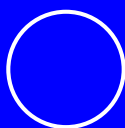


Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia

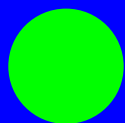
Journal
of Artistic Research,
Creation
and Technology



Vídeo e pintura:
movimentos paralelos.
Investigação artística sobre
a imagem-fluxo

Video and painting:
parallel movements.
Artistic research
into the unstable condition
of the image

Coord.
José Quaresma



N.3
SEMESTRAL BIENNIAL
NOV. 2021
ISSN 2184-8459
FBAUL

RIACT



Alys Longley (NZ)

Artista; Investigadora em Dança;
Professora na Faculdade das Artes Criativas
e das Indústrias, Auckland.

Amelia Jones (US)

Professora (Robert A Day) e Vice-Presidente
do Centro de Investigação da
Roski School of Art & Design, University
of Southern California.

Ane Thon Knutsen (NO)

Artista e Designer Gráfica. Professora na Oslo
National Academy of The Arts.

Ana Telles (PT)

Investigadora em Música e Professora
da Universidade de Évora.

Annette Arlander (FI)

Artista; Investigadora em Performance
e Drama; Professora na Universidade
de Helsínquia e na Universidade de Estocolmo.

António Quadros Ferreira (PT)

Artista Plástico. Professor Emérito
da Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto.

Bernadette Wegenstein (AT)

Ensaísta e cineasta. Professora de Media
Studies na Johns Hopkins University.
Directora do Center for Advanced
Media Study.

Carlos João Correia (PT)

Professor da Faculdade de Letras da UL;
Filósofo.

Corina Caduff (CH)

Vice-Reitora para a Investigação
na Universidade de Berna para as Ciências
Aplicadas BFH, Berna.

Cristina Azevedo Tavares (PT)

Professora da FBAUL; Historiadora de
arte; Crítica de arte; Curadora.

Danny Butt (AU)

Professor e Investigador no Victorian College
of the Arts, Faculty of Fine Arts and Music,
The University of Melbourne.

Dirk Dehouck (BE)

Artista Plástico; Filósofo; Professor
na Academia de Belas-Artes de Bruxelas,
na ARTS e na ULB.

Estelle Barrett (AU)

Professora Honorária do Victorian College of
the Arts, Universidade de Melbourne.

Fernando António Baptista Pereira (PT)

Professor na FBAUL; Historiador de
arte; Curador; Presidente da Faculdade
de Belas-Artes de Lisboa.

Fernando Crêspo (PT)

Professor da Escola Superior de Dança
de Lisboa; Coreógrafo.

Filipe Figueiredo (PT)

Investigador do CET-FLUL, no qual
coordena a Linha de Investigação
“Teatro e Imagem”. Professor Auxiliar no
IADE-Universidade Europeia.

Filipe Rocha da Silva (PT)

Artista Plástico e Professor Catedrático
na Universidade de Évora. Investigador do
CHAIA/UÉ.

Francisco Laranjo (PT)

Artista Plástico e Professor Catedrático
na Faculdade de Belas Artes da Universidade
do Porto.

Frederik Tygstrup (DK)

Professor da Universidade de Copenhaga,
Departamento de Artes e Estudos Culturais.
Coordenador do Centro de Investigação
Art as Forum, Copenhaga.

Hanneke Grootenboer (NL)

Professora e Coordenadora do Departamento de História de Arte da Kadaboud University.

Helena Ferreira (PT)

Artista Plástica, Professora e Investigadora do CIEBA.

Henk Borgdorff (NL)

Filósofo e especialista em Teoria da Música. Professor no Conservatório da Universidade das Artes em Haia e na Academia das Artes da Universidade de Leiden.

Henk Slager (NL)

Curador; Professor de Investigação Artística na HKU Universidade das Artes de Utrecht.

Jay David Bolter (US)

Coordenador do Wesley New Media e Co-Director do Augmented Environments Lab no George Institute of Technology.

Jessica Stockholder (US)

Artista plástica; Coordenadora do Departamento de Artes Visuais da Universidade de Chicago.

João Castro Silva (PT)

Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)

Artista Plástico, Investigador em Artes, Professor da Faculdade de Belas Artes de Granada.

Kate Mondloch (US)

Professora de História de Arte Contemporânea na University of Oregon.

Kirsi Heimonen (FI)

Artista-investigadora. Investigadora convidada do Centro de Investigação em Performance da Academia de Teatro, University of the Arts Helsinki.

Laura Marks (CA)

Especialista em Media Art e Filosofia. Co-fundadora do Substantial Motion Research Network.

