéis), é reforçada a noção que estamos perante um ecrã.

1. A Distância como Possibilidade Edificadora

Georges Didi-Huberman desenvolve em *O que nós Vemos, O que nos Olha* a questão da experiência visual através do conceito de distância. A partir de autores como Walter Benjamin, Merleau-Ponty, Freud, Aby Warburg ou Carl Einstein, Didi-Huberman analisa o modo como o ato de observar se inquieta diante uma obra de arte. Ao expressar que “o ato de ver não se manifesta senão ao abrir-se em dois” (Didi-Huberman, 1992, 9), Didi-Huberman situa a premissa do seu texto no intervalo entre o observador e o observado. A distância que se compreende entre o sujeito e o objeto, implicados pelo ato de observar, vai definir o que caracteriza a experiência visual.

Na construção da experiência visual, Didi-Huberman descreve duas possíveis atitudes: a crença, que vê para lá da imagem, e a tautologia, onde nada existe para além do que é visto. Como olhar então para algo interpretando para além do visível? De modo a introduzir esta questão, Didi-Huberman analisa um conjunto de obras escultóricas que pertencem à corrente minimalista¹. Autores como Tony Smith (1912-1980) e Robert Morris (1931-2018) são evidenciados pois interpelam a presença do objeto e o que este encerra. Ao encarar estas obras minimalistas, pergunta-se o que contém o seu vazio, que ultrapassa o visível: “a suspeita de algo que *falta ser visto* impõem-se no exercício do nosso olhar, agora atento à dimensão literalmente *privada*, portanto, obscura, esvaziada, do objeto” (Didi-Huberman, 1992, 99). Didi-Huberman expõe a interioridade da escultura minimalista como problemática, introduzindo conceitos como a presença e o vazio. Conceptualmente, estas são obras que não nos devolvem o olhar, a sua clareza e literalidade não o permitem.

Didi-Huberman identifica três propósitos na escultura minimalista: “Tratava-se, em primeiro lugar, de *eliminar toda a ilusão* para impor objetos ditos *específicos*, objetos que não exigissem outra coisa para além de serem vistos pelo que são” (1992, 30). Em segundo lugar propõem-se “*eliminar todo e qualquer pormenor*, para impor objetos compreendidos como totalidades indivisíveis” (1992, 53), formas individuais e autónomas. Por último é necessário “*eliminar toda a temporalidade* nesses objetos” (1992, 35), ou seja, o material usado para produzir os objetos e o facto de grande parte da

¹ Movimento protagonizado por Tony Smith, Donald Judd, Robert Morris e Frank Stella, onde os volumes criados não implicavam nada para além do que eram: paralelepípedos, uma arte desprovida de significado, renunciando a possibilidade de uma construção. Os próprios materiais destas obras sugerem uma recusa à mudança, à produção de uma aura, são produzidos com materiais industriais (como a resina ou o metal) que não só representam o tempo presente como também os protegem dos efeitos do tempo (Didi-Huberman, 1992, 29-36).

conceção destas obras resultarem de um processo de repetição e série, protegem-nas contra o tempo e conseqüentemente a mudança, recusando desta forma a produção de uma “aura”.

Por mais específicos e tautológicos que estes objetos sejam, que “Donald Judd postulava (...) independentes de todas as suas condições exteriores” (1992, 43), existe o carácter fenomenológico, que diz respeito à experiência do espectador em relação à obra. Por mais autónomos que os objetos sejam, estes desenvolvem relações com o que os rodeia. Citado por Didi-Huberman, Robert Morris defende que “«a simplicidade da forma não se traduz necessariamente numa igual simplicidade de experiência»” (1992, 43). A obra de 1965 do escultor (fig.1), as três formas em L, mostra como a experiência muda a observação do objeto. Apesar das três formas serem muito semelhantes, o diferente posicionamento das mesmas cria uma mudança na percepção da dimensão e configuração.

Dá-se uma experiência; logo, surgem *experiências*, quer dizer, diferenças. Advêm portanto *tempos*, durações a actuarem perante ou nos objetos que supomos instantaneamente reconhecíveis. Dão-se relações que instituem presenças, dão-se *sujeitos* que, por si só, conferem aos objetos minimalistas uma garantia de existência e eficácia. (Didi-Huberman, 1992, 44)

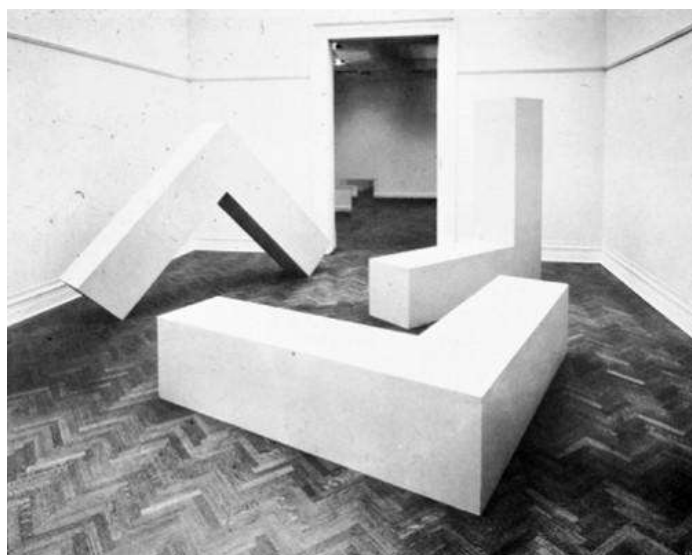


Fig. 1 - Robert Morris, s/ título, 1965.

As obras do escultor Tony Smith, apesar da sua expressão tautológica e do seu formalismo, propõem simbolismos que se ligam às ideias acima apresentadas. As suas formas minimalistas e o que estas escondem inquietam o olhar do observador.

Por mais que *representem* uma ordem de evidência visível, (...) rapidamente se tornam objetos de invidência, objetos que conseguem *apresentar* a sua convexidade como a própria suspeita de um vazio e de uma concavidade actuates. (Didi-Huberman, 1992, 86)

Nos cubos de Tony Smith (*Black Box*, 1961, e *Die*, 1962), o jogo entre as dimensões, o material, a cor e o título convocam a melancolia, a morte, o ato de fechar os olhos, o desaparecimento, a noite. Estas propõem dicotomias entre a forma e a presença, o volume e o vazio, a proximidade e a distância. Por mais próximos que nos posicionemos diante delas, existe um afastamento provocado pelo vazio, pelo invisível, que se relaciona com os próprios conceitos que as obras convocam. A produção de um afastamento resulta na recusa do lado tautológico destas imagens. Ou seja, a distância e o desconhecimento que esta carrega torna possível a devolução do olhar pela imagem. Não só as observamos enquanto matéria, como criamos um questionamento baseado naquilo que está para além da mesma. Assim, a obra olha-nos de volta.

Apesar de Tony Smith conceber objetos que recusavam a ideia de algo para além do seu próprio volume, o exterior do objeto convoca o interior, a própria cor propõe essa noção: “São pintadas de preto, isto é, são pintadas no *exterior* à imagem do que são no *interior*” (Didi-Huberman, 1992, 86). Assim, estes são objetos que propõem um jogo entre que vemos e o que se mantém invisível.

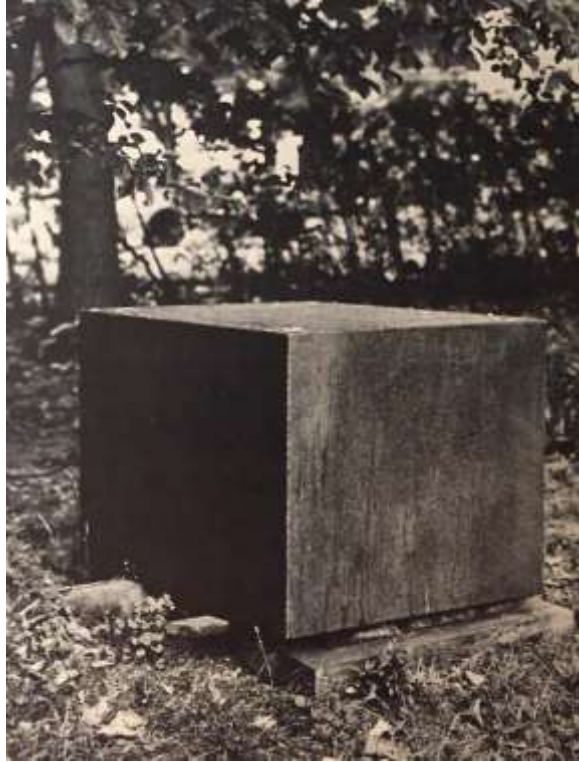


Fig. 2 - Tony Smith, *The Black Box*, 1961.



Fig. 3 - Tony Smith, *Die*, 1962.

1.1. A “Dupla Distância” e a Aura

Como analisámos, as esculturas minimalistas podem provocar uma devolução do olhar. Estas, não se detendo na visibilidade e na matéria opõem-se a uma visão tautológica e convocam tanto uma imagem dialética² como uma “dupla distância”. Estes são conceitos que produzem um “movimento de ir e vir” entre o observador e o observado, que lidam com o passado e o futuro, a memória e o presente, o próximo e o distante. O espaço que se impõe sobre o nosso olhar, o intervalo entre o observador e a obra, convoca uma “dupla distância”. A noção de “dupla distância” apresenta-nos uma ausência, tornando-a presente. Esta não é uma presença física e tátil, mas sim a constituição de uma aura, composta por elementos espaciais e temporais.

De forma a definir o que compõe a “dupla distância” entre o observador e o observado e de que maneira é que estes olhares se relacionam, Didi-Huberman recorre ao conceito de “aura”, introduzido por Walter Benjamin, em *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. A dualidade entre ver e ser visto acontece mesmo se o que está do outro lado não produz um olhar de volta. Somos nós, o sujeito que vê, que concebe esse olhar, enquanto vemos construimos sobre o que está do outro lado. Aquilo que construimos permanece na distância do entre nós e o objeto, este espaço é produtor da aura.

A aura seria assim como que um espaçamento trabalhado e originário do observador e do observado, do observador pelo observado. Um paradigma visual que Benjamin apresentava, antes de mais, como um *poder da distância*: «aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja» (Didi-Huberman, 1992, 117)

Apesar da apreensão daquilo que contém este intervalo (entre o observador e o observado) se distanciar da visão tautológica, Didi-Huberman desconstrói a sua proximidade à crença. Esta, tal como Walter Benjamin a definiu, está associada ao valor

² Para entender a imagem dialética recorremos à obra *Diante do Tempo*, onde Georges Didi-Huberman escreve sobre esta problemática. Refere-se à história da arte como algo inevitavelmente anacrónico, “é particularmente impossível interpretar o passado sem recorrer ao nosso próprio presente” (Didi-Huberman, 2000, 30). Não devemos entender a história como uma linha reta e orientada, esta segue um modelo dialético, modelo este que Didi-Huberman apresenta a partir de Walter Benjamin.

A imagem dialética pode definir-se como um movimento. Nesta existe um movimento de ir e vir, contem “o que Benjamin chama a sua «história anterior» e a sua «história ulterior»” (Didi-Huberman, 2000, 126). A imagem dialética combina vários tempos e espaços, confronta conhecimentos passados e futuros, a imagem não é algo estático ou fixo, está em permanente mutação.

“A imagem não está na história como um ponto sobre uma linha. Não é um simples acontecimento no devir histórico, nem um bloco de eternidade insensível às condições desse devir. Possui antes - ou melhor, produz - uma temporalidade com dupla face; (...) Benjamin (...) acabaria por apreendê-lo em termos de «dialética» e de «imagem dialética»” (Didi-Huberman, 2000, 115)

de culto. Didi-Huberman elabora a questão afirmando que na palavra “culto” existe sempre uma ponte que nos leva à religião. No entanto o autor explica que *Cultus* deriva do “ato de habitar um lugar e de se ocupar dele, de o cultivar (...) fala simplesmente de um *lugar trabalhado* (...) uma morada ou uma obra de arte” (Didi-Huberman, 1992, 126). Assim, apesar da associação à religião, é necessário criar um afastamento dessa ligação, relacionando o valor de culto a um sentido estético.

Pode parecer doravante impossível — filológica e historicamente falando — evocar um «valor de culto», ligado à aura de um objeto visual, sem fazer uma referência explícita ao mundo da crença e das religiões constituídas. E, porém, parece em todo o caso necessário *secularizar*, re-secularizar esta noção de aura (...) (Didi-Huberman, 1992, 127).

Independentemente da sua invisibilidade, a aura não é apenas objeto da imaginação, ou uma alucinação. Esta é construída pela memória e pela percepção, é um olhar trabalhado pelo tempo, onde o espaço se transforma em tempo e o tempo em pensamento (Didi-Huberman, 1992, 119).

O conceito de aura, segundo Walter Benjamin, inicia-se na questão da autenticidade, que se extingue quando a transformação industrial permite uma outra abordagem à reprodução da obra de arte. Uma obra de arte é reconhecida pela sua autenticidade, ou seja: a obra de arte é um testemunho histórico e este está dependente da sua duração. Se esta deixa de existir também deixa de ser um testemunho. A reprodução desta obra, que outrora já foi um testemunho, retira toda a sua autenticidade, retirando assim também a sua aura, pois esta não vive fora do seu contexto histórico. O valor de aura liga-se ao valor de culto: a integração da obra no seu contexto tradicional, a magia, a religião, o ritual.

Materiaismente, por mais próxima que a obra esteja de nós, a aura (“manifestação única de uma lonjura”) será sempre inacessível. A arte vai para além da própria matéria, aquilo que a constitui é apenas um intermediário, esta vale por aquilo que sugere.

Talvez seja esta a maneira que o artista do século XX encontrou para nos oferecer obras que «nos olham», para lá de qualquer relação objetiva, para lá de tudo o que «vemos» nelas: instaura-se uma dupla distância na qual a nossa proximidade com o trabalho formal, com o *subjacente* e com a matéria deixa vir essa respiração aurática que nada nos impõe, mas que nos deixa perante a simples escolha de *olhar* ou não, de implicar ou não a eficácia visual do sujeito. (Didi-Huberman, 2000, 325)

Querer entender algo implica uma aproximação, mas nem sempre a aproximação física se traduz numa revelação. Tradicionalmente a palavra aproximação remete para conhecimento, diminui-se ao espaço entre o sujeito e o objeto. No entanto, o texto de Didi-Huberman manifesta que o espaço que separa o sujeito e o objeto é edificador de uma “experiência aurática”, que se define como reveladora da obra. Sendo que a aura é resultado de um afastamento, é na distância que se cria uma aproximação. O conceito de aura reflete desta forma sobre a dialética entre a aproximação e o distanciamento, estes desenvolvem uma relação a partir do intervalo que os separa. Walter Benjamin apresenta desta forma o paradigma do *poder da distância* (Didi-Huberman, 1992, 117), onde a proximidade é aquilo que se desenvolve na troca entre sujeito e objeto que compõe a observação.

A distância que se forma entre o observador e o observado cria um movimento de oscilação, uma troca e um jogo que confere uma duplicidade a este intervalo. Desta forma, a “dupla distância” procura a “experiência aurática”, que explica relações entre o próximo e o distante, o sujeito que olha e o objeto que é olhado, descobrindo presença na ausência.

Colocamos que a problemática da *dupla distância*, do longínquo e do próximo, sublinhando que ela [dupla distância] põe uma presença que está ausente. É essa distância desdobrada que torna possível refletir sobre o fenômeno da aparição, um fenômeno dado por Walter Benjamin nos termos da aura e que Didi-Huberman precisou ressecularizar, retirar a aura da compreensão religiosa. (Martins, 2016, 123)

A distância é também provocadora de desejo, a inacessibilidade tátil e visual provocada pelo afastamento dá lugar à curiosidade, à atração, à fome de entendimento. A força do desejo permite ver além de uma visibilidade que ultrapassa o espaço e o tempo mundano (Didi-Huberman, 1992, 121). Por esta razão, na impossibilidade de proximidade, é concebida uma ideia sobre o que vemos, um entendimento que se liga à experiência e à memória, preenchendo o espaço do vazio, do intervalo entre o nosso olhar e o que se encontra do outro lado. O olhar sobre aquilo que se encontra na distância apresenta uma “relação do desejo com a *memória*” (Didi-Huberman, 1992, 136), a necessidade da procura busca significado na lembrança.

Portanto, a experiência da observação não é singular, mas sim plural. Compõe-se num movimento de ir e vir entre o observador, que vê, e a obra, que devolve o olhar. Vimos que a escultura minimalista tem esse poder pela literalidade das formas. O vazio provoca uma distância que é dupla e dialética, esta propõe conexões e diálogos que resultam na

revelação da aura da obra. A “experiência aurática” define-se pela apreensão daquilo que está para além do visível e do palpável, esta é composta por memória, desejo e movimento.

1.2. A Profundidade

Desenvolvendo ainda o conceito de “dupla distância”, Didi-Huberman analisa a questão da profundidade através de Merleau-Ponty. Numa reflexão sobre o modo como a distância é apresentada diante de nós, Merleau-Ponty propõe uma relação com a profundidade, um conceito abordado no segundo capítulo da sua obra *Fenomenologia da Percepção*. Nesta, não só se analisa a questão da distância como também do espaço e das suas coordenadas, baseando as definições e conhecimento destes conceitos através da experiência. As ideias apresentadas neste texto propõem também, de outra forma, que a proximidade e o distanciamento não são medidas constantes, estando estas dependentes daquele que as observa e experiencia.

A distância é abordada como um conceito que inclui a proximidade, tal como o tempo abrange o espaço, e o presente o passado. Didi-Huberman cita E. Strauss: “a palavra «distância»’ deve ser compreendida como designando a polaridade do «próximo» e do «afastado» da mesma maneira que a palavra «um dia» compreende o dia e a noite” (Didi-Huberman, 1992, 133). Independentemente da oposição dos conceitos, Didi-Huberman afirma que a distância é simultaneamente proximidade. A apreensão do distante é já uma aproximação ao mesmo, combinando desta forma os dois sentidos das palavras contrárias.

Se o distante nos aparece, este aparecimento já não é um modo de se aproximar, oferecendo-se à nossa vista? Mas este dom de visibilidade - Benjamin insiste nisto - permanecerá sob a autoridade do longínquo, que não se mostra senão para se mostrar distante, ainda e sempre, por muito próximo que esteja o seu aparecimento. (Didi-Huberman, 1992, 118)

Comprendemos que a distância contém proximidade, pois esta coloca-se diante de nós. No entanto, ao se colocar diante de nós esta dissimula-se na profundidade do espaço. No capítulo *O Espaço*, em *Fenomenologia da Percepção*, compreendemos que a distância, “como todas as outras relações espaciais, só existe para um sujeito que faça sua síntese e que a pense” (Merleau-Ponty, 1945, 343). Este argumento justifica-se pelo facto de Merleau-Ponty apresentar a profundidade como algo que não é visível, esta só poderia ser apreendida numa posição de perfil, mas o sujeito que a observa encontra-se numa

posição frontal. Assim, tanto a distância como a profundidade só existem como interpretações, não são medidas observáveis. A profundidade “não se reduz de modo nenhum a um parâmetro, a uma coordenada espacial” (Didi-Huberman, 1992, 135).

Assim, a nossa experiência fundamental acabará por ser precisamente a de experimentar a *aura*, quer dizer, o aparecimento da sua distância e o poder desta sobre o nosso olhar, sobre a nossa capacidade de nos sentirmos olhados. (Didi-Huberman, 1992, 135-136)

A distância pode ser compreendida como um conceito abstrato, pois não depende de coordenadas universais, mas sim da experiência presencial em relação ao objeto. Na sua inacessibilidade é possível experienciar a distância a partir da *aura*, esta é reveladora do que vai para além do concreto.

Em *Fenomenologia da Percepção*, Merleau-Ponty procura transmitir que o que está na base da percepção é a experiência singular de cada um, defendendo que o mundo fenomenológico não é puro ou objetivo. Além da nossa mente, a percepção constrói-se também a partir do corpo. Através dos sentidos e das sensações a percepção torna-se subjetiva e dependente da experiência. Tal como a percepção não se baseia em dados objetivos, também a apreensão do espaço vai para além de coordenadas fixas, esta faz-se pelo corpo e pelo seu movimento. Enquanto corpo móvel, habitamos o espaço e a mobilidade convida a diferentes interpretações, tal como todas as variáveis que nos rodeiam. Segundo o autor, o espaço depende de relações e conexões, este “não é o ambiente (real ou lógico) em que as coisas se dispõem, mas o meio pelo qual a posição das coisas se torna possível” (Merleau-Ponty, 1945, 328). Por um lado, o espaço é um meio que permite o posicionamento de tudo, por outro, este depende do sujeito que o habita e da relação que desenvolve com o mesmo. O autor questiona se direções como alto e baixo, invertido e direito, próximo e distante, que consideramos habituais, podem ser interpretadas como objetivas e universais. Se a percepção também depende da experiência do sujeito, a definição primária destas direções é incompleta.

Desta forma justifica-se que proximidade física em relação a uma obra não é reveladora nem do seu conteúdo, nem da sua *aura*. Se vemos demasiado perto a imagem torna-se desfocada, deforma-se. Ou seja, a aproximação das imagens para as conhecermos e as reproduzirmos pode destruir a sua *aura*.

«Aproximar de si» as coisas, espacial e humanamente, representa tanto um desejo apaixonado das massas do presente como a sua tendência para ultrapassar a existência única de cada situação através da recepção da sua reprodução. (Benjamin, 213, 1938)

1.3. A Imagem como Limiar

Didi-Huberman, no capítulo 10 (intitulado *O limiar interminável do olhar*), apresenta a ideia de “diante-dentro”, escrevendo sobre espacialidade e exemplificando através do conceito de porta. Esta ideia é também contemplada na escultura minimalista, o autor exemplifica obras de Tony Smith como *The Wall* (1964) e *The Maze* (1967) que, mesmo não se assemelhando a uma porta, sugerem uma dicotomia entre obstáculo e abertura. Permanecendo à nossa frente, estas provocam uma distância.

(...) esta porta permanece diante de nós para que não atravessemos o seu limiar, ou melhor, para que tenhamos atravessá-lo, para que a decisão de dar o passo seja incessantemente diferida. (...) Com efeito, encontramos-nos *entre um diante e um dentro*. (Didi Huberman, 1992, 213).

O autor caracteriza a imagem como algo que cria o desejo de atravessar, de penetrar, mas que ao mesmo tempo nos impede, esta é “*estruturada como um limiar*” (Didi-Huberman, 1992, 221). A vontade de ultrapassar a superfície é impedida pela distância, que cria “um contacto suspenso, de uma impossível relação de carne para carne” (Didi-Huberman, 1992, 221). Esta distância é mais evidente quando presenciamos um vídeo ou fotografia, que nos nega a dimensão tátil daquilo que estes apresentam. A escultura é uma imagem tridimensional que pode ser contornada, mas, este possível movimento em torno da obra não torna tangível o seu entendimento. Apesar da distância conseguir provocar uma sensação tátil, através de sentimentos como a perda e o vazio, existe uma relação entre a presença e a observação que se compreende melhor diante uma obra tridimensional, pois o ato de “*ver* só se pensa e só se experimenta em última instância numa experiência do *tocar*” (Didi-Huberman, 1992, 11). Porque a obra e o espetador são presenças, é provocada uma experiência. No entanto, a matéria que compõe o objeto e a proximidade do espetador em relação ao mesmo, não condicionam o entendimento da obra, esta é apreendida através da distância que se forma entre os dois.

Didi-Huberman constrói assim novos modos de ver, os quais se iniciam numa distância provocadora de aproximação, que nem sempre é reveladora. Os conceitos de aproximação

e distância podem ser percebidos como abstratos. É o intervalo entre o observador e o que é observado que compõe a experiência visual, que não é necessariamente o entendimento completo da obra, mas a oportunidade de a questionar, imaginar e a vontade de a querer atravessar. Na experiência visual constrói-se uma dimensão crítica onde o objeto nunca será apenas o objeto. A aura e a distância capacitam a obra de presentificar aquilo que está ausente. Didi-Huberman define o “objeto aurático”, que se “desdobra, para lá da sua própria visibilidade” da seguinte forma:

Simultaneamente próximo e distante, mas distante na sua própria proximidade: o objeto aurático supõe assim um modo de varrimento ou de ir e vir incessante, um modo heurístico no qual as distâncias — as distâncias contraditórias — se experimentariam umas às outras dialeticamente. (Didi-Huberman, 1992, 118)

2. Movimentos de Câmara

2.1. O Filme Estrutural e a “Percepção Gasosa”

No cinema existem vários tipos de técnicas que conferem estrutura à narrativa. Estas, tornam-se quase invisíveis no cinema clássico, quando a narrativa se sobrepõe à técnica do vídeo. Mas, em casos como o cinema estrutural, a presença da câmara e os efeitos que esta produz sobrepõem-se ao conteúdo, tornando-se as “personagens” principais do filme. O conceito de filme estrutural (*Structural Film*), desenvolvido por P. Adams Sitney em 1969, apresenta um conjunto de tendências abordadas no cinema experimental do cinema de vanguarda americano. O cinema estrutural apresenta quatro características: “posição fixa da câmara (...), efeito a piscar, cópia em loop e a refilmagem do ecrã.”³ (Sitney, 2002, 348). Sitney nomeia alguns artistas que protagonizaram este novo formato, como Michael Snow, Andy Warhol, Hollis Frampton ou Tony Conrad, que se distanciam de uma complexidade cinematográfica e apresentam formatos mais simples, caracterizando-se como “um cinema da mente e não do olho”⁴ (Sitney, 2002, 348). Ao centrar o filme nas características formais que o compõem, na sua estrutura e linguagem, os autores afastam-se da dimensão e conteúdo narrativo, e conseqüentemente da subjetividade da linguagem.

(...) um cinema de estrutura em que a forma do todo do filme é predeterminada e simplificada, e é essa forma que é a impressão primordial do filme.

O filme estrutural insiste na sua forma, seja qual for o seu conteúdo, este será mínimo e subsidiário em relação ao contorno do filme. (Sitney, 2002, 348)⁵

No livro *Imagem-Movimento*, ao propor o conceito de imagem-percepção, Gilles Deleuze identifica diferentes tipos de percepção face ao cinema que percorrem estados sólidos, líquidos e gasosos. Estes estabelecem-se num momento em que o cinema e a câmara “não oferece apenas uma visão do personagem e do seu mundo, ela impõe uma outra visão na qual a primeira se transforma e se reflete” (Deleuze, 1983, 74). O estado sólido corresponde ao corpo, e à permanência dos objetos; um estado “no qual as moléculas não são livres para se deslocarem” (Deleuze, 1983, 84).

³ Tradução livre: “fixed camera position (...), the flicker effect, loop printing, and rephotography off the screen.”

⁴ Tradução livre: “cinema of the mind rather than the eye”.

⁵ Tradução livre: “(...) a cinema of structure in which the shape of the whole film is predetermined and simplified, and it is that shape which is the primal impression of the film.

The structural film insists on its shape, and what content it has is minimal and subsidiary to the outline”.

Quando a percepção se transforma em líquida ou gasosa, Deleuze mostra uma progressão para outro tipo de percepção que utiliza os sólidos, corpos e objetos não como fim, mas como meio. A escola francesa conecta-se com a “percepção líquida”, que se liga à fluidez do movimento, relacionada também com um gosto pela água, “o meio por excelência de onde se pode extrair o movimento da coisa movida, ou a mobilidade do próprio movimento” (Deleuze, 1983, 77).

Rompendo com o lirismo da “percepção líquida”, na procura da gênese da própria imagem, surge uma imagem ligada à técnica, a qual Deleuze designa como uma “percepção gasosa”, que se encontra com as tendências do cinema experimental americano do final dos anos 60 e com os princípios estruturantes de Dziga Vertov. Relacionando-se com a composição da própria estrutura da imagem, o cinema experimental “é a construção, por meios diversos, de um estado gasoso da percepção” (Deleuze, 1983, 84). Aqui a câmara transforma-se. Não exibindo apenas uma visão dos personagens e o que os rodeia, a câmara impõe outra perspectiva, os movimentos e a montagem apresentam-se como singulares, como obra, sem que necessitem da narrativa para se afirmar.

Quando a percepção se transforma em líquida ou gasosa, Deleuze estabelece uma ponte em direção a um tipo de percepção, ligada ao cinema moderno, que se relaciona com ideias abordadas no texto *Imagem-Tempo*. Enquanto no texto *Imagem-Movimento* existe uma representação indireta do tempo, em *Imagem-Tempo* estabelece-se uma imagem direta do tempo. Deleuze entende que a partir da Segunda Guerra Mundial o padrão ação-reação presente no cinema clássico colapsa, dando origem a um novo tipo de percepção onde o espectador se desliga da ação e se aproxima do pensamento. Esta transição dá origem a situações óticas e sonoras puras. Deleuze introduz os termos “opsignos” e “sonsignos”. Estes correspondem, respetivamente, às situações óticas e sonoras da *Imagem-Tempo*. O tempo e o pensamento tornam-se sensíveis e visíveis a partir do “opsigno” do “sonsigno” (Deleuze, 1985, 28). Ambos remetem para imagens subjetivas (lembranças, sonhos ou fantasias) e para imagens objetivas (definidas pelo enquadramento, onde as deslocamentos substituem a ação). Estas são imagens diretas do tempo, mesmo estáticas têm duração, representam “um pouco de tempo em estado puro” (Deleuze, 1985, 26). O prolongamento temporal presente nesta estética propõe uma aproximação do espectador em relação ao que observa. A duração da contemplação revela pormenores que a velocidade presente num sistema sensorio-motor não permite assimilar. Os “opsignos” e “sonsignos” desenvolvem uma relação com algumas das técnicas usadas no cinema estrutural. A posição fixa da

câmara e os longos takes permitem a gravação de cenários que aparentemente se definem como banais, quotidianos, criando espaço para situações puramente óticas e sonoras.

Outro exemplo que quebra com o sistema do cinema clássico é apresentado no último capítulo de *Imagem-Movimento*. Alfred Hitchcock é introduzido por Deleuze como o cineasta que mais trabalhou a imagem mental. Esta situa-se no intervalo entre a ação e a reação, criando-se espaço para uma imagem mental, que quebra o sistema sensório-motor. A “consciência-câmara não se definiria mais pelos movimentos que é capaz de seguir ou realizar, mas pelas relações mentais nas quais é capaz de entrar” (Deleuze, 1985, 34). Na obra de Hitchcock “a ação vai ser literalmente cercada por um conjunto de relações que fazem variar o seu tema, a sua natureza, o seu objetivo” (Deleuze, 1983, 200). Não existe só o sujeito e a ação, surge um terceiro elemento que é o espaço para a construção da nossa imagem mental. O filme *Rear Window* de Hitchcock questiona este sistema sensório-motor a partir do momento em que a ação é apreendida pelo fotógrafo, que se encontra imóvel numa cadeira de rodas, apenas através da sua janela. Desta forma, a personagem é transformada num espetador, encontrando-se “reduzido a uma situação ótica pura” (Deleuze, 1983, 205), este experiencia o mundo exterior apenas através do seu olhar voyeurístico. Em *Rear Window* cada janela conta a história daquilo que se passa dentro dela, a ação que exhibe corresponde a pequenas narrativas e enredos. A janela deixa de ser apenas um elemento arquitetural e passa a ser um instrumento para observarmos e sermos observados. O distanciamento e isolamento da personagem na sua casa permite-lhe aproximar-se a momentos de cariz privado através da objetiva e do *zoom* da sua câmara, pela janela, criando uma sensação de dualidade onde nós (espetadores) observamos outro espetador.