Maibritt Borgen (DK)

Coordenadora do Laboratório de Investigação em Arte e Professora Auxiliar de Teoria da Arte na Academia Real Dinamarquesa de Belas Artes.

Maria José Fazenda (PT)

Professora da Escola Superior de Dança de Lisboa; Antropóloga.

Mark Harvey (NZ)

Professor and Researcher in Performance in the Department of Creative Arts, University of Auckland.

Martin Jay (US)

Investigador e Professor Emérito da University of California, Berkeley.

Michael Schwab (GB)

Artista e investigador em arte. Coordenador do Journal for Artistic Research (JAR).

Michel Guérin (FR)

Filósofo; Escritor; Professor Emérito da Universidade de Aix-en-Provence / Marselha.

Peggy Phelan (US)

Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University.

Peter Osborne (GB)

Professor de Filosofia Moderna Europeia e Director do Centro de Investigação CRMEP, na Kingston University.

Peter Peters (NL)

Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)

Artista Plástico; Investigador em Artes;
Professor da Universidade Bordeaux
Montaigne.

Rachel Armstrong (BE)

Investigadora e Professora de Arquitectura
Regenerativa no Department of Architecture
de UK Leuven, Bélgica.

Rebecca Schneider (US)

Professora de Teatro, Artes e Estudos
de Performance, na Brown University em
Providence, RI, EUA.

Richard Grusin (US)

Professor de Literatura Americana e Media
Studies na University of Wisconsin-Milwaukee.

Robin Nelson (GB)

Professor Emérito da Manchester
Metropolitan University; Especialista em
Teatro, Performance.

Rui Penha (PT)

Compositor, artista intermédia e performer
de música electroacústica. Professor Adjunto
no Instituto Politécnico do Porto / Escola
Superior de Música e Artes do Espetáculo.

Rune Gade (DK)

Professor Associado no Departamento
de História de Arte da Universidade
de Copenhaga.

Sandra Leandro (PT)

Professora e Investigadora de História
de Arte Contemporânea. Escola de Artes
da Universidade de Évora.

Sandra Vieira Jürgens (PT)

Crítica de Arte e Curadora. Coordenadora do
Programa de Pós-Graduação em Curadoria
da FCSH da Univ. Nova, Lisboa.

Sierra Rooney (US)

Professora de História de Arte; Investigadora
em Arte Pública e Práticas Comemorativas.
University of Wisconsin.

Simone Osthoff (US)

Artista, escritora e Professora
na School of Visual Arts, Pennsylvania
State University.

Steven Henry Madoff (US)

Professor e Responsável-Fundador do
Masters in Curatorial Practice Program na
School of Visual Arts, Nova Iorque.

Trond Lossius (NO)

Professor e Coordenador do Doutoramento
na Escola Norueguesa de Cinema.
Professor na Grieg Academy, Departamento
de Música, Universidade de Bergen.

ENSAIOS ESSAYS

The Fallacy of Self-Referencing Images: The Use of Ambiguous Characters in Moving Images through the Form of Painting	14
Yu Yang	

Estratégia do <i>Phasma</i>: o ‘culto’ da encruzilhada imagem-temporalizada	37
José Pereira	

<i>Cerco</i>, caminhar o terreno e o arquivo como processo de criação e investigação artística	53
Bruno Ramos	

Espaço negativo – Intervalo – Tempo negativo	67
Rodrigo Miragaia	

So near and yet so far	98
Miguel Novais Rodrigues	

CV's	128
-------------	------------

DIÁLOGOS DIALOGUES

Annette Arlander	131
Michael Schwab	142

Comissão Científica	145
International Committee	

Caracterização da RIACT	169
Description of RIACT	

Deontologia da RIACT e Condições de Submissão	171
Publication Ethics and Submitting Directions	

Meta-artigo Meta-paper	174
-------------------------------	------------

Chamada de Trabalhos	179
Call for Papers	

Editorial

I use the term 'screen-reliant' as opposed to 'screen-based' to signal that a screen is a performative category. Almost anything – glass, architecture, three-dimensional objects, and so on – can function as a screen and thus as a connective interface to another (virtual) space. [...] The screen, then, is a curiously ambivalent object – simultaneously a material entity and a virtual window; it is altogether an object which, when deployed in spatialized sculptural configurations, resists facile categorization.