Na transição e evolução das imagens do movimento para as imagens do tempo, Deleuze identifica autores que representam na sua obra algo mais que uma narrativa onde a ação causa uma reação. Hitchcock introduz no cinema a imagem mental. Ao antecipar a *Imagem-Tempo*, *Rear Window* já produz uma situação ótica pura. Quando a imagem se foca na representação do tempo “a imagem-ação desaparece em favor da imagem puramente visual do que é uma personagem, e da imagem puramente sonora do que ela diz” (Deleuze, 1985, 24). Se neste exemplo os movimentos de câmara tendem a reduzir, em conformidade com aquilo que é filmado, na obra de Michael Snow são os movimentos de câmara que conduzem e protagonizam a ação. Deleuze reconhece a obra de Michael Snow pela constante construção, através de diferentes meios, de uma “perceção gasosa”.

Ao investigar de que forma a câmara pode “intensificar ou diminuir aspetos da visão natural”⁶ (Snow, 1994, 221), este também se relaciona com o cine-olho de Dziga Vertov, que “procurava desvendar as possíveis verdades através das intervenções mecânicas do “kino-eye” (Browne, 26, 2013).

Nesta análise, a obra de Michael Snow destaca-se pela utilização do movimento de câmara como revelador de novos espaços, encaixando-se assim no domínio estruturalista. Seja um movimento longitudinal, rotativo ou horizontal, estes conferem uma nova dimensão à leitura do espaço: o *medium* afirma-se como força da obra. Ao afastar-se da representação e das “coordenadas humanas” (Deleuze, 1983, 122), são qualidades como duração, movimento, luz e enquadramento que compõem uma nova materialidade. A ausência de narrativa, personagens e a evidência dos espaços vazios relacionam-se também com situações puramente óticas e sonoras, a “simplicidade” do que é filmado confere uma maior importância aos movimentos de câmara e ao som.

No conjunto de manipulações possíveis do vídeo, encaramos o *zoom* com maior importância pela relação que desenvolve com o espaço, a distância e a aproximação. Este funciona como um condutor, um narrador espacial que nos aproxima ou afasta do ponto de fuga⁷. Apesar de, numa primeira instância, o *zoom in* desempenhar a função de revelação do objeto sobre o qual se aproxima, este também tem um sentido contrário. Na técnica do *zoom*, existem dois modos diferentes de aproximação: o *zoom* ótico realizado na câmara, que aproxima sem causar distorções na imagem; e o *zoom* digital realizado posteriormente à captação da imagem, que simula uma aproximação ótica mas desfoca. Desta forma, por mais que a intenção principal do *zoom* seja a revelação, este pode focar ou desfocar aquilo que é filmado. Este movimento de câmara destaca-se dos outros, pois, tal como Michael Snow descreve “não é um movimento «natural», é exclusivo à ótica da lente”⁸ (Snow, 2005, 27).

No cinema clássico, o *zoom*, apesar de já ser utilizado na década de 30, só se desenvolveu nos anos 50, tornando-se popular nos anos 60. A importante característica desta técnica é a facilidade no movimento de aproximação ou afastamento do objeto (Marner, 2017, 146). O *zoom* pode causar vários efeitos e ter vários propósitos, chamar a

⁶ Tradução livre: “intensify and diminish aspects of normal vision”.

⁷ O ponto de fuga pode definir-se como o lugar onde se conectam todas as retas de uma determinada direção no espaço. Ou seja, é o ponto de encontro de uma direção. Num espaço podem existir vários pontos de fuga, dependendo da quantidade de direções existentes no lugar.

⁸ Tradução livre: “is not a «natural» movement; it's unique to lens optics.”

atenção para um detalhe específico na cena, dar maior importância à personagem ou enfatizar um momento cômico ou dramático (StudioBinder, 2020). O *zoom in* transforma o objeto no enquadramento, conferindo-lhe uma maior dimensão e importância, também pode causar uma sensação claustrofóbica, ao comprimir o fundo, eliminando o espaço. O *zoom out* torna o objeto mais pequeno, revelando o contexto daquilo que o rodeia. O *crash zoom (in ou out)* é um *zoom* rápido ou abrupto que provoca um maior impacto na reação sobre aquilo que é filmado. Um *zoom* mais lento pode ser usado para causar suspense, o seu movimento abrandado provoca no espectador uma sensação de incerteza, esperando que algo aconteça (StudioBinder, 2020).

2.2. O Zoom e o seu Efeito: *Wavelength* de Michael Snow

Afastando-se da estrutura tradicional de um filme, tornando a imagem em movimento autorreferencial, Michael Snow é introduzido por Sitney como um dos pioneiros do cinema estruturalista, produzindo obras que se enquadram na descrição deste conceito. *Wavelength* mostra um *zoom* com a duração de 45 minutos em direção a uma fotografia. No filme, a aproximação vai descrevendo uma narrativa, resultando numa compressão gradual do espaço onde não podemos prever o destino do *zoom* no início (fig.4). O *zoom* de *Wavelength* só pode ser descrito como contínuo conceptualmente, na realidade, apesar do movimento de aproximação ser constante, a imagem tem vários cortes. Pelo facto do *zoom* ser manual o autor define-o como “handmade” (feito à mão) (Snow, 2015, 255). No interior do quarto filmado, um estúdio comprido, vão acontecendo episódios ao longo do movimento do *zoom in*. Os eventos que fazem parte da narrativa de *Wavelength* não têm uma conclusão, vão acontecendo, criando um suspense, não nos respondendo ao mistério que criam. O *zoom* move-se em profundidade, em direção a uma fotografia que mostra as ondas do mar, transitando de uma perceção tridimensional do espaço para a bidimensionalidade da imagem. Enquanto no início é possível ver o percurso que as personagens realizam ao longo do espaço, provocando um sentido de tridimensionalidade, quanto mais próximo o *zoom* está da parede, menor noção de espaço é criada, criando uma sensação de que a imagem é bidimensional. O movimento lento do *zoom* cria uma expectativa de que nos aproximamos de algo, de um fim. A incerteza do movimento da câmara cria uma tensão no espectador, mantendo-nos na dúvida, mas conduzindo-nos para a certeza.

Em *The Collected Writings of Michael Snow*, Snow descreve o filme como uma tradução entre algo factual e uma ilusão, no sentido em que partimos de um espaço fixado pelo olho da câmara e, ao longo dos 45 minutos, somos transportados para um espaço mental (Snow, 1994, 40). *Wavelength* conjuga e balança de várias formas o abstrato e o real. Por um lado, captam-se imagens e sons, por outro o filme também é composto por um áudio constante e crescente de uma onda sonora e por cores que vão percorrendo o ecrã. O som presente no vídeo acompanha o crescimento do *zoom*, a ascensão da onda sonora desde o seu mínimo até ao máximo, criando a sensação de uma aceleração linear que se assemelha ao movimento do *zoom in*. O próprio nome do filme é metalinguístico, “comprimento de onda” associa-se não só ao som como também à fotografia final das ondas, presente na parede do quarto, quando este efeito sonoro atinge o seu clímax e nos deparamos com o destino do *zoom*. Dentro da multidisciplinidade de áreas onde a obra de Michael Snow se insere, este é também o compositor desta trilha. Na entrevista a Andréa Picard, o autor propõe a ligação entre a música com certas características dos seus filmes, como o interesse pela estrutura, a repetição e os efeitos da duração e do movimento (Snow, 2015, 253).

Elizabeth Legge descreve o movimento do *zoom* como uma sensação de estarmos a ser puxados para a frente (Legge, 2009, 11). Apesar de permanecermos imóveis, somos conduzidos por aquilo que a imagem em movimento apresenta, nunca sabendo para onde esta se dirige. Vamos para a frente puxados pela imagem ou empurrados pelo realizador. A observação começa a partir do olho da câmara e avança em direção a outro tipo de perceção. Legge apresenta a ideia de Julia Kristeva que descreve o *zoom* como um “agent of decay” (agente de decadência) (Legge, 2009, 77). À medida que nos aproximamos vamos testemunhando novos eventos, mas o *zoom* vai também eliminando espaço, ao longo do tempo vamos perdendo a perceção do mesmo enquanto somos puxados/empurrados para a imagem da fotografia. O movimento do *zoom in* combina a perda de informação, mas também a acumulação de memórias. Em *Visionary Film*, no capítulo que diz respeito ao filme estrutural, P. Adams Sitney cita Annette Michelson que em *Toward Snow* descreve como o filme aborda a nossa perceção em relação à temporalidade, considerando *Wavelength* uma metáfora para a consciência.

Aquele movimento constante para a frente (...) ilustra a ideia de que: «a toda a perceção pertence sempre um horizonte de perceções passadas, como potenciais lembranças que podem ser recordadas; e a toda a lembrança pertence como horizonte a contínua intencionalidade

interveniente de lembranças possíveis (...) até chegar ao instante da minha percepção atual» (Sitney, 2002, 354-355)⁹

Assim, o *zoom* é uma metáfora para a forma como percebemos o tempo que vivemos e que vamos viver. Tudo o que experienciamos contém uma memória do passado, o nosso pensamento só chega ao presente depois de passar por lembranças. Em *Wavelength*, quando observamos a imagem das ondas sabemos sempre aquilo que a rodeia, onde esta se encontra, a que contexto ela pertence e aquilo que aconteceu em seu redor, antes da imagem ser o nosso foco principal. Por exemplo, quando o *zoom* passa por cima do corpo que morre este torna o evento “estático, é uma coisa parada como uma fotografia”¹⁰ (Snow, 1983, 9’21’’). Mais tarde, quando a mulher entra no estúdio e faz uma chamada, somos relembrados da morte, voltamos atrás no tempo e no espaço, o acontecimento “está agora atrás de ti no espaço e no tempo, é quase como se nessa altura estivesse no teu subconsciente”¹¹ (Snow, 1983, 9’32’’).

Jacob Potemski apresenta outro efeito causado pelo *zoom* em *Wavelength*. A fotografia final do filme provoca um efeito *loop*, não no sentido em que a imagem regressa ao seu estado inicial, mas um *loop* do movimento. Segundo Potemski, no filme, quando chegamos à imagem da parede voltamos ao estado inicial do movimento.

(...) o que acontece no momento de «revelação», quando a câmara descobre o objeto da sua procura? Acaba por ser uma fotografia de ondas do oceano, e o *zoom* continua. A imagem recupera a profundidade com que começou (...) (Potemski, 2013, 10)¹²

Enquanto autores como Michelson ou Legge descrevem *Wavelength* como um tempo e movimento linear, Potemski discorda introduzindo a estrutura do *zoom-loop*. Potemski interpreta que o que acontece é um retorno ao início, à condição de estar a caminhar em direção a um futuro incerto. Apesar de não ser linear o movimento também não é circular, não regressamos à mesma imagem, mas sim ao mesmo método de aproximação em profundidade, revelando a paradoxalidade da nossa percepção temporal.

⁹ Tradução livre: “That steady movement forward (...) figures the view that «to every perception there always belongs a horizon of the past, as a potentially of recollections that can be awakened; and to every recollection there belongs as an horizon, the continuous intervening intentionality of possible recollections (...) actively up to the actual Now of perception»”.

¹⁰ Tradução livre: “static, it’s a stopped thing, like a photograph”.

¹¹ Tradução livre: “is now behind you in space and time, it’s almost like it’s in the back of your mind by that time”.

¹² Tradução livre: “(...) what happens at the moment of “revelation,” when the camera discovers the object of its search? It turns out to be a photograph of ocean waves, and the *zoom* continues. The image regains the depth that it started with (...)”.

Em *Wavelength* somos conduzidos para um lugar que só conhecemos no final, esta incerteza propõem a construção de uma narrativa sobre o caminho durante a sua duração. O final materializa-se num *loop*, onde a imagem regressa ao estado inicial do movimento, tornando o zoom um efeito infinito quando se dirige a espaços dentro de espaços¹³: “a fotografia das ondas é uma implicação de uma continuidade total para tudo”¹⁴ (Snow, 1994, 42).

Pensar o movimento do *zoom in* como principal ferramenta para a construção de um filme produz vários efeitos, em *Wavelength* destacam-se três. O primeiro introduz o *zoom* como condutor do olhar, este guia a observação em direção a um fim, sendo que é o movimento que determina a duração do filme. O *zoom* conjuga também a perda de informação à medida que os limites da imagem vão desaparecendo (entrando no extracampo), mas, ao mesmo tempo, a retenção das mesmas na nossa memória. Por último, no efeito *loop*, verifica-se que, chegando ao final, regressamos ao mesmo modo de percepção inicial. Neste caso a aproximação é reveladora de um fim, mas, ao longo da duração, esta vai eliminando o acesso ao conhecimento sobre o que se passa no estúdio. A distância inicial conferia tridimensionalidade e entendimento do espaço que se foi esgotando à medida que nos aproximamos da imagem. Assim, a dialética entre aproximação e distância provocam tanto a revelação como a perda.

¹³ A ideia de espaço dentro de espaço relaciona-se com o conceito de *mise-en-abyme*. Alexandre Alagôa define-o da seguinte forma: “(...) a *mise en abyme*, ao refletir a obra sobre si mesma, problematiza a investe no ato e processo de criação enquanto o próprio motivo e sujeito da criação.” (Alagôa, 2017, 73). Alagôa esclarece que a expressão *abyme* é utilizada pela primeira vez por Andre Gide, quando fala sobre narrativas que contém narrativas dentro de si. Posteriormente, o teórico francês Dallenbach, a partir da expressão de Gide, propõe uma definição para o conceito, que Alagôa cita: “é *mise en abyme* todo o fragmento que apresente uma relação de similitude com a obra que o contém.” (Alagôa, 2017, 60). Assim, esta expressão encaixa-se em *Wavelength* no momento em que compreendemos a fotografia que define o destino do *zoom*. Quando esta cobre a totalidade do ecrã, entramos num novo espaço, as ondas do mar dentro do apartamento.

¹⁴ Tradução livre: “The photograph of the waves is an implication of a kind of total continuity for everything”.



Fig. 4 - Michael Snow, *Wavelength*, 1967.

2.3. A Velocidade e a Revelação: *Lunch Break* de Sharon Lockhart

Sharon Lockhart é reconhecida pelo seu trabalho em colaboração com diversas comunidades. Numa exposição sobre *Lunch Break*, a curadora Sabine Eckmann descreve a obra de Lockhart como uma expansão da percepção do espectador em relação a situações e experiências que já lhes são familiares, mostrando novas perspectivas. *Lunch Break*, um take único ao longo de um corredor (fig.5), foca-se numa comunidade de trabalhadores de uma fábrica no Maine e na pausa de trabalho dos mesmos, retratando a individualidade de cada um e explorando o tema do tempo livre ao invés de um tempo estruturado. O processo de pós-produção, que torna um take de 10 minutos em 80, permitiu enfatizar os movimentos e ações do vídeo. Ao combinar duas técnicas, filmado de modo analógico e editado digitalmente, a artista faz uma analogia ao movimento dos trabalhadores e das máquinas. Através do *slow motion*, o filme demonstra uma das características desta ferramenta: o abrandamento permite uma diferente observação da realidade revelando pormenores que não seriam visíveis a uma velocidade normal, que não são tangíveis à contemplação natural durante as nossas experiências, demonstrando alguns dos efeitos da manipulação digital.

A manipulação digital que Lockhart aplica no vídeo temporaliza a quietude, o movimento da imagem e as ações presentes na mesma. Ao abrandar o tempo a autora coloca em evidência o que está realmente em jogo na imagem. Citando Malcom Turvey, Jihoon Kim afirma que o movimento lento cria aquilo que Turvey define como “digital revelationism” (revelação digital) (Kim, 2018, 107), o tempo prolongado torna-se num ato revelador, vai revelando o espaço, vamo-nos aproximando dele, mesmo que este não tenha um fim definido. O abrandamento da imagem funciona como uma aproximação, um *close-up* temporal¹⁵, que expressa a realidade de outra forma, distanciando-nos da velocidade do movimento que é a habitual. Jihoon Kim expõe que a duração extensa de *Lunch Break* também relaciona e joga com os conceitos de movimento e quietude, apesar de apresentar um *slow motion*, a câmara nunca para, está em constante movimento.

Em *A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica*, Walter Benjamin reflete sobre o *slow motion*, propondo que este não só revela algo que não seria visível a uma

¹⁵ Em *Diante do Tempo*, Didi-Huberman ao escrever sobre a montagem e desmontagem do visível, aborda algumas ideias de Walter Benjamin que apresenta a câmara lenta e a ampliação fotográfica como uma aproximação visual ao tempo. Estes são processos reveladores, desconstruem a temporalidade da duração da imagem. “Benjamin (...) brinca sem complexos com aproximações entre o «grande plano» fotográfico e a «câmara lenta» cinematográfica que, em alemão, se diz, justamente, Zeitleupe, «lupa temporal» - uma espécie de máquina para ampliar visualmente o tempo” (Didi-Huberman, 2000, 169).

velocidade natural como também permite a descoberta de outros aspetos intrínsecos ao movimento, justificando assim que aquilo que a câmara filma não é o mesmo que o olho vê.

Com o grande plano alarga-se o espaço, com o retardador o movimento. E se na ampliação não se trata apenas de explicitar aquilo que «assim como assim» não se vê com nitidez, mas antes se põem a descoberto formações estruturais da matéria, totalmente novas, assim também o retardador não se limita a trazer à luz conhecidos motivos do movimento, antes descobre, nestes conhecidos, outros totalmente desconhecidos, «que não funcionam de modo algum como retardamento de movimentos mais rápidos, mas têm o efeito de movimentos singularmente deslizantes, pairando no ar, sobrenaturais». Assim se torna evidente que a natureza que fala à câmara é diferente da que fala aos olhos. Diferente sobretudo porque a um espaço conscientemente explorado pelo homem se substitui um espaço em que ele penetrou inconscientemente. (Benjamin, 1938, 233)

Eckmann esclarece que a sonoridade do filme também combina duas vertentes. Em colaboração com Becky Allen e James Benning, a artista sonoriza o vídeo com um ambiente industrial. Assim, existe a disjunção de dois ritmos: por um lado a imagem abrandada e por outro o som em tempo real.

A disjunção entre os sons editados tocados à velocidade normal e o movimento das imagens intencionalmente abrandado confunde o nosso sentido de tempo, chamando atenção para o facto de que a nossa perceção da realidade dos trabalhadores é mediada tanto pela visão objetiva do olho da câmara como pela visão subjetiva da artista. (Eckmann, 2010, 4)¹⁶

A obrigação de olhar atentamente para a imagem lenta e em movimento, mantendo uma atitude persistente, para que possamos descobrir o que estamos a ver transforma o filme num desafio. Assim, a artista demonstra o seu interesse em compreender a realidade através da visão e perceber aquilo que pode ser descoberto desta forma, manipulando o espaço e tempo com as ferramentas possíveis. Em *Lunch Break*, tal como em outras obras de Lockhart, existe o desafio da espera. As imagens de Lockhart descrevem-se a si próprias, o seu poder figurativo permite que a nossa compreensão se foque na experiência temporal e na expectativa estática. O espetador guarda neste tipo de obras a responsabilidade interpretativa de as descodificar, este é forçado a estruturar aquilo que

¹⁶ Tradução livre: “The disjunction between the edited sounds played at normal speed and the intentionally slowed-down motion of the images confuses our sense of time, calling attention to the fact that our perceptions of the workers’ reality are mediated by both the objective eye of the camera and the subjective vision of the artist.”

está a observar. Em vez de mostrar a realidade factual esta desconstrói a sua temporalidade, sugerindo outra forma de a ordenar (Martinez e Brownbridge, 2003, 115).



Fig. 5 - Sharon Lockhart, *Lunch Break*, 2008.

Destacamos esta obra pelo interesse em compreender como é que dois movimentos de câmara, que mostram uma aproximação, se relacionam e se distinguem. Ao tratar a manipulação do filme como estrutura e linguagem, *Lunch Break* converge numa conversa com *Wavelength*. As obras apresentam um confronto entre a noção de distância e de aproximação, principalmente pelas técnicas utilizadas. Apesar de ambas mostrarem uma aproximação, em *Lunch Break* é usado um *travelling/dolly* e em *Wavelength* é empregue um *zoom*. Estes diferenciam-se como diferentes movimentos de câmara, criando efeitos convergentes e divergentes. Um *zoom* é criado a partir de uma câmara estática que muda a distância focal, um *travelling* ou *dolly* é produzido ao movimentar a própria câmara, aproximando-a ou afastando-a do objeto em questão. Enquanto o *travelling* muda a relação espacial entre o objeto e o que o rodeia, o *zoom* não, tornando-se num movimento que não é natural (os nossos olhos não conseguem fazê-lo). Por esta razão o *zoom* já não é tão usual no cinema, o *dolly* torna-se mais comum pois cria uma sensação natural, quando se aproxima ou afasta da ação (Fandor, 2018).¹⁷

Em *Wavelength* a distância vai-se eliminando por consequência da aproximação, propõem-se a ideia de um fim em resposta à duração do *zoom*. Em *Lunch Break* a distância nunca deixa de estar presente, a aproximação não sugere um desfecho, a sua continuidade não se dirige a um ponto de fuga, não procuramos um final pois o conteúdo revela-se na duração. Em *Wavelength* a distância é reveladora do espaço, este não muda conforme o *zoom* aproxima, mas sim revela uma imagem, a fotografia das ondas. Em *Lunch Break* a revelação apresenta-se pela velocidade do movimento e não pela aproximação, o *slow motion* revela pormenores, o *travelling* remete para um *zoom* sem final, não somos conduzidos para uma conclusão, impossibilitando a hipótese de um efeito *loop*.

Apesar de *Lunch Break* não conter um *zoom*, o movimento da câmara cria um efeito semelhante em ambos os casos, ao deslocar-se sempre no mesmo sentido. Tal como no *zoom*, os elementos presentes nos extremos da imagem em movimento são constantemente eliminados, mas, ao contrário de *Wavelength*, que elimina a informação aproximando-se de um ponto de fuga, em *Lunch Break* este ponto de fuga não existe, a informação que o movimento da câmara transmite é contínua. O movimento de aproximação e o ritmo abrandado, nestes dois casos em análise (*Wavelength* e *Lunch*

¹⁷ A combinação do movimento *dolly* e *zoom* cria o *Vertigo Effect*, usado por Alfred Hitchcock no filme *Vertigo* (1958). Excerto do filme *Vertigo*, que mostra o *Vertigo Effect*: <https://www.youtube.com/watch?v=je0NhvAQ6fM&t=59s>

Break), causam o mesmo efeito, o da permanente expectativa de que algo vai acontecer, provocando a procura de um acontecimento. O movimento lento, causado pela longa duração ou pelo *slow motion*, conduz-nos para uma revelação de elementos que não são tangíveis quando observada a uma velocidade natural. Jogando com os conceitos de quietude e movimento o efeito da aproximação transforma a imagem num desafio à persistência do espectador. A constante expectativa de um desfecho leva-nos a construir uma hipótese para este, para o lugar onde se dirige o movimento. Assim estes trabalhos exploram modos de percepção e de experiência que dizem respeito à duração e não ao acontecimento final.

2.4. Movimentos: < -- > (*Back and Forth*), *La Région Centrale* e *Solar Breath*

Dois anos depois de *Wavelength* surge <--> (*Back and Forth*) (1969), um filme que se traduz num movimento da própria câmara. Esta permanece fixa, realizando um movimento horizontal da esquerda para a direita e da direita para a esquerda com vários ritmos (fig. 6). Ao priorizar o movimento da câmara como principal estrutura da obra, <--> (*Back and Forth*) cria uma relação com a deslocação física do olhar. Começando no exterior e entrando numa sala de aula, observamos várias ações humanas, também elas com características rítmicas. No entanto, estas não têm força nem definição porque o movimento da câmara prende a nossa atenção. Alexandre Alagôa descreve a relação entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade presente no filme: quando o movimento é mais abrandado a imagem permite uma percepção tridimensional do espaço e daquilo que o compõe, permitindo a percepção de certas personagens e ações (Alagôa, 2017, 31). A aceleração do movimento transforma o plano em algo bidimensional, a imagem torna-se desfocada e sem profundidade, a desaceleração do movimento permite-nos o regresso para o espaço tridimensional.

A alteração rítmica da imagem pode conter uma relação com o movimento de *zoom in* ou *zoom out*, a aceleração implica uma distância, um movimento de afastamento da imagem, enquanto o abrandamento permite uma compreensão daquilo que esta mostra. Assim, o ritmo do movimento horizontal da câmara causa um efeito de aproximação ou distanciamento da imagem, quando este é rápido não conseguimos focar, propondo a construção de outro espaço e tempo, baseado no movimento.



Fig. 6 - Michael Snow, <--> (*Back and Forth*), 1969.



Fig. 7 - Michael Snow, *La Région Centrale*, 1971.

La Région Centrale (1971) surge como uma necessidade de filmar um espaço aberto (fig. 7), por oposição aos últimos filmes analisados, que acontecem dentro de um quarto e sustentam a escala humana. De forma a afastar-se da construção humana, Snow filma a natureza através de uma duração que se assemelha à densidade da mesma. Ao longo de 180 minutos a câmara é conduzida por uma máquina que realiza “em torno de um centro, movimentos quase infinitos que podem ser produzidos através de quatro botões: horizontal, vertical, rotações (da câmara centrada na lente) e zoom” (Snow, 2005, 28).

Apesar de filmar toda a paisagem, o filme mostra pouco da mesma, tal como em <--> (*Back and Forth*), os movimentos distanciam-nos da imagem. A experiência do espectador é baseada apenas naquela que os movimentos da câmara produzem, em *La Région Centrale*, mesmo afastando-se da figura humana e naquilo que esta constrói, a produção do filme é mecânica e é assim que o espectador o vai receber. Esta obra pode definir-se como uma *situação puramente ótica e sonora*. Desprovida de personagens ou narrativa, filma-se uma situação crua, conduzida pelos movimentos da câmara, onde a paisagem não depende de um esquema sensório-motor para se afirmar, podendo assumir-se como um “opsigno”, uma imagem do tempo.

Em 2002 Snow materializa *Solar Breath* a partir da observação de uma janela e de uma cortina, focando-se na relação que estas desenvolvem quando a janela está aberta ou fechada (fig. 8). Neste vídeo em *loop*, com 62 minutos, o movimento apresenta-se de outra forma, a câmara fixa filma um jogo entre aquilo que a janela permite passar ou não enquanto abertura e separação. Friedberg inicia *The Virtual Window* descrevendo a janela da seguinte forma:

Fecha, abre; separa os espaços de aqui e de ali, interior e exterior, à frente e atrás. A janela abre-se para um mundo tridimensional: é uma membrana onde a superfície encontra profundidade, onde a transparência encontra as suas barreiras. (Friedberg, 2006, 1)¹⁸

Em *Solar Breath* distinguimos os efeitos das janelas enquanto superfície para observar e ser observado ou como uma passagem. O movimento da cortina no filme revela-nos o que a barreira entre o interior e o exterior cria. A cortina, quando fixa, separa-nos do mundo exterior. Quando esta apresenta movimento, revela-nos o que está para além da janela. Snow descreve os gestos da cortina como uma performance, o movimento

¹⁸ Tradução livre: “it opens, it closes; it separates the spaces of here and there) inside and outside, in front of and behind. The window opens onto a three-dimensional world beyond: it is a membrane where surface meets depth, where transparency meets its barriers.”

enquadra (sempre de maneira diferente) a vista do exterior. Aqui a aproximação ou a distância encontram-se na abertura ou no fecho da janela. Quando fechada, transmite um afastamento daquilo que se encontra no exterior, aberta esta torna-se reveladora pois confere movimento à cortina, aproximando-nos do que se encontra do outro lado. A obra manifesta a sua importância nesta análise pela conjugação dos conceitos de movimento e janela, e como estes jogam com a aproximação e distância. O movimento revela na janela a beleza daquilo que não é encenado, aquilo que apreendemos através de um ato revelador do olho da câmara, que demonstra mais do que aquilo que seria a nossa experiência quotidiana.

O que eu vi nestes eventos entre o sol e o vento foi o seu potencial como arte. Eu não gravei estes “eventos” para partilhar este modesto fenómeno da minha vida diária com os outros. Não, o jogo entre a luz, superfície e duração disse-me: este evento real, não encenado contém elementos que são essenciais para uma obra de arte com tempo-luz-movimento, uma «imagem em movimento» com valores «plásticos» e muitos tipos de associações. (Snow, 2005, 11)¹⁹

Snow, através do movimento da câmara redefine os espaços que filma, não utilizando as ferramentas de conceção cinematográfica como um meio, mas sim como um fim. O movimento não é utilizado para pactuar com a narrativa e criar ilusões, é “uma tentativa de mostrar o conteúdo latente nestas técnicas, para que estas não desapareçam no seu uso”²⁰ (Snow, 1983, 17’42’’). Os movimentos usados por Michael Snow são a própria narrativa, estes permitem a construção de um novo espaço que nasce da dinâmica da câmara, resultado de uma aproximação ou distanciamento, mobilidade ou imobilidade, abrandamento ou aceleração. Em *Wavelength*, Snow apresenta uma tensão entre a estabilidade da câmara e o *zoom*, que se identifica como caminhante que percorre o espaço, explorando-o longitudinalmente, convertendo o *medium* em protagonista. Em *La Région Centrale* “Michael Snow faz a câmara perder completamente o centro” (Deleuze, 1983, 111), o aparelho mecânico que faz girar a câmara confere à paisagem que filma uma nova identidade, construindo um novo espaço a partir de movimentos e rotações. Também em <--> (*Back and Forth*) o espaço é percecionado à medida que a câmara se movimenta horizontalmente a diferentes ritmos, criando uma relação entre a manipulação

¹⁹ Tradução livre: “What I saw in these sun-and-wind events was their potential as art. I did not record these “events” to share this modest phenomenon from my daily life with others. No, the rich play of light, surfaces and durations said to me: this real, unstaged event contains the elements which are essential for a contemplative time-light-motion work of art, a “motion picture” with “plastic” values and reverberant associations which will reward many viewings.”

²⁰ Tradução livre: “an attempt to bring out the content that is latent in these techniques, so they don’t disappear in their use”.

da velocidade, a bidimensionalidade e a tridimensionalidade. Apesar de *Wavelength* ser a obra de Snow que mais importância tem nesta investigação, devido ao destaque da técnica do *zoom*, <--> (*Back and Forth*), *La Région Centrale* e *Solar Breath* também permitem refletir sobre como pode um movimento criar uma aproximação e de que forma é que este revela ou se distancia do que mostra.



Fig. 8 - Michael Snow, *Solar Breath*, 2002.

2.5. Mobilidade e Imobilidade no Cinema e Escultura

A partir da década de 1950, Michael Snow começa a conceber objetos escultóricos que têm como premissa guiar e dirigir a visão do espectador sobre o trabalho, estas convocam os conceitos de mobilidade e imobilidade, entre o espectador e a obra. A distância entre ambos desafia a interação e dinâmica, as formas provocam movimentos e deslocamentos no espectador que permitem uma diferente interpretação de cada obra.