Kate Mondloch, *Screens. Viewing Media, Installation Art*, p.2

Paralelamente à necessidade de uma reflexão sensível e actualizada sobre os aspectos que separam e aproximam a investigação artística da criação artística (tema recorrente da RIACT), seja em ambiente académico e universitário, seja nas margens deste, a 3ª edição da revista RIACT tem como horizonte temático a investigação da **imagem em movimento dentro do movimento técnico e expressivo da imagem** nos campos do vídeo e da pintura (com ou sem preponderância de um dos *media* implicados), assumindo-se para tal uma orientação clara e aberta de trabalho, a saber: o movimento latente que *varre por dentro* o movimento formal e plástico de uma imagem, constitui uma característica comum à pintura e ao vídeo.

Trata-se-á de indagar modalidades de imagens que se conectam incessante e dinamicamente com outras imagens e outros momentos-lugares (simultâneos ou sucessivos), seja nas produções que realizam essa conexão de *maneira explícita*, algo que espontaneamente aceitamos em relação ao vídeo, seja nas produções que o fazem de *maneira* mais *diferida* enquanto experiência de *inferência de movimento*, algo que no passado caracterizou a pintura.

Sendo assim, fazendo a suspensão da distinção clássica entre *imagem fixa* e *imagem em movimento*, pretende-se que os ensaios para esta edição da RIACT tragam contributos originais e sustentados para a superação daquilo que separa a *imagem-fixada* da *imagem-fluxo*, apresentando uma reflexão que se ocupe da existência de um movimento dentro de outro movimento nas duas expressões artísticas.

Uma vez aceite a possibilidade da oscilação incessante das imagens picturais e das imagens videográficas, deparemos-nos com duas atitudes investigativas, passíveis de interligação: (1) a investigação a apresentar

enraiza-se na prática artística, isto é, parte desta para a montagem do discurso plástico, para num segundo momento *perscrutar o encadeamento e a formação interna (subjectiva) das imagens* que foi suscitada pelas formas e dispositivos externos, e assim sucessivamente, enriquecendo os processos de formação das imagens concretas e a reflexão específica que as mesmas desencadeiam. (2) Ou então, a investigação brota da criação de imagens e da instalação de dispositivos picturais ou videográficos, enfatizando num espaço dado (palpável) o dinamismo e a interferência das imagens e dos espaços criados, seja com os suportes e os materiais convencionais, seja com outros que constituam alternativa para a noção de uma imagem que é um fluxo.

Se a nossa atenção se dirigir para a expressão videográfica, para além da exploração das imagens latentes que habitam a plasticidade das imagens em movimento, a investigação ocupa-se também da valorização artística de tudo o que existe entre a fonte das imagens materiais e os espectadores-participantes na obra.

Se, por outro lado, a investigação visar a conexão dinâmica das imagens no campo da pintura, esta pode espacializar-se de modo instalativo, com a criação de diferentes zonas para a intervenção pictórica, sugerindo tempos e percursos diferenciados de apropriação da imagem-fluxo pictural.

Por fim, se a opção for a interpenetração do vídeo e da pintura, com a articulação criativa de diversas temporalidades e de circuitos paralelos de imersão para os espectadores, o campo tornar-se ainda mais heterogéneo, como bem sugere Jihoon Kim na passagem com que terminamos este editorial:

A more significant impact of digital video on the creation of hybrid moving images that engender the coexistence of painting, photography, and film is temporal manipulation, in that it contributes to oscillation between stasis and motion. Indeed, the dissolution of stillness/movement boundaries dates back to analogue video.

Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital*, p.64

I use the term 'screen-reliant' as opposed to 'screen-based' to signal that a screen is a performative category. Almost anything – glass, architecture, three-dimensional objects, and so on – can function as a screen and thus as a connective interface to another (virtual) space. [...] The screen, then, is a curiously ambivalent object – simultaneously a material entity and a virtual window; it is altogether an object which, when deployed in spatialized sculptural configurations, resists facile categorization.

Kate Mondloch, *Screens. Viewing Media, Installation Art*, p.2

Alongside RIACT's permanent concern with the need for a sensitive and up-to-date reflection on the aspects that bind or differentiate between artistic research and art production – whether in an academic environment or on its margins – this issue focuses its thematic horizon on research dealing with the **moving image *within* the image's technical and expressive movement** in the fields of video and painting (regardless of the emphasis on either *media*, assuming that the latent movement *inhabiting* the formal and plastic movement of an image is a common feature of painting and video).

The main idea is to develop research that questions and explores image modalities which are unceasingly and dynamically connected with other images and other moments-places; whether in productions that establish such a connection explicitly – something we spontaneously accept in the contexts of video – or in productions requiring indirect languages and the experiencing of movement's inference, a feature which characterized painting in the past, for instance.