Transformer (1982) materializa-se numa escultura em madeira onde uma das pontas foi trabalhada até ficar afiada à dimensão de uma agulha (fig. 9). Ao estar pendurada horizontalmente, esta funciona como uma bússola ou um objeto para apontar. Numa entrevista, Snow observa que a forma da obra pede que esta seja vista através de um movimento linear, sendo que uma das pontas está “crua” e a outra foi transformada, existe uma certa progressão no objeto (Snow, 2012, 2’05’’). Por oposição, *Core* (1982–84) é um objeto cilíndrico, que pede ao espectador um movimento circular em torno do mesmo (fig. 10). *Blind* (1968) é constituído por quatro grelhas metálicas que tornam os planos visíveis de diferentes maneiras através da sobreposição das mesmas (fig. 9). A obra inclui o corpo do espectador, pois este caminha entre os painéis. Através de movimentos horizontais, a distância entre o espectador e os painéis provoca uma percepção visual em constante mutação ao longo do percurso realizado.

Michael Snow encara a escultura como um objeto estático e tridimensional que pede movimento ao espectador (Snow, 2012, 8’30’’), seja este rotativo, de aproximação ou distanciamento. Podemos reconhecer uma relação entre a mobilidade do espectador (na escultura) e da câmara (no filme). Os movimentos convocados pelas esculturas do autor são os mesmos que a câmara realiza em alguns dos seus filmes como *Wavelength / Transformer* (aproximação e direção), <--> (*Back and Forth*) / *Blind* (movimento horizontal da esquerda para a direita e da direita para a esquerda) e *La Région Central / Core* (movimento rotativo).

Em relação à sua definição tradicional, o cinema e a escultura detêm uma relação de oposição entre os conceitos de mobilidade e imobilidade. Num filme, o observador mantém-se imóvel, mas as imagens são movimento, propondo uma dicotomia não só entre a mobilidade e imobilidade, mas também entre a materialidade e imaterialidade. Enquanto espectadores de um filme, televisão ou computador permanecemos imóveis perante o ecrã, criando um paradoxo entre o movimento das imagens / a imobilidade do

corpo e a materialidade do espaço (cinema, casa ou escritório) e a imaterialidade da imagem (Friedberg, 2006, 151).

Quando o vídeo apresenta uma componente instalativa existe uma mudança na relação entre o espectador e a obra, no sentido em que a mobilidade e imobilidade já não se apresentam como anteriormente. Por mais que a imobilidade do espectador seja necessária na presença de uma imagem em movimento, no contexto da instalação há uma maior abertura à mobilidade do observador.



Fig. 9 - Michael Snow, *Transformer*, 1982 e *Blind*, 1968.



Fig. 10 - Michael Snow, *Core*, 1982-1984.

Em *Installation Art*, Clarie Bishop desenvolve cronologicamente as várias intervenções instalativas. Segundo a autora, a primeira obra a que podemos chamar de instalação surge em 1938 quando Duchamp pendura 1.200 sacos de carvão num teto. Esta foi a primeira vez que um artista ocupou uma galeria com uma única intervenção, e fê-lo estando esta lotada com outras obras (Bishop, 2005, 20). Nos anos 50 e 60 começam a surgir trabalhos que questionam o espaço que a obra ocupa, a abordagem tradicional ao recinto da galeria altera-se, surgem os *Happenings* e os *Environments*, lugares onde o espaço é a obra, envolvendo o espetador (Bishop, 2005, 24). O nascimento da instalação e a tendência para recusar o tradicional espaço da galeria são dois eventos inteiramente ligados. Instalação é uma modalidade que diz respeito, não à organização de um número de objetos num espaço apresentados como elementos individuais, mas a uma obra total, onde o espaço e os objetos são algo conjunto. O termo refere-se a um tipo de arte onde o espectador é tido em conta e pode ser descrita como teatral, imersiva ou experimental. A instalação pretende aumentar a perceção do espetador e as suas respostas corporais em relação àquilo que é apresentado, através da criação de um ambiente no qual o observador imerge. É uma manifestação artística que não só apresenta uma obra ao espetador como também o envolve nela (Bishop, 2006, 6).

Os artistas associados ao minimalismo consideravam o espaço onde a obra era apresentada muito importante, sendo que este era alterado pela presença do objeto. Roberto Morris fala sobre o fator que determina a nossa relação com a arte minimalista: o seu tamanho. Trabalhos maiores diminuem-nos, criando um modo de interação mais público com o trabalho, tamanhos pequenos encorajam a privacidade e intimismo (Bishop, 2005, 53). Os cubos de Tony Smith, *Black Box* (1961) e *Die* (1962), caem nestes dois extremos: um com um tamanho intimista, outro com cerca de 180cm, protagonizando a escala humana (fig. 2 e 3). Aqui existe um paradoxo: apesar do tamanho criar uma interação com o espetador, tal como analisámos no primeiro capítulo, os conceitos como o vazio e o invisível que as obras convocam provocam um afastamento (pelo seu formalismo) que inquieta o observador. Apesar de não denominarem as suas obras de instalação, os minimalistas iniciam uma importante discussão sobre a perceção do espaço pelo espetador, considerando-o uma parte essencial do trabalho (Bishop, 2005, 54). São obras que obrigam à presença e, por esta razão, a perspetiva de quem experiencia este tipo de trabalho é sempre singular.

Enquanto andamos à volta de uma escultura minimalista, dois fenómenos são propostos. Primeiramente, o trabalho aumenta a nossa atenção sobre a relação entre a obra e o espaço onde é exposta - as proporções da galeria, a sua altura, largura, cor e luz; secundamente, o trabalho atenta-nos para o nosso processo de perceção - o tamanho e peso do nosso corpo enquanto este circunda a escultura. Estes efeitos mostram-se como resultado direto do literalismo da obra - isto é, o seu literal (não simbólico e não expressivo) uso dos materiais - e a sua preferência para reduzidas e simples formas, ambas previnem a absorção psicológica e redirecionam a nossa atenção para considerações externas (Bishop, 2005, 53)²¹

Nos anos 1990 a instalação torna-se um ponto de referência para artistas contemporâneos que procuram incorporar política de identidade e as diferenças dentro da perceptibilidade, trabalhando sobre o tempo, a memória e histórias individuais, contrastando com o tipo de interpretações que o minimalismo provocava (Bishop, 2005, 76). Olafur Eliasson protagoniza este período, concebendo lugares que questionam a consciência espacial daqueles que os experienciam, estabelecendo uma especulação em torno do sublime e da surpresa. A instalação *Your Blind Passenger* (2010), ao retirar parcialmente o sentido da visão, sugere ao participante uma leitura empírica da obra através do corpo. A instalação consiste num túnel (fig. 11), construído dentro de um museu/ galeria, onde o espetador entra. O interior contém fumo e é iluminado por cores que vão mudando ao longo do percurso. Se por um lado o tempo necessário à conclusão do percurso da instalação incentiva o desenvolvimento de uma reflexão, por outro, ativa a expectativa de ver algo, elevando a importância do encontro com o objeto artístico. Neste tipo de modalidade o papel do observador é tão importante como o do criador, este produz o ambiente indicado para que o espetador desenvolva a sua própria performance, a observação cede lugar à experiência: não é possível participar nela através da mera contemplação pictórica (Silveira, 2019, 84). O espetador desenvolve, nesta obra, uma procura em direção a um final inexistente, o objeto artístico é o lugar onde se encontra, este desenvolve-se à medida que o corpo caminha, a duração da aproximação revela o conteúdo da obra.

²¹ Tradução livre: “As we walk around a Minimalist sculpture, two phenomena are prompted. Firstly, the work heightens our awareness of the relationship between itself and the space in which it is shown - the proportions of the gallery, its height, width, colour and light; secondly, the work throws our attention back onto our process of perceiving it - the size and weight of our body as it circumnavigates the sculpture. These effects arise as a direct result of the works literalism - that is, its literal (non-symbolic and non-expressive) use of materials - and its preference for reduced and simple forms, both of which prevent psychological absorption and redirect our attention to external considerations.”

Enquanto certas instalações propõem a ativação do espectador, conferindo-lhe consciência do seu corpo e considerando-o como parte da obra, outras causam uma descentralização. Em *Your Blind Passenger* o ambiente escuro provoca uma sensação que podemos encontrar em lugares como o cinema. Claire Bishop descreve a escuridão associada a este lugar como provocadora da anulação do espaço, neste contexto a percepção que temos do nosso corpo como observador não aumenta, mas sim diminui (2005, 75). Assimilando o espectador ao espaço que o rodeia, este tipo de ambiente implica uma dissociação do corpo, uma unificação deste com o espaço.

O interesse por esta dinâmica entre espaço e espectador foi impulsionador da nossa instalação de vídeo: o fascínio dialético entre a imagem no ecrã e as condições em que esta é apresentada. Mesmo que o vídeo e o cinema contenham uma imagem em movimento que, como observámos acima, remete para a imobilidade do espectador, no caso da instalação, este nem sempre está imerso na escuridão ou sentado e imóvel. Esta pode permitir que a obra seja vista com alguma mobilidade, criando uma necessidade de divisão da atenção do espectador entre a imagem e o contexto que a rodeia (Bishop, 2005, 94-96).

Boris Groys escreve sobre a arte baseada no tempo, abordado como percebemos a imagem em movimento e a sua duração na contemporaneidade. Apesar de o filme tradicionalmente conduzir o observador à imobilidade, o modo como o espectador contempla uma obra está em permanente mutação. O contexto em que nos encontramos, uma era onde fazer ou visualizar um vídeo se tornou uma operação fácil, transforma a maneira como presenciamos uma imagem em movimento numa galeria ou museu. A nossa capacidade de contemplação muda, pois, o espectador contemporâneo está permanentemente em movimento e circulação (Groys, 2009). Sobre as condições regulares da visita a uma exposição, não é comum presenciar um vídeo ou filme se este tem uma longa duração, a observação íntegra da obra dedica-se a espaços como o cinema ou o ecrã do computador pessoal do observador. O foco do visitante modifica perante o contexto em que vivemos, que se relaciona com uma velocidade acelerada, e o espaço em que se encontra, que pode criar uma ativação ou uma descentralização.

Tradicionalmente, na nossa cultura, tínhamos dois diferentes modos fundamentais de contemplação à nossa disposição para nos dar controlo sobre o tempo que gastávamos a olhar para imagens: a imobilização da imagem no espaço expositivo e a imobilização do observador no cinema. Os dois modos colapsam quando as imagens em movimento são transferidas para

museus ou espaços expositivos. As imagens continuarão a mover-se - tal como o espetador.
(Groys, 2009)²²



Fig. 11 - Olafur Eliasson, *Din blinde passager*, 2010.

²² Tradução livre. “Traditionally, in our culture we had two fundamentally different modes of contemplation at our disposal to give us control over the time we spent looking at images: the immobilization of the image in the exhibition space, and the immobilization of the viewer in the movie theater. Yet both modes collapse when moving images are transferred to museums or exhibition spaces. The images will continue to move— but so too will the viewer.”

Insistindo na experiência física e presencial do trabalho, a instalação vai justificando a sua importância com base em dois argumentos: a ativação e a descentralização do espectador (Bishop, 2005, 128). Por um lado, o espectador envolve-se na obra, torna-se parte desta e completa-a, criando uma consciência de si mesmo, por outro, a obra pode eliminar a consciência física que o espectador tem de si, este dissolve-se no espaço. A instalação pode, desta forma, criar uma aproximação ou distanciamento entre o espectador e o seu corpo, mas, seja por ativação dos seus sentidos ou pela descentralização da sua consciência corporal, o espectador é das duas formas, parte da própria obra, quanto mais envolvido mais completa se torna a instalação. Ambas as modalidades determinam o envolvimento do espectador, seja este por meio da distância ou da proximidade. Neste sentido, a definição destas palavras dissimula-se, os seus significados unem-se e não definem apenas coordenadas, mas sim a experiência pessoal que cada obra provoca.

3. Desenvolvimento do Projeto Prático

3.1. *Zoom in, Zoom out*

De modo a entender como pode uma obra apresentar ou provocar aproximação ou distância e como estes conceitos influenciam a experiência visual, foi importante refletir sobre um conjunto de referências. Sejam filmes, esculturas ou instalações, estas manifestam formas e técnicas onde o espetador é conduzido por ou para o movimento. Na escultura ou instalação existe uma provocação de movimento no espetador, que utiliza a mobilidade para se aproximar da obra. Esta aproximação não é necessariamente física, a proximidade revela-se na conquista do questionamento ou entendimento da mesma, que pode ser conseguido através da distância. O mesmo pode acontecer no audiovisual, não só os efeitos dos movimentos de câmara podem conduzir o olhar do espetador para a mobilidade, como, no contexto instalativo, o observador pode ser móvel perante o vídeo.

O projeto prático aqui apresentado materializa-se num conjunto de vídeos que se constroem através de *zoom in* e *zoom out* em direção ou a partir de diferentes janelas. Refletindo sobre os conceitos anteriormente estudados, sobretudo a partir de Didi-Huberman, Sitney, Deleuze e Snow, o projeto resulta numa pesquisa sobre movimento de “ir e vir”, convocando uma dialética entre a aproximação e a distância.

Pensando sobre formas de atingir uma imagem dialética que evoque os princípios previamente analisados é possível estabelecer uma relação com certos movimentos da câmara. A imagem dialética é dupla, no sentido em que conecta o presente a outros tempos, tem uma “*temporalidade com dupla face*” (Didi-Huberman, 2000, 115). A imagem dialética convoca um movimento de ir e vir que cria conexões entre aquilo que vemos e o que permanece invisível, o que é físico e material, e o que se rege pelo mental. Não se apresenta apenas como aquilo que é no presente, a sua materialidade, mas também como aquilo que o passado e o futuro lhe concebe. O tempo não se traduz como distância, este pode eliminar ou revelar algo sobre o presente.

O facto de uma coisa ter *passado* não significa apenas que está longe de nós no tempo. Continua distante, é certo, mas o seu próprio distanciamento pode aproximar-se de nós - trata-se, segundo Benjamin, do fenómeno *aurático* (...) (Didi-Huberman, 2000, 133)

Este movimento de ir e vir pode ser interpretado por uma câmara: ao se aproximar e afastar do objeto que filma “realiza uma dialética da distância, da *dupla distância*, e, dessa maneira, ela trabalha o espaço e o tempo. Quando a câmara se aproxima ou se afasta do

objeto filmado por meio do zoom ou do travelling (...), acontece um tecimento do espaço e do tempo filmico” (Martins, 2016, 46). O distanciamento ou aproximação num filme, cria uma mudança na percepção daquilo que vemos. Ao colocar em evidência ou afastando-se do objeto o movimento de câmara convoca uma dialética entre o afastamento e a proximidade que se conecta ao movimento de “ir e vir incessante” (Didi-Huberman, 1992, 118) presente na experiência da observação. Movimentos como o *zoom* ou o *travelling* realizam uma troca entre o que está perto e o que está longe, jogando com o que está visível e invisível, propondo uma duplicidade que coloca o observador em diálogo com a obra.

O movimento de “ir e vir”, a dialética entre a aproximação e a distância é representada na sequência dos vídeos. A imagem final do *zoom in* torna-se a imagem inicial do *zoom out*, reforçando a ideia de que o que olhamos nos olha de volta, nos devolve o olhar. Aproximamo-nos da janela, com a intenção de entrar no espaço, mas esta vontade é-nos devolvida quando a imagem que inicialmente é um *zoom in* se transforma num *zoom out*, retornando ao ponto inicial (fig. 12).

Apesar de se exprimir através de um *zoom* contínuo, o projeto manifesta-se a partir de um questionamento que difere das referências apresentadas, procurando a forma de como subverter o sentido do *zoom*. Explora-se como pode uma aproximação ou distanciamento mostrar a “pele” do próprio filme, em vez de revelar algo sobre o conteúdo da imagem. Produz-se um movimento direcional, mas não um final conclusivo, o *zoom* adentra-se na matéria do digital e não na revelação do real. Neste projeto o *zoom* é digital e produzido em pós-produção, para um melhor controle do mesmo. Resulta de uma aproximação e distanciamento da própria imagem e não de movimentos de ordem espacial. Ao invés de convocar o método como filme e narrativa, *Diante-Dentro* convoca o método como construção. O *zoom*, enquanto “exclusivo à ótica da lente” (Snow, 2005, 27), vai ser o condutor da construção do olhar. Esta é uma construção por subtração e adição, à medida que o *zoom in* avança, vai-se eliminando o espaço que se encontra nos limites da moldura, à medida que o *zoom out* se afasta, o espaço vai ser desvendado e a janela enquadrada.

Para a compreensão do projeto é importante distinguir duas opções de aproximação da imagem: o *zoom* ótico e o *zoom* digital. O *zoom* ótico produz-se pela sobreposição de lentes de uma objetiva, este mantém a qualidade intacta, permitindo assim a revelação de detalhes parcialmente ou totalmente invisíveis a um primeiro olhar. No *zoom* digital a

aproximação é simulada, na realidade a imagem apenas sofre uma ampliação, provocando uma degradação sucessiva na qualidade da mesma.

Ao se degradar, como consequência da aproximação, existe uma passagem do figurativo para o abstrato, mostrando como se decompõe a imagem digital matematicamente. Ao nos aproximarmos da janela, não conseguimos distinguir o que está no seu interior, levando-nos para o campo da invisibilidade. A imagem torna-se incompreensível, assumindo a imaterialidade e provocando um vazio de presença, explorando um estado que já não está relacionado com questões de volume e matéria. A noção de transição para outro tipo de imagem é algo que vimos presente em *Wavelength*. No intervalo entre a gravação do espaço do estúdio para a fotografia final da parede ocorre uma passagem do campo tridimensional para bidimensional, do factual para o mental.

Os vídeos podem ser vistos de duas formas: em contexto de instalação ou através de um ecrã. Em ambos os casos estes apresentam-se como um conjunto de quatro, onde cada um contém a sequência: *zoom in* > *zoom out*. Quando o *zoom in* termina, surge um *zoom out*. Este movimento faz o percurso contrário, iniciando em algo incompreensível, a referida estrutura da própria imagem. No início o *zoom out* digital coloca-nos diante uma imagem em movimento sem conteúdo narrativo. Ao longo do seu percurso vai desvendando a imagem, a janela e os elementos que a rodeiam. Inicialmente experienciamos uma dimensão do vídeo digital que mostra as suas características mais técnicas, enfatizando a pixelização e o movimento dos frames. Mesmo que a compreensão desta imagem não seja clara numa primeira instância, o movimento de distanciamento do *zoom* produz uma evolução gradual para a composição da paisagem filmada.

Podemos caracterizar os dois movimentos como reveladores. O *zoom in* revela a materialidade da imagem e o *zoom out* revela o seu conteúdo. Desta forma, a distância pode revelar tanto ou mais sobre o que a câmara filma que a aproximação. Foi possível pensar estes efeitos a partir das referências estudadas, assim tal como nos filmes que analisámos de Michael Snow, o movimento tem um papel de distorção ou revelação na imagem. Compreendemos isto especialmente em <--> (*Back and Forth*), que, a partir do movimento horizontal da esquerda para a direita e da velocidade do mesmo, provoca percepções da imagem opostas, o espaço tridimensional torna-se bidimensional, tal como no nosso projeto.

Como metodologia, a concepção e produção dos vídeos rege-se a partir de um conjunto de 5 regras, de modo que o conjunto resulte uno. Apesar dos filmes funcionarem singularmente, é a reunião de todos eles que constrói o conceito e permite analisar os vários efeitos do *zoom*. A sequência dos vídeos une o *zoom in* ao *zoom out*. O vídeo inicia com uma paisagem que, ao longo do tempo, vai sendo ampliada em direção a uma janela específica. Quando o *zoom in* chega ao seu limite e a imagem se degrada passamos para o *zoom out* de outra paisagem, desta vez começamos na janela e terminamos na paisagem envolvente. As regras que compõem os vídeos são:

- 1- Na paisagem que é filmada existe sempre uma janela.
- 2- Ao longo do vídeo existe um *zoom in* ou um *zoom out* constante em direção ou a partir da janela.
- 3- A duração de cada *zoom* é o tempo do percurso físico (que demoro a caminhar) desde o sítio onde a câmara se posiciona até à janela filmada.
- 4- O som não corresponde à realidade da imagem.
- 5- O som acompanha o ritmo do *zoom*, representa um crescendo ou um diminuendo.

De modo a atribuir uma duração a cada *zoom* (seja *zoom in* ou *zoom out*), realizou-se uma contagem do tempo que demora a aproximação física, através de um percurso a pé, desde o local onde a câmara se encontra a filmar até à janela filmada. Desta forma o ritmo do movimento do *zoom* depende da duração determinada para cada vídeo, que representa o trajeto entre a câmara e a janela em questão. Desta forma o movimento subordina-se ao tempo, este depende da distância entre nós (a câmara) e a janela filmada. Este ato de caminhar liga-se à ideia que a instalação do projeto propõe. Mais à frente, na descrição da instalação, compreenderemos que o movimento de ir e vir que se fez entre a câmara e a janela também é feito pelo espetador entre os dois ecrãs que apresentam os vídeos.

O som, apesar de ser gravado nos mesmos lugares e no mesmo período que os vídeos, é montado e produzido posteriormente. Os áudios não correspondem aos vídeos que acompanham e apresentam várias alterações (de sentido, ordem ou velocidade). Estes convocam um espaço que não existe, pretendem propor uma narrativa sobre aquilo que se passa tanto no lugar público que circunda a janela como o que se passa no espaço privado. A relação entre o som e a imagem estabelece-se no próprio processo de *zoom*. Quando a imagem apresenta *zoom in* existe uma aceleração linear do som, seja através da

velocidade, volume ou sobreposição. Quando o *zoom* atinge o seu limite e a imagem se decompõe na matéria digital, também o som se revela. Ao diminuir a sua velocidade progressivamente, de modo a acompanhar o *zoom*, este apresenta as características que o compõem como a frequência, a intensidade, o timbre ou a duração, enfatizando as frequências da onda sonora. Quando observamos o *zoom out* o som apresenta o movimento contrário, iniciando numa composição sonora e desacelerando até chegar ao silêncio.

Tal como observado anteriormente, a noção de invisibilidade provoca uma devolução do olhar. Os objetos minimalistas, quando compreendidos para além da tautologia, permitem uma observação que atravessa a sua visibilidade, atingindo a sua interioridade, a sua dimensão oculta. Suspeitando que algo falta ser visto, somos provocados pelo intervalo entre nós e a obra, por uma “dupla distância”, a troca entre aquilo que a imagem propõe e o que nós vemos. Os movimentos mencionados provocam a ausência de elementos da imagem. Ao se aproximar, a câmara vai eliminando o que se encontra nos limites do enquadramento, o *zoom* funciona como um “agent of decay” (Legge, 2009, 77). Ao se afastar, perdemos alcance sobre aquilo que antes estava perto e vamos testemunhando novos acontecimentos. Tanto o que se encontra no extracampo²³ como o som, são componentes invisíveis, mas que edificam o espaço, propondo uma construção mental sobre o que se entende estar fora do campo da visibilidade. Aquilo que se torna oculto não é uma perda, este completa o que é visível, provocando um diálogo entre o corpo que vê e o que é observado.

²³ O que acontece fora dos limites da imagem define-se como extracampo, que remete ao que não se ouve nem se vê. Este conceito é abordado por Deleuze, ao definir o enquadramento como limitação, o autor esclarece que podem existir quadros dentro de quadros, que o enquadramento da Natureza se difere das pessoas e da arquitetura, filmar portas, janelas, espelhos, apresenta uma moldura no interior de outra. “Todo o enquadramento determinará um extracampo. (...) se um conjunto é enquadrado, logo visto, há sempre um conjunto maior ou um outro com o qual o primeiro forma um maior, que por sua vez, pode ser visto desde que suscite um novo extracampo, etc.” (Deleuze, 1986, 27-28). O som também protagoniza o extracampo, Deleuze desenvolve que a voz remete para algo mais palpável, associada a um corpo. Quando se apresenta no extracampo pode representar uma narração ou alguém que se encontre noutra lugar.



Fig. 12 - Diante-Dentro #1.

Disponível em: <https://youtu.be/wVEKKpNfsYY>

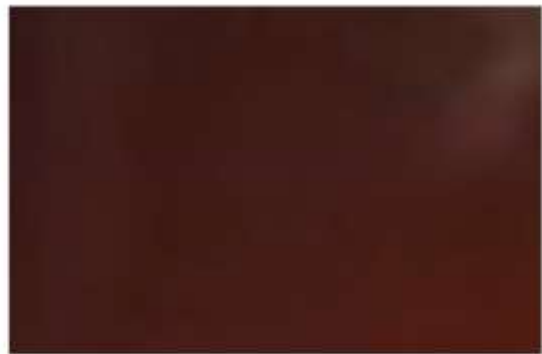


Fig. 13 - Diante-Dentro #2.

Disponível em: <https://youtu.be/X43BH3YVV3o>

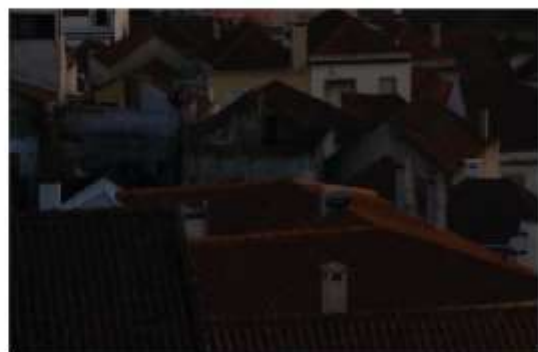
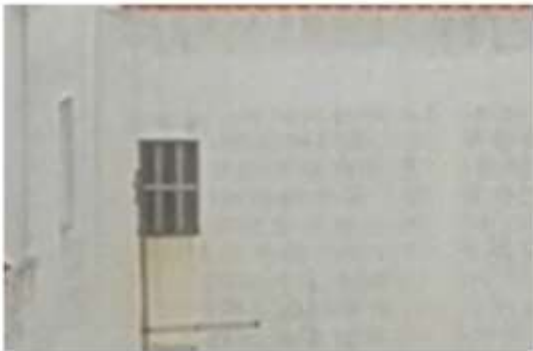


Fig. 14 - Diante-Dentro #3.

Disponível em: https://youtu.be/mlNzuB_wU2o

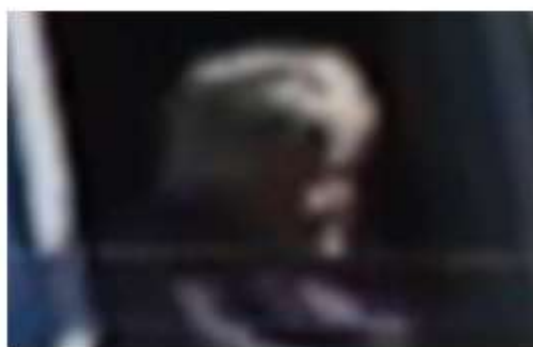


Fig. 15 - Diante-Dentro #4.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Fpt8VelFr0>

A proposta de construção de espaço audiovisual através dos movimentos de aproximação e distanciamento pode ser transferida para o espaço da exposição dos vídeos. Tal como analisámos anteriormente, o conceito de imobilidade do espetador em relação a uma imagem em movimento transforma-se quando esta tem uma componente instalativa. Ao apresentar-se como instalação, o nosso projeto propõe um movimento ao corpo do espetador que remete para o “ir e vir” presente no *zoom in* e *zoom out* e para o percurso realizado entre a câmara e a janela. A exposição deste trabalho materializa-se na instalação de dois ecrãs que se encontram em lados opostos de um corredor escuro ou obscurecido (fig. 13).

Desta forma pretende-se produzir também um movimento de aproximação e afastamento em direção à imagem, onde o ambiente escuro poderá operar uma descentralização do espetador e, em simultâneo, um direcionamento do seu corpo para a luz do ecrã, tal como observado a partir de Claire Bishop. O corpo poderá assim cumprir uma trajetória próxima do movimento de um *zoom in*, aproximando-se da imagem ou, em razão inversa, de *zoom out*, distanciando-se da percepção de si mesmo e da imagem.

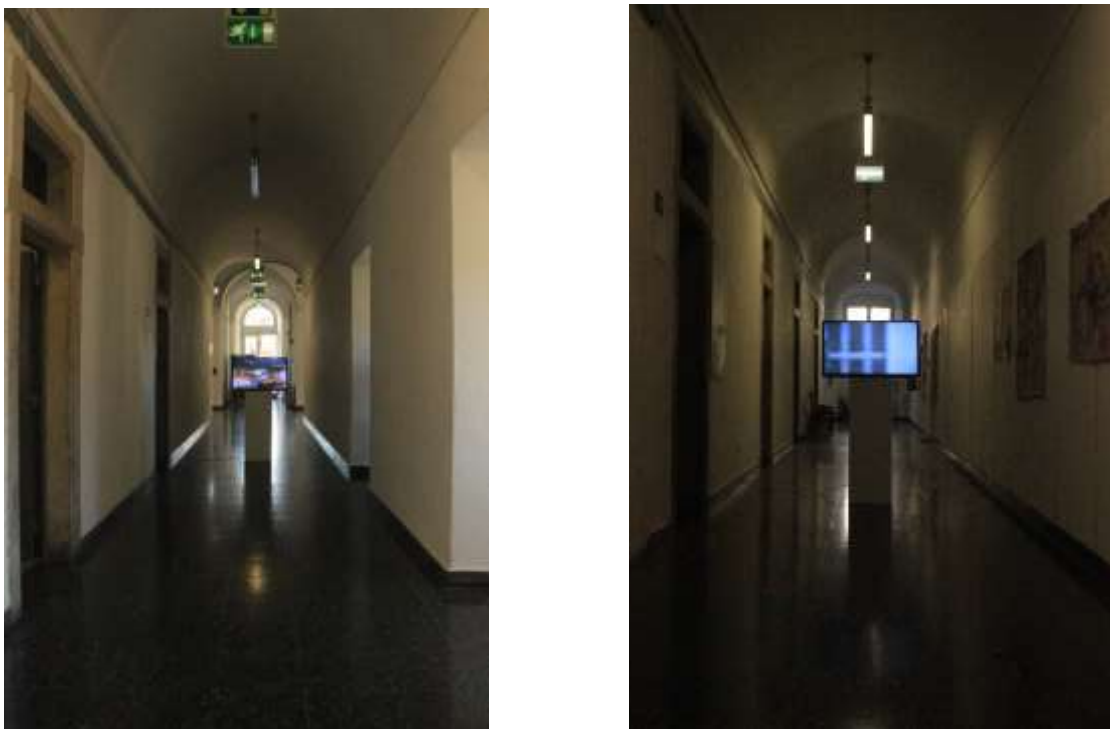


Fig. 16 - Instalação na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022.

3.2. Janelas

A janela pode definir-se como uma abertura que permite a entrada de ar e luz, que pode abrir e fechar, criando uma ligação entre um espaço interior e um exterior. Janela pode também ser a moldura que cobre esta mesma abertura, sendo que esta, na maior parte das vezes, segura uma superfície translúcida que permite observar o exterior.

Numa definição ligada a um contexto digital a janela é sinónimo de ecrã, uma área que permite observar um conjunto de informações e abrir várias janelas, sobrepondo-as no mesmo lugar. Num contexto mais informal, a palavra janela pode também definir um intervalo, seja este de tempo entre dois períodos, ou uma separação, entre o observador e o objeto de visão do mesmo. O projeto que desenvolvemos conjuga estas três definições: filma-se a janela de uma casa a partir de um dispositivo digital que enquadra a imagem e cria uma moldura, compondo um vídeo que mostra o intervalo entre quem observa e o que é observado.