By suspending the distinction between *still image* and *moving image*, essays for RIACT N°3 were therefore challenged to provide original and sustained contributions in bridging the divide between the *still-image* and the *flow-image*, by presenting reflections and artistic proposals that deal with the existence of a movement *within* another movement in both *media*.

Once we accept the possibility of a ceaseless oscillation between pictorial images and videographic images alike, we may adopt the following researching attitudes, separately or interconnected: (1) research rooted in artistic practice which is subsequently reflected upon by scrutinizing the concatenation and internal formation (subjective) of images, as it emerged from external forms and devices, on and on, thus enriching the creative

processes of concrete images and the peculiar reflection that they trigger. (2) Or, conversely, artistic research stemming from the creation of images and the installation of pictorial or videographic devices, emphasizing the dynamism and interference of the created images in a given (material) space, whether through conventional supports and materials, or through other means that may provide an alternative to the notion of image-flux.

If our attention is directed toward videographic expression, in addition to the exploration of latent images that inhabit the plasticity of moving images, research will also be concerned with the artistic treatment of everything that exists between the source of material images and the spectators-participants in the art piece.

If, on the other hand, the research focuses on the dynamic connection of images within the field of painting, this can be spatialized as a painting-based installation, with the creation of different areas for pictorial intervention, suggesting differentiated times and paths to appropriate the pictorial flow-image.

Finally, if the option is to address the interpenetration of video and painting, with the creative articulation of different temporalities and parallel circuits of immersion for the spectators, the field will become even more heterogeneous, as Jihoon Kim suggests in the following quotation:

A more significant impact of digital video on the creation of hybrid moving images that engender the coexistence of painting, photography, and film is temporal manipulation, in that it contributes to oscillation between stasis and motion. Indeed, the dissolution of stillness/movement boundaries dates back to analogue video.

Jihoon Kim, *Between Film, Video, and the Digital*, p.64

ENSAIOS

ESSAYS

The Fallacy of Self-Referencing Images: The Use of Ambiguous Characters in Moving Images through the Form of Painting

INTRODUCTION

SOURCES AND CONTRADICTIONS OF THE SUBJECT

Art research is the connection between the two fields of art and academics.¹ In fact, the term itself is ambiguous, because an artist always conducts research during its work, and “tries to find the right material, the right subject, as she looks for information and techniques to use in her studio or atelier, or when she encounters something, changes something, or begins anew in the course of her work.”² However, “[a]rtistic research in the emphatic sense” which “unites the artistic and the academic in an enterprise” is a breakthrough not only for artistic creation but also for research on artistic development.³ According to Borgdorff’s definition, this type of research is “[the] research in and through art practice”⁴, and it can be found in *Practice as Research* (Barrett and Bolt, 2007), and *Handbook of The Arts in Qualitative Research* (Knowles and Cole, 2008). These studies seem very intuitive. Some authors will write “art-based” directly in the titles⁵ or will specify their practice types, such as “Choreography,” “Ethnodrama,” “Documentary,” or “Music lesson.”^{6 7 8 9 10} Given these existing works, I set out to study my previous art practice-theories. My practice itself comes from my research on the theories and results of other authors, and my subsequent theoretical research comes from my artistic practice. Therefore, this phenomenon is self-referential. Coincidentally, the subject of both my artistic practice and research is about self-referentiality of image.

1 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties* (Amsterdam: Leiden University Press, 2012), 143.

2 Borgdorff, 143.

3 Borgdorff, 143-144.

4 Borgdorff, 144.

5 Shaun McNiff, “Art-Based Research,” in *Handbook of The Arts in Qualitative Research*, eds. J. Gary Knowles and Ardra L. Cole (Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: Sage Publications, 2008), 29-40.

6 Susan Finley, “Arts-Based Research,” eds. J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 2008, 71-82.

7 Dianne Reid, “Cutting Choreography: Back and Forth Between 12 Stages and 27 Seconds,” in *Practice as Research*, eds. Estelle Barrett and Barbara Bolt (London and New York: I.B. Tauris, 2007), 47-64.

8 Johnny Saldaña, “Ethnodrama and Ethnotheatre,” eds. J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 2008, 195-208.

9 Claudia Mitchell and Susan Allnutt, “Photographs and/as Social Documentary,” eds. J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 2008, 251-264.

10 Liora Bresler, “The Music Lesson,” eds. J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 2008, 225-238.

My Ph.D. project aims to study the ambiguities brought about by the use of similar characters in films. My previous artistic practice likewise inspires this study. In 2017, together with my friends, I made a 20-minute short film called *Miss Tobacco's Manuscript* as my postgraduate assignment at the Venice Academy of Fine Arts. This film centers around two characters whose relationship is full of ambiguous self-referentiality. The study of ambiguity runs through my artistic practice during my three years in Venice, as can be found in some of my sketches and a six-minute animation (*Siren and Zatoichi*), which I made between 2016 and 2017. To be precise, this animation opened up my exploration of the fallacy of self-referentiality. I was influenced by the techniques used by György Pálfi in *Final Cut: Ladies and Gentlemen*, which was screened at the Cannes Film Festival in 2012. I used more than 30 film clips as the prototype for the rotoscoping and completed this work frame by frame. In this animation, the figure of Zatoichi comes from the character played by an actor in the *Zatoichi* series of films. The figure of Siren comes from characters in different films, in which the actresses' appearances are very different.

Similarly, the appearance of the actor playing Zatoichi also undergoes various changes as he ages. According to Pálfi's narrative approach, when the types of characters in the film are very fixed (e.g., the characters consist only of a hero and a heroine), then the differences between the characters do not hinder the development of the storyline. In other words, the viewer can automatically incorporate images of the same type into one role and relies on folk logic to effectively suture the context. It is this practice that spiked my interest in the subject of ambiguous characters. This choice of subject is not the result of reading the literature but instead comes from an intuition that came to me in making the animation. I initially wondered whether this might constitute "real" academic research before learning during my Ph.D. course the difference between "practice-theory" and "theory-practice" (I had previously believed this to be merely a matter of word order). Elliot Eisner and Tom Barone defend "practice-theory" in the book *Arts Based Research* (2012) and provide a framework to expand (or reform) the qualitative research field of the humanities by using art as a means to understand better

and rethink critical social issues.¹¹ In the research process, it is inevitable to “accompany these research modalities that interconnect artistic work, aesthetic pleasure, and argumentation,” and produce an oscillating method that is different from previous ones.¹² From this point of view, “guiding intuitions and chance inspirations are just as important for the motivation and dynamism of research as methodological prescriptions and discursive justifications.”¹³

QUESTIONS ABOUT RESEARCH

The formation of ambiguity can be understood as the subjectivity of narratives that makes viewers automatically suture together figures from different film clips. In this case, other figures all refer to a single character, causing nature to be located within a schism of identity. Another extreme example of this can be found in David Lynch’s *Lost Highway* (1997). In this film, Fred becomes Pete in prison, and Pete becomes Fred once again in the final scene. In this process, different figures (Fred and Pete) collectively refer to the “Fred” (as the husband) and complete a cycle in the changing process. This cycle is self-referential. Because of my interest in ambiguous characters, that is, the self-referential relationship between the character and the figure, I came up with the idea of making the short film *Miss Tobacco’s Manuscript*. In designing the script, I paid attention to several questions: 1) In addition to narration, what other image-related methods make the character self-referential? 2) How is the self-referentiality of static images presented in moving images? 3) What manifestations of self-referencing are unique to moving images?

11 José Quaresma, “A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia de *Art Based Research*,” in *Research in the Arts. Between Serendipity and Sustainability*, coord. José Quaresma and Fernando Rosa Dias (Lisboa: CFUL, 2015), 141-156.

12 “tratando-se de investigação em artes a partir da prática artística, não se entrevê nenhuma possibilidade de evitar a ambivalência dos métodos que acompanham estas modalidades de investigação que interligam trabalho artístico, prazer estético e argumentação...
Sucedem das tipologias... que se caracterizam pela ambivalência e que fazem uso de métodos oscilantes, pretende-se aqui explicitar os riscos e a fecundidade de uma modalidade muito radical...” Quaresma, 142.

13 Borgdorff, 162.

SELF-REFERENCE IN PAINTING AND MOVING IMAGES

Žižek proposed the concept of an “interface effect” when analyzing Kieślowski’s films. The concept refers to the fact that “when the exchange of subjective and objective shots fails to produce the suturing effect,”¹⁴ the fantasy replaces the absent subject and appears in the scene. At this point, the perspective becomes ambiguous, and it is impossible to determine whether this is subjective or objective. Žižek discussed several methods for producing interface effects in films, which can be summarized into three main points:

1. The subjective perspective is transformed into an objective perspective.
2. There is a simultaneity of ontology and fantasy.
3. The fantasy replaces the absent subject.