O total desconhecimento sobre o que se pode passar no seu interior, leva-nos a imaginar o que estará para além da janela. No contexto de uma arquitetura semelhante àquela que nos apresenta o filme *Rear Window* de Alfred Hitchcock, cada janela propõe uma história sobre aquilo que se pode passar dentro dela, as janelas lembram as telas de cinema que exibem narrativas. É a partir deste elemento que, de outro lugar, se pode observar momentos de cariz privado. Assim, a janela deixa de ser percecionada numa primeira instância apenas como um objeto arquitetural, passando a ser também um instrumento para observarmos e sermos observados. Aqui cria-se uma tensão entre o olhar e o ser olhado, uma oscilação ilustrada no capítulo *O Olhar*, do livro *O Ser e o Nada* (1943). Neste, Jean-Paul Sartre descreve o fenómeno de olhar o buraco da fechadura. O autor explica que enquanto olhamos perdemos a noção do nós, o nosso corpo torna-se invisível até que alguém do outro lado nos olhe de volta, devolvendo-nos a nossa consciência corporal. Descrevendo o olhar de um *voyeur* que atravessa o buraco de uma fechadura e observa o outro no seu espaço íntimo sem que este saiba que está a ser visto, este explica que o *voyeurismo* é também um ato de perda de consciência de nós mesmos, ao nos focarmos no outro e na sua intimidade dissolvemo-nos na observação, perdendo a nossa perceção corporal.

A janela confere um novo sentido ao *zoom*, este define um limite, ou seja, gravando do exterior para o interior, quando nos aproximamos das janelas quase somos capazes de

entrar dentro do espaço, mas nunca conseguimos passar essa fronteira. A aproximação cria a sensação de que vamos entrar num outro lugar que está para além da janela, mas isto não acontece. Cria-se um questionamento sobre o público e o privado, sobre a oposição entre interior e exterior.

As janelas, e a arquitetura em vidro que a acompanha é o parque de diversões para um voyeur. Em 2009 surge no *The New York Post* uma série de fotografias que captam os hóspedes do *The Standard Hotel* (fig. 14), que ficou conhecido pela forma como exhibe aqueles que o visitam, tornando-se um principal destino para um olhar voyeurístico (Darki, 2018, 15), sendo possível observar quem está hospedado, no seu espaço íntimo. Este é um exemplo de como a arquitetura estrutura as nossas vidas, o que fazemos à frente de uma janela não é o mesmo do que fazemos diante de uma parede opaca. Condicionamo-nos ao pé de uma superfície translúcida pois sabemos que podemos estar a ser observados. A janela define uma separação, mas ao mesmo tempo uma ligação, pela sua translucidez.

Ao observar do exterior, os elementos do espaço privado tornam-se intocáveis, impossíveis de apreender ou compreender na sua totalidade. A janela estabelece uma abertura intangível, construindo um espaço abstrato. No projeto prático apresentado queremos chegar à janela para a podermos descodificar, mas a aproximação desfoca a imagem. A casa converte-se num vazio pela sua intangibilidade que decorre da falta de visibilidade. Neste contexto a câmara não é um meio de atingir uma presença, mas sim uma forma de filmar o invisível, não aquilo que apreendemos a partir da nossa ótica, mas aquilo que podemos construir.

Quando a imagem desfoca existe uma passagem da janela arquitetónica para a janela do ecrã, do real para o imaginário, do físico para o virtual, edificando uma conversa entre matéria e memória, tangibilidade e intangibilidade, procura e revelação. A janela não se define apenas como uma única perspetiva sobre o que se encontra no outro lado desta abertura, o ecrã introduz neste conceito um sentido de multiplicidade e simultaneidade que substitui a singularidade da janela de Alberti. “A «janela» do computador muda o domínio metafórico sobre um enquadramento de uma perspetiva singular para a multiplicidade de janelas dentro de janelas, molduras dentro de molduras, ecrãs dentro de

ecrãs” (Friedberg, 2006,1-2)²⁴. A janela torna-se assim uma metalinguagem, fala do próprio vídeo que é também ele uma janela, uma janela que permite ver outra janela.



Fig. 17 - Peep Show at the Standard Hotel (s/ autor), 2009.

²⁴ Tradução livre: “The computer «window» shifts its metaphoric hold from the singular frame of perspective to the multiplicity of windows within windows, frames within frames, screens within screens.”

3.3. Distanciamento e Aproximação

A motivação de querer entrar, ultrapassar um espaço impossível conecta-se ao conceito “diante-dentro”, que Didi-Huberman introduz. Numa analogia à análise que Didi-Huberman faz às obras minimalistas, também a janela pode ser percebida a partir de uma visão tautológica, não vendo para lá daquilo que ela é: um elemento arquitetônico da casa que apresenta uma abertura. Mas, é a sua definição que nos propõe ver para além do objeto, como abertura contém algo dentro. A invisibilidade do que se passa para além da janela e o movimento do *zoom in* transporta a ideia de “diante-dentro”. Queremos ultrapassar a superfície, mas a imagem não permite, esta carrega uma fronteira. Através do *zoom out*, a imagem é-nos devolvida na distância.

Olhar seria compreender que a imagem é estruturada como um *diante-dentro*: inacessível e impondo a sua distância, por próxima que seja (...) *a imagem é estruturada como um limiar*. (Didi-Huberman, 1992, 221)

A imagem detém um limite que é marcado por uma distância pois não nos é possível atravessá-la. Didi-Huberman associa assim a imagem a uma porta, “um lugar *aberto* diante de nós, mas para nos manter à *distância* e para nos desorientar ainda mais” (1992, 212). A dialética entre a visibilidade e invisibilidade compreende-se num jogo que propõe uma construção ao espetador sobre o que se posiciona do outro lado do olhar. Considerando a observação como uma troca entre aquilo que vemos e o que nos olha, o intervalo entre o observador e o objeto cria uma “dupla distância” que faz com que o que vemos nos olhe de volta. Apesar da imagem resultar de uma aproximação, a intangibilidade sobre o que está para além da janela propõe uma distância, um afastamento, um questionamento. Mas, porque “nem o objeto, nem o sujeito, nem o ato de ver alguma vez se detêm no que é visível” (1992, 57), a revelação por aproximação não justifica a compreensão da imagem, o jogo entre o “ir e vir” presente na distância permite a construção daquilo que supomos que existe para além do visível.

Não é apenas o que se mostra visível que completa a composição, o que acontece fora do enquadramento, no extracampo, permite-nos compreender como o invisível se pode tornar tangível. A oscilação que o *zoom in* cria na imagem provoca perdas, não só porque desfoca, como também porque elimina os limites da imagem. Em *Diante-Dentro*, o invisível associa-se ao desfoque, ao espaço que o *zoom* vai eliminando e ao som. O som não é tangível, mas confere presença à ausência e completa aquilo que é visível na

imagem. Apesar de invisíveis, os elementos que se posicionam no extracampo não deixam de ter importância, estes conferem contexto à imagem.

Depois desta análise, pode ser interessante confrontar dois elementos que o vídeo reúne, a imagem, que Didi-Huberman descreve como algo impenetrável, “estruturada como um limiar”, e o som, que transcende a materialidade. A componente sonora destaca-se, pois, esta atravessa a “porta”. Produz uma sensação tridimensional que se assemelha à escultura, no sentido em que nos envolve, criando uma diferente espacialidade que não impõe fronteiras. O som pode representar o imaginável, uma possibilidade de construção narrativa para aquilo que a imagem apresenta. Seja uma voz, um som ou uma música, quando não está associado à imagem em questão, este vai além do visual, transferindo-se para o campo mental. Assim, é aquilo que não vemos que dá força e forma à imagem, criando uma totalidade. O som preenche o espaço vazio, dando voz às ínfimas possibilidades narrativas que se podem construir no lugar dentro e fora da janela, liderando também o caminho do *zoom*, não se tornando uma redundância sobre aquilo que vemos.

Considerações Finais

O que começou por ser uma mera curiosidade sobre o que seria possível observar no interior de uma janela, desenvolveu-se no estudo sobre o intervalo entre nós e aquilo que observamos. A filmagem de uma janela transformou-se numa pesquisa sobre a distância que se coloca diante de nós e como esta permite uma construção sobre o que vemos. A técnica de *zoom in* e *zoom out*, que primeiramente serviu apenas como forma de observar as janelas, despoletou o interesse pelos movimentos de aproximação e distanciamento, e como estes influenciam o que observamos. Neste estudo, foi possível questionar de que forma os movimentos desenvolvem uma relação dialética, analisámos o que acontece no intervalo entre o observador e o observado. Compreendemos que a distância e a aproximação são conceitos que se interligam e, apesar de antónimos, podem convergir no mesmo sentido. A distância pode ser tão ou mais reveladora que a aproximação.

A dissertação dividiu-se em três capítulos. No primeiro capítulo foi possível desenvolver os efeitos da distância. A partir da obra *O que vemos, O que nos olha*, de Georges Didi-Huberman analisámos exemplos em que a distância provocada pela obra convoca uma devolução do olhar da mesma. O autor debruça-se principalmente sobre a escultura minimalista como exemplo prático das ideias que apresenta. Neste contexto, a simplicidade das formas acaba por lhes conferir conteúdo, aquilo que não é visível propõe um exercício complexo ao olhar. Reconhecer o vazio provoca a devolução do olhar, existe uma inquietação com o “entre” (Didi-Huberman, 1992, 58). É neste “entre”, no intervalo entre o observador e o observado, que se posiciona a distância. Esta é caracterizada por Didi-Huberman como “dupla”, pois a devolução do olhar provoca um movimento de “ir e vir” na experiência visual. A “dupla distância” do olhar é definida por Didi-Huberman como a aura da obra de arte. Abordamos este conceito de aura, a partir da análise que Didi-Huberman faz da obra *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*, de Walter Benjamin, onde entendemos que o espaço compreendido na observação se transforma em pensamento, e a distância é algo sempre próximo, que, colocando-se diante de nós, provoca uma dinâmica que propõe uma “experiência aurática”.

Depois de definirmos alguns efeitos da distância, e como esta faz parte da experiência visual fizemos uma passagem para os movimentos que a câmara realiza. Sendo esta uma apresentação teórico-prática que se materializa num projeto audiovisual, foi importante criar relações entre os conceitos analisados no texto de Didi-Huberman e exemplos práticos que exploram as mesmas dinâmicas. Focámo-nos no movimento de “ir e vir”,

que compõe a experiência visual, e apresentámos referências que jogam com a aproximação e a distância. Foi necessário iniciar o segundo capítulo com uma introdução ao cinema estrutural, a partir de P. Adams Sitney, por este reunir um conjunto de tendências que sobrevalorizam a técnica em relação à narrativa. Seguidamente analisámos também o conceito de “percepção gasosa”, introduzida por Gilles Deleuze em *Imagem-Movimento*, por apresentar uma nova perspectiva sobre o que a câmara filma. Neste tipo de percepção, os movimentos e montagem apresentam-se como singulares, sem necessidade de se afirmarem através de um sistema que privilegia a ação. Percebemos também que estas características desenvolvem uma relação com as *situações puramente óticas e sonoras* descritas por Deleuze em *Imagem-Tempo*, onde o espetador se distancia da ação e se aproxima do pensamento.

Depois desta introdução analisámos um conjunto de autores que produzem obras, não só baseadas em tendências que protagonizam o cinema estrutural, como também concebidas a partir de movimentos que remetem para a aproximação e o distanciamento, tanto na obra como no espetador. Nas obras *Wavelength*, de Michael Snow, e *Lunch Break*, de Sharon Lockhart, foi possível estabelecer uma relação, onde entendemos que o *zoom* e o *travelling*, por mais que produzam o mesmo movimento de aproximação, podem traduzir efeitos diferentes. Em *Wavelength* o *zoom* move-se em profundidade, dirigindo-se para um ponto de fuga. Por esta razão, neste filme a percepção da distância é cada vez menos atenuada, ao longo da sua duração aproximamo-nos de um fim. Aqui a aproximação elimina a distância, enquanto em *Lunch Break* a aproximação mantém a distância. Em *Lunch Break* a noção de distância é fixa, não nos dirigimos a uma imagem final, mas sim é produzido um movimento constante em que a aproximação não sugere uma conclusão.

Ambos criam uma sensação de expectativa, o movimento contínuo de aproximação cria uma tensão. Concluímos que a permanente sensação de expectativa que o movimento de aproximação produz, seja este um *zoom* ou um *travelling*, leva-nos a desenvolver um conjunto de hipóteses para uma possível conclusão. É na duração que se produz a experiência visual, esta reside num intervalo que contém obrigatoriamente uma distância.

Analisámos também outros casos, em que a aproximação ou o distanciamento não são movimentos presentes na obra, mas esta produz uma sugestão dos mesmos. Iniciámos com exemplos de outros filmes de Michael Snow, onde percebemos como é que os movimentos da câmara nos podem aproximar ou afastar da própria imagem. Recorrendo

a diferentes técnicas, como um movimento horizontal da esquerda para a direita, movimento rotativo ou posição fixa da câmara, percebemos que a percepção da imagem e o que esta mostra depende dos movimentos que apresenta e da velocidade a que estão associados.

Seguidamente, confrontando os filmes com as esculturas do artista, criámos uma analogia entre o movimento que a câmara faz e o movimento que a escultura propõe ao espetador. Comparando a escultura e o filme percebemos que, apesar de tradicionalmente ambos se posicionarem de diferentes formas em relação à questão da mobilidade e imobilidade²⁵, quando estes se transformam em instalação, podem propor a mesma dinâmica ao espetador. “Quando as imagens em movimento são transferidas para (...) espaços expositivos (...) As imagens continuarão a mover-se - tal como o espetador”²⁶ (Groys, 2009). Aqui fizemos uma pequena introdução à modalidade da instalação, a partir de *Installation Art*, de Claire Bishop, onde percebemos que o espetador se pode aproximar ou distanciar do seu corpo, por ativação dos sentidos ou descentralização.

No último capítulo desenvolveu-se uma descrição do projeto prático que resulta numa reflexão sobre os conceitos analisados anteriormente. Relacionámos a ideia do movimento de ir e vir que Didi-Huberman apresenta como revelador de uma experiência visual com os movimentos de *zoom in* e *zoom out*. A aproximação e distanciamento produzem efeitos na imagem que mudam a percepção da mesma, conjugando algumas ideias presentes nas referências estudadas. Percebemos que o movimento, tal como em <--> (*Back and Forth*), pode ser revelador ou deformador da imagem. O presente projeto resulta também do interesse pessoal pela escultura, área onde me licenciiei. A preocupação com questões espaciais foi, neste projeto, transferida para o audiovisual, explorámos como o espaço é observado quando este é sujeito a um movimento. No final, compreendemos que a apreensão do espaço não é resultado de uma aproximação, mas sim de um distanciamento. Não só a continuidade do *zoom in* elimina o espaço que se encontra nos limites do ecrã como também distorce a imagem, levando-nos para o universo digital. Quando o *zoom in* se transforma no *zoom out*, o espaço vai-se reconstruindo e torna-se novamente tridimensional. O *zoom out* cria um efeito contrário, adiciona espaço e revela-nos o conteúdo deste. O distanciamento é construtor espacial.

²⁵ Um filme, enquanto imagem em movimento, pede imobilidade do espetador. Uma escultura, enquanto objeto imóvel, pede mobilidade ao espetador, a sua tridimensionalidade propõe uma experiência com dinâmica.

²⁶ Tradução livre: “when moving images are transferred to (...) exhibition spaces (...)The images will continue to move—but so too will the viewer.”

Podemos pensar a distância como conhecimento. A proximidade causada pelo *zoom in* é provocadora de um vazio de presença, não se compreende o que a imagem pretende representar. Neste sentido, por mais próximos que estejamos, encontramos sempre diante de uma distância. Didi-Huberman, ao citar Walter Benjamin, ilustra este acontecimento: “«aparecimento único de algo distante, por muito perto que esteja»” (Didi-Huberman, 1992, 117). Neste caso, a proximidade pode propor uma lonjura mais forte que a distância. É aquilo que se desenvolve no intervalo entre a aproximação e a distância que permite uma construção mental sobre o espaço que observamos.