Of these methods, the first is the optical illusion produced by motion shots. For example, in an elevator scene in the film *Cronaca di un Amore* (1950) by Michelangelo Antonioni, the subjective shots that should have been from the characters’ perspectives become objective shots, looking at the characters from another direction. Hero and heroine are standing on the steps outside of the elevator. In this shot, the hero is looking at the elevator off-screen, and the next shot switches to a perspective shot, in which the elevator is rising. But when the camera gradually zooms out, and the point of view moves upward, the viewer suddenly realizes that this point of view is that of the hero, but a third-person perspective. This subjective shot is transformed into an objective shot that must be in motion rather than stationary.

Kieślowski produced similar effects in *Blind Chance* (1987). He seamlessly transforms follow shots into point-of-view shots in his long takes, without any indication of the movement, and then zooms out from a first-person perspective into a third-person perspective. This method represents a break-away from editing and turns the change of perspective into a coherent behavior. The second and third methods are not entirely dependent on movement and are sometimes static. For example, in the

14 Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears* (London: BFI Pub., 2001), 39.

full-shot scene of a campaign speech in *Citizen Kane* (1941), Kane stands in front of a giant portrait of himself in a huge poster. Žižek likens this scene to a live broadcast on a big screen at a concert or a sporting event, where the star's body (ontology) and the image on the big screen (fantasy) are simultaneous. Another example of this technique can be found in the sixth episode of Kieślowski's *Dekalog* (1989), in a scene in which the heroine comes to the post office for the second time. As the heroine is talking to the employee at the counter, the camera faces the employee, but the heroine's face is reflected and magnified by a pane of glass. At this time, the reflected image and the voice-over are simultaneous, which means that the image from the ontology maintains simultaneity with the ontology. Moreover, this model also leads to the third form of interface effect; this reflected image replaces the talking subject (heroine) that should have appeared in the picture. Žižek refers to this method as the ultimate reverse shot¹⁵, i.e., the "condensation of shot and counter-shot into a single shot"¹⁶.

Although the three methods of presenting interface effects in these films involve different types of shots, their common point is obvious: they are all self-referential. First of all, the transformation of perspective from a subjective to an objective one implies that the gaze initially from the subject is transformed into the object's gaze. Second, the fantasy element means that the protagonist perceives the object through the image. This kind of image presents an "absent one" who is both the subject of the behavior being observed and the object of cognition at the same time. This kind of self-referentiality can find its roots in some paintings. For example, the subjective perspective is transformed into an objective one in Velázquez's famous oil painting *Las Meninas* (1656), in which the figures of Filipe IV and his queen are reflected in a mirror. This is similar to the earlier *Arnolfini Portrait* (1434) by Jan van Eyck.

The difference is that the reflection in the *Arnolfini Portrait* comes from a convex mirror, reflecting everything in the room according to a strict

15 Slavoj Žižek, *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory* (London: BFI Pub., 2001), 52.

16 Žižek, 53.

perspective, including the image of the painter and the Arnolfini couple. In contrast, the flat mirror in *Las Meninas* only reflects the image of the royal couple. Filipe IV and his queen are the observers of the whole scene, and they are also the absent subjects outside of the frame (off-screen characters). Thus, the image of the absent subject in *Las Meninas* is reflected in the mirror and appears in the scene along with the object (the people observed by the king and his wife). This can be understood as follows: the picture itself is an interface, and the intuitive feeling it brings to the viewer is of an objective scene, but the reflection in the mirror (another interface) in the picture reminds the viewer that this perspective comes from the subjective view of the royal couple. Hence, the perspective in the convex mirror in *Arnolfini Portrait* cannot achieve the same effect because it restores all objective scenes.¹⁷

Fantasy replacing the subject appears in a significant number of paintings involving mirror reflections. In addition to the paintings mentioned above, another example is Parmigianino's *Self-portrait in a Convex Mirror* (1524). In Parmigianino's work, the picture itself presents the scene in perspective via a convex mirror, and the interface becomes the object itself (picture=convex mirror). Unlike Van Eyck's convex mirror, the perspective view in the mirror is no longer the objective scene but rather the observer itself. The character in the painting is self-referential and his fantasy from his subjective perspective. He observes himself as both the subject and object at the same time. This is a remarkable example of specular reflection in paintings. What makes the pictures so fascinating is the coalescence of the observer (subject), the observed (object), and the image (the fantasy on the interface); since the object itself is both the subject and the fantasy, it has a complicated and ambiguous relationship. This ambiguity means that the

17 "Finally, in *Las Meninas*, the mirror is facing the spectator, as in Van Eyck's picture. But in Velasquez the technique is more realistic in that the 'rear-view' mirror in which the royal couple appear is not convex, but flat. Whereas the reflexion in the Van Eyck reconstituted objects and people within a space that was condensed and distorted by the curvature of the mirror, Velasquez's picture spurns such playing with the laws of perspective. It projects on to the canvas the exact image of the King and Queen, who are standing in front of the picture." Lucien Dällenbach, *The Mirror in the Text*, trans. Jeremy Whiteley and Emma Hughes (Chicago: University of Chicago Press, 1989), 11.

referential relationship between the image and the ontology is transformed into a movement in images, just as in most of Maurits C. Escher's prints, in which a person or animal is constantly circulating within a contradictory space and sometimes changes into another figure in the process before eventually changing back into the original figure again. In the self-referencing framework, the painting is moving.