No espaço da duração do *zoom* forma-se a experiência visual, a criação de conexões e edificações. É na duração, no intervalo que se posiciona o pensamento. No final, seja um *zoom in* ou *zoom out*, estamos sempre perante uma distância porque existe um vazio na imagem. Ou não vemos nada para além de pixéis, ou vemos muito numa paisagem onde não sabemos para onde dirigir o olhar. Esta distância é detentora de poder, de tensão, de expectativa, de criação.

A experiência visual não se define apenas por aquilo que é visível, a obra não se apresenta meramente como matéria, não se esgota no físico e palpável. O que se apresenta no vazio e se apreende como invisível também é parte da composição da obra. Quando a obra tem o poder de produzir uma “respiração aurática” (Didi-Huberman, 2000, 325), esta devolve-nos o olhar, aquilo que não é visível provoca um afastamento, uma lonjura que inquieta o espetador. A devolução do olhar gera um movimento de ir e vir, uma troca que se dá na distância entre o espetador e a obra. Esta troca traduz-se numa “dupla distância” do olhar, que Didi-Huberman conecta ao conceito de aura. A aura estabelece-se no espaço entre nós e o objeto, esta é estabelecida numa distância, por mais próximos que estejamos. A aura é constituída pelas relações criadas entre o que vemos, a memória, o tempo e o espaço. O olhar é trabalhado pelo tempo, o espaço transforma-se em tempo e o tempo em pensamento. (Didi-Huberman, 2010, 119). Portanto, podemos concluir que a aproximação não é mais reveladora que a distância. A experiência visual resulta daquilo que a obra provoca: algo mental, algo distante. Nesta distância criam-se conexões, saltos, movimentos, pois a observação não é estática.

No final, é interessante refletir sobre os efeitos do confinamento que deu origem a este projeto. Fruto da pandemia que teve início em 2020, o isolamento obrigatório em casa levou a desejar o contrário: querer sair. O único transporte que permitiu a viagem de dentro para fora foi a janela e a câmara. Da janela viu-se outras janelas, espaços que se

tornaram lugares. Estes eram um desejo, uma curiosidade, uma pergunta. Saber tanto sobre o que se passava no nosso espaço íntimo, levou a questionar sobre o que se passaria nos outros. A câmara procurou outro lugar na distância.

Este estudo não esgota as possibilidades de investigação levantadas pelo projeto prático. Existem outras questões que se colocam e que podem ser motivo de investigação futura. É o caso, no campo teórico, de uma pesquisa mais aprofundada sobre a dinâmica da imagem e a forma como esta propõe movimento, transformando a observação. O movimento de aproximação e distanciamento não é algo unicamente físico, este está presente na própria plasticidade imagem. Em *Diante do Tempo*, Georges Didi-Huberman analisa como a história de arte não se define como um percurso contínuo, como “um ponto sobre uma linha” (2000, 115). A imagem cria aproximações e distanciamentos no espaço e no tempo, relações e conexões. Arden Reed é outra autora que escreve sobre o movimento na imagem, abordando a questão do abrandamento. Em *Slow Art*, Reed analisa uma série de obras que descrevem a experiência do olhar, focando-se na duração do mesmo. Convoca autores de distintas áreas como Douglas Gordon, Ad Reinhardt, John Cage, Hiroshi Sugimoto ou Richard Serra para exemplificar as variadas formas como uma obra se pode traduzir numa experiência temporal e espacial, como esta provoca movimento e como o movimento é conteúdo da mesma.

A decomposição da imagem é algo atingido através da aproximação, e este fenómeno não acontece apenas quando nos aproximamos fisicamente, digitalmente o fenómeno produz um efeito semelhante. Ao estudar a observação a partir de uma distância, os modos de aproximação e a forma como não apreendemos apenas o que é visível, este projeto poderia converter-se numa série de vídeos onde o alvo não teria que ser necessariamente uma janela. Não sendo uma janela, irá propor uma abordagem conceptual distinta que se poderá relacionar com outros conceitos divergentes do que foi abordado nesta dissertação. Apesar da possível divergência, o efeito do *zoom* digital será semelhante, a imagem continuará a desfocar durante a aproximação. A observação transforma-se em curiosidade e a incerteza sobre o que se encontra do outro lado do olhar provoca uma devolução do mesmo. A partir do movimento em direção ou a partir de diferentes contextos, será interessante analisar como os efeitos criados com a aproximação e distanciamento modificam. Desta forma os vídeos podem apresentar várias realidades a partir de um conjunto de dogmas, transformando a técnica do *zoom* digital num método para atingir a deformação através da aproximação.

Por outro lado, o trabalho pode evoluir noutra sentença. Ao filmar janelas de várias partes de um lugar estamos a caracterizá-lo através deste elemento arquitetónico. Exploram-se contrariedades e relações, sejam estas visuais, comportamentais ou sonoras, temos oportunidade de comparar e analisar de que forma os comportamentos mudam perante uma janela, nos diferentes contextos sociais.

Assim analisa-se outras questões adjacentes a esta investigação, que dizem respeito a conceitos como a vigilância. Filmar uma cidade, uma vila, uma aldeia carrega um conjunto de significados adjacentes à identidade do lugar em questão. A arquitetura, cultura e história transparecem na imagem, aqueles que habitam nestes espaços tornam-se personagens principais quando capturados por uma câmara. Neste contexto, é possível diferenciar o comportamento de uma população que vive na cidade e no campo. Por um lado, o grande número de estímulos visuais ou auditivos que a cidade oferece faz com que quem circula se torne mais indiferente àquilo que se passa à sua volta. Num contexto mais rural, tudo o que acontece é mais evidenciado, consequência do ritmo mais abrandado destes lugares. Por outro lado, nas cidades existe uma maior consciência de vigilância. Atualmente, estar num lugar público ou privado implica estar sob vigilância. As tecnologias que surgem e captam os nossos movimentos causam uma linha ténue entre as fronteiras daquilo que é público e privado. Seja sob a videovigilância ou vigilância dos nossos dispositivos digitais, como telefones e computadores através de aplicações e redes sociais, existe cada vez mais a sensação de que estamos a ser vigiados e cada ação que realizamos está sob observação de outro, tornando a noção de espaço íntimo e privado cada vez mais frágil.

Lista de Referências

ALAGÔA, Alexandre (2017)

O Vórtice Abissal - a mise en abyme e o filme estrutural. Dissertação de Mestrado em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/35016>. Consultado em 23-09-2020.

Art Gallery of Ontario (2012)

Michael Snow on 'Objects of Vision'. Entrevista em vídeo. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=P7UTSXdY98o>. Consultado em 15-07-2021.

BENJAMIN, Walter (1938)

“A Obra de Arte na Era da Sua Reprodutibilidade Técnica” in *A Modernidade*, ed. e trad. João Barrento, Lisboa: Assírio&Alvim, 2006.

BISHOP, Claire (2005)

Installation Art: A Critical History. London: Tate Publishing.

BROWNBRIDGE, Sue, MARTINEZ, Chus (2003)

“The Possible’s Slow Fuse: The Works of Sharon Lockhart” in *Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry*, Vol. 8, pp 114-122. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/20711524>. Consultado em 23-09-2020.

BROWNE, Dan (2013)

“Objects of Vision: The Polymorphic Cinema of Michael Snow” in *Brno Studies in English*, Volume 39, No. 2. Disponível em https://www.academia.edu/9881415/Objects_of_Vision_The_Polymorphic_Cinema_of_Michael_Snow. Consultado em 15-07-2021.

DARKI, Ophir (2018)

Exhibitionism and Voyeurism Activities in Urban Environments. Dissertação de Mestrado, Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, Territoires, espaces, sociétés. Disponível em

https://www.academia.edu/40080680/Exhibitionism_and_Voyeurism_Activities_in_Urban_Environments. Consultado em 18-11-2020.

DELEUZE, Gilles (1983)

Cinema 1 - A Imagem-Movimento. Tradução: Stella Senra, São Paulo: Editora Brasiliense, 1985.

DELEUZE, Gilles (1985)

Cinema 2 - A Imagem-Tempo. Tradução: Eloisa de Araujo Ribeiro, São Paulo: Editora Brasiliense, 2005.

DÉRY, Louise, SNOW, Michael (2005)

“Souffle solaire / Solar Breath (extraits/excerpts)” in *La Galerie UQÀM*. Disponível em https://e-artexte.ca/id/eprint/19231/1/Michael_Snow_Souffle_solaire_-_Solar_Breath_%282005%29.pdf. Consultado em 15-07-2021.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1992)

O que nós vemos, O que nos olha. Tradução: Golgona Anghel e João Pedro Cachopo, Porto: Dafne Editora, 2011.

DIDI-HUBERMAN, Georges (2000)

Diante do Tempo. Tradução: Luís Lima, Lisboa: Orfeu Negro, 2017.

ECKMANN, Sabine (2010)

Sharon Lockhart Lunch Break. Mildred Lane Kemper Art Museum. Disponível em https://kemperartmuseum.wustl.edu/files/lunch_break_0.pdf. Consultado em 23-09-2020.

Fandor (2018)

SFX Secrets: The Zoom. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=7QeMMF7J2OU&t=261s>. Consultado em 06-10-2021.

FRIEDBERG, Anne (2006)

The Virtual Window- From Alberti To Microsoft. Cambridge: The MIT Press.

GROYS, Boris (2009)

“Comrades of Time” in *E-Flux Journal* #11. Disponível em www.e-flux.com/journal/11/61345/comrades-of-time/. Consultado em 23-09-2020.

KIM, Jihoon (2018)

“Expressing Duration with Digital Micromanipulations: Digital Experimental Documentaries of James Benning, Sharon Lockhart, and Thom Andersen” in *Cinema Journal*, Vol. 57, No. 3, pp. 101-125.

Large Door (1983)

Michael Snow 1983. Entrevista em vídeo. Disponível em

<https://www.youtube.com/watch?v=nir7aNK5794&t=274s>. Consultado em 15-07-2021.

LEGGÉ, Elizabeth (2009)

Michael Snow – Wavelength. London: Afterall Books Central Saint Martins.

LISSONI, Andrea, PICARD, Andréa (2015)

“Behind the Work” in *Mousse 49*, pp. 240-259.

MARNER, Terence (2017)

A Realização Cinematográfica. Tradução: Manuel Costa e Silva, Lisboa: Edições 70.

MERLEAU-PONTY, Maurice (1945)

Fenomenologia da Percepção. Tradução: Carlos Alberto Ribeiro de Moura, São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1994.

MICHELSON, Annette (1971)

“Toward Snow” in *ArtForum*. Disponível em

<https://www.artforum.com/print/197106/toward-snow-37761>. Consultado em 23-09-2020.

POTEMPSKI, Jacob (2013)

“Revisiting Michael Snow’s Wavelength, after Deleuze’s Time-Image” in *Acta Univ. Sapientai, Film and Media Studies*, Vol. 6, pp. 7 - 17.

SARTRE, Jean-Paul (1943)

O Ser e o Nada - Ensaio de Ontologia Fenomenológica. Tradução: Paulo Perdigão, Petrópolis: Editora Vozes, 1997.

SILVA, Mafalda Marisa Relvas (2014)

Metamorfose de uma Janela - Convergência entre a Fotogenia e a Aura na Imagem em Movimento. Dissertação de Mestrado em Arte Multimédia, Faculdade de Belas-Artes de Lisboa. Disponível em <http://hdl.handle.net/10451/20529>. Consultado em 23-09-2020.

SILVEIRA, Rodolfo Nuno Anes (2019)

“O Presente Invisível: Dimensão Sensorial na Instalação «Your Blind Passenger», de Olafur Eliasson” in *Revista :Estúdio* – Lisboa, vol. 10, n.º 26, p. 82-92. Disponível em http://estudio.fba.ul.pt/E_v10_iss26.pdf. Consultado em 15-07-2021.

SITNEY, P. Adams (2002)

Visionary Film. New York: Oxford University Press.

SNOW, Michael. VARELA, Wilie (2005)

“Canada's Multimedia Master: An E-Mail Interview with Michael Snow” in *Journal of Film and Video*, Vol. 57, No. 1/2, pp. 23-32.

SNOW, Michael (1994)

The Collected Writings of Michael Snow. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

SNOW, Michael (1994)

The Michael Snow Project: Visual Art. Editado por: Dennis Reid, Phillip Monk e Louise Dompierre. Toronto: Alfred A. Knopf Canada.

StudioBinder (2020)

What is a Zoom Shot and When You Should Use One. Disponível em <https://www.studiobinder.com/blog/what-is-a-zoom-shot-definition/>. Consultado em 06-10-2021.

Lista de Figuras

Figura 1 - Robert Morris, s/ título, 1965.

Disponível em: <https://smarthistory.org/robert-morris-untitled-1-beams/>

Figura 2 - Tony Smith, *The Black Box*, 1961. Madeira pintada, 57 x 84 x 64 cm.
Coleção Norman Ives, New Heaven.

Fonte: *O que nós vemos, O que nos olha*, Georges, Didi-Huberman.

Figura 3 - Tony Smith, *Die*, 1962. Aço, 183 x 183 x 183 cm. Imagem cortesia de
Matthew Marks Gallery, New York.

Fonte: *O que nós vemos, O que nos olha*, Georges, Didi-Huberman.

Figura 4 - Michael Snow, *Wavelength*, 1967. Filme, 16mm, 45 minutos.

Disponível em: [Michael Snow's Wavelength \(YouTube Version\) - YouTube](#)

Figura 5 - Sharon Lockhart, *Lunch Break*, 2008. Filme, 35mm, 83 minutos.

Disponível em: <https://www.lockhartstudio.com/lunch-break>

Figura 6 - Michael Snow, <--> (*Back and Forth*), 1969. Filme, 52 minutos.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yZLvztqy6VE>

Figura 7 - Michael Snow, *La Région Centrale*, 1971. Filme, 180 minutos.

Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/region-central/video/1/>

Figura 8 - Michael Snow, *Solar Breath*, 2002. Filme, 62 minutos.

Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/works/region-central/video/1/>

Figura 9 - Michael Snow, *Transformer*, 1982, 490 x 12 cm e *Blind*, 1968, 246,4 x 245,7 x 246,4 cm.

Disponível em:

https://www.thestar.com/entertainment/visualarts/2012/07/19/michael_snow_objects_of_vision_at_the_art_gallery_of_ontario.html

Figura 10 - Michael Snow, *Core*, 1982-1984, cerâmica, 206,5 x 82 cm.

Disponível em: <https://thewaterwalk.wordpress.com/2012/08/28/michael-snow-objects-of-vision/>

Figura 11 - Olafur Eliasson, *Din blinde passager*, 2010, ARKEN Museum of Modern Art, Copenhagen.

Disponível em: <https://olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100196/din-blinde-passager>

Figura 12 - Maria Madalena Salgueiro, *Diante-Dentro #1*. Vídeo, 11'02''.

Disponível em: <https://youtu.be/wVFkKpNfsYY>

Figura 13 - Maria Madalena Salgueiro, *Diante-Dentro #2*. Vídeo, 12'52''.

Disponível em: <https://youtu.be/X43BH3YVV3o>

Figura 14 - Maria Madalena Salgueiro, *Diante-Dentro #3*. Vídeo, 19'31''.

Disponível em: https://youtu.be/mlNzuB_wU2o

Figura 15 - Maria Madalena Salgueiro, *Diante-Dentro #4*. Vídeo, 9'19''.

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5Fpt8VeIFr0>

Figura 16 - Maria Madalena Salgueiro, instalação de *Diante-Dentro* na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022.

Figura 17 - New York Post, *Peep Show at the Standard Hotel*, 2009. Practicing exhibitionism during the daytime. The photo was published in the New York Post on November 30, 2009

Fonte: <https://nypost.com/1999/11/30/peep-show-at-the-standard-hotel/#1>