From this point of view, self-referentiality in painting has the characteristics of moving images. In contrast, self-referentiality in films uses shots to complete the compossibility of the subject, object, and fantasy in another way. Deleuze discusses the "continuum" when analyzing the shots in Alain Resnais' works. Deleuze believes that short montages and wide or tracking shots do not constitute two completely different types of shot¹⁸; instead, he argues, the former connects every slice of time, while the latter presents a whole picture of time. If each of the different shots of a montage is regarded as a static image, then the entire montage is an action of piecing together every part of the scene. Thus, a wide shot or a tracking shot can be regarded as a direct representation of a painting scene.

In other words, self-referencing is itself a process of movement, and the film just uses the path of a shot (via moving or editing) to gradually unfold the superimposed sheets of time. When a scene is thoroughly presented, the viewer finds that a moving image ultimately presents the time and space of a static painting. For example, in a scene in David Lynch's *Lost Highway*, set inside Andy's villa, Pete is standing in the lobby, and pornography is projected onto the wall. Here Alice is playing a role while the real Alice is walking down the stairs. In this scene, Pete is the observer (subject), his subjective perspective is watching the pornographic film (fantasy) on the wall, and Pete sees that Alice (object) is coming down the stairs. Alice in the porn film and Alice in reality refer to each other and coexist in the same space simultaneously. Is this not the exact same structure that can be found in *Las Meninas*? The Spanish royal couple is standing in a hall, there is an unobservable "canvas" inside the scene on which Velázquez is painting

18 Gill Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Robert Galeta (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), 120-121.

(logically, the figure on the “canvas” must be the king and queen), and the mirror on the distant wall reflects the image of the couple. They coexist in the same space. The absent observer, the image on the canvas (which the viewer cannot see), and the image reflected in the mirror all coexist within the same space. The only difference between the two works is that, as a moving image, *Lost Highway* can switch the observer (subject) perspective at any time, so Pete can first be the observer and then the observed when the shot switches to Alice’s perspective, however, similarly, Velázquez is also in the painting that includes the royal couple, and he stands there observing them (although the canvas blocks part of his body). Thus, it can be seen that self-referencing in images involves motion, whether it be in paintings or moving images.

Furthermore, at the same time that self-referentiality occurs, the fantasy refers not only to the “absent one” but also to the uncertain ontology of the “absent one.” The interface effect embodies the transformation of the subject to the object, but a fallacy is produced in this process due to the lack of context. This self-referential fallacy, based on the relationship between characters, can be summarised as follows: a character in reality generates another character, and the generated character cannot in turn affect the original character in reality; otherwise the viewer will be unable to judge the boundary between reality and fiction, that is, they will fall into chaos. This resembles Zhuangzi’s famous paradox of the ancient Butterfly Dream: Did I dream of becoming a butterfly, or did a butterfly dream of becoming me?¹⁹

A classic case can be found in Kieślowski’s *The Double Life of Véronique* (1991), in which Weronika from Poland is very similar to Véronique from France. They have the same figure, the same talent, and even the same disease. As the author provides no context, we have no way of knowing whether the connection between the two characters is due to consanguinity

19 “Once Zhuang Zhou dreamed he was a butterfly, a butterfly flitting and fluttering around, happy with himself and doing as he pleased. He didn’t know he was Zhuang Zhou. Suddenly he woke up, and there he was, solid and unmistakably Zhuang Zhou. But he didn’t know if he were Zhuang Zhou who had dreamed he was a butterfly or a butterfly dreaming he was Zhuang Zhou. Between Zhuang Zhou and a butterfly, there must be some distinction! This is called the Transformation of Things.” Zhuangzi (369-268 BC), trans. Burton Watson, *The Complete Works of Zhuangzi* (New York: Columbia University Press. 2013), 18.

or coincidence. In the film, the death of Polish Weronika mysteriously causes French Véronique to make a decision that leads to a fork in her life. The only contact between the two women occurs by accident when Véronique happens to be traveling to Poland. Before leaving hurriedly, she was spotted by Weronika, although she did not see Weronika at that time. The next key moment in the plot is the sudden death of Weronika. According to a nineteenth-century legend, when a person sees his/her doppelganger, it means he or she is about to die.²⁰ Žižek used electronic entanglement to describe the relationship between the two Véroniques; two electrons still affect each other even when they are far apart, but they would annihilate one another should they meet.²¹

Self-referencing in paintings and moving images is either manifested as an interface effect or as a quantum fallacy. As far as the interface effect is concerned, the fallacy is no longer a one-way relationship, such as an “absent one” being embodied in the form of fantasy on the interface; instead, two similar characters influence or transform each other. Another related case can be found in *Lost Highway* when Fred mutates into Pete in prison. This change and the relationship between the two Véroniques discussed above can be understood as entangled electron-positron pairs. Fred becomes Pete and then returns as Fred again. It is a form of John Wheeler’s one-electron universe postulate, according to which there are no two electrons but a single entity moving backwards and forwards in time. This resembles Francis Bacon’s *Pope* series of works, created between the 1950s and 1970s, based on Velázquez’s *Portrait of Pope Innocent X* (1650). While these works all contain variations, the schemata is derived from Velázquez’s painting. For these variations, Bacon calls “orders of sensation,” “levels of feeling,” “areas of sensation,” or “shifting sequences”²². Deleuze further explained it by proposing that these works have “simultaneity,” where different levels or

20 Marek Haltof, *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance* (London and New York: Wallflower Press, 2004), 118.

21 Žižek, 83-84.

22 Gilles Deleuze, *Francis Bacon: The Logic of Sensation*, trans. Daniel W. Smith (London and New York: Continuum, 2003), 36.

orders coexist.²³ In *Twin Peaks* (1990-1991, 2017), Lynch created two scenes: the Red Lodge and the Glass Box. The prototype of these scenes may be related to Bacon. In an interview in 2012, he mentioned that he had visited Bacon's paintings in 1966, saying that he had been very excited at the time.²⁴ By comparing schemata, the similarities to be found are not only between the Red Lodge and the set in the *Seated Figure* (1961), but also the Glass Box and the white cubic frame, which repeatedly appears in Bacon's series of works. Both Lynch's scenes and Bacon's works contain ambiguous figures, and some of them seem to be in pain (distorted their faces in the dark).

From the above cases, we can provide a general summary of the types of self-referential images used in paintings and films:

Space: The interface produces the fantasy of the absent and the resulting series of ambiguities surrounding the perspective of the "absent one."

Time: Linear time is abandoned in favor of circular or quantum time. This results in a series of ambiguities involving simultaneity, compossibility, or identity.

The above came from my exploration of relevant knowledge when I was doing art research. One advantage of Žižek's theory is that he uses popular culture to explain philosophical concepts to make them easier to understand. From another perspective, when I tried to present concepts in art research, in fact, the concepts have been lost from the appearance of my works. Therefore, in my artistic practice, the concept is no longer important, even if some methods do come from my understanding of the concept.²⁵

THE PRACTICE OF SELF-REFERENCING IN *MISS TOBACCO'S MANUSCRIPT*

In my works, I mainly try to explore the ambiguity of characters. When designing the structure of the short film *Miss Tobacco's Manuscript*,

23 Deleuze, 2003, 37.

24 Shira Wolfe, "Spot The Reference: Art-related Easter Eggs in David Lynch's *Twin Peaks*," Magazine Artland, ARTLAND, October 30, 2020, access date November 06, 2021, <https://magazine.artland.com/art-related-references-in-david-lynchs-twin-peaks/>

25 Regarding "art's epistemic character," refer to Borgdorff's brief account of the development of non-conceptual knowledge of art. See Borgdorff, 151-154.

I referred to the Möbius strip structure commonly used by many authors in their self-referential works, and created two roles: a female writer and a male artist. The overall plot is as follows: The male artist wakes up with a hangover, and his impression of the previous night becomes blurred. As he gradually sobers up, his impression of the previous night's experience seems to span a long period of time. As he starts trying to remember the lady he met that night, his memories become jumbled. He cannot even be sure whether they actually met in reality. He just recalls her identity and that she mentioned that she was writing a novel. As he saw the content of her manuscript, he decides to pursue this scene in his memory to look for clues. In the end, it emerges that all of the many events he recalls happening were merely elements of the plot in the female writer's manuscript. As the writer's work has reached a bottleneck, she decides to delete the role of the artist.

From the perspective of the narrative framework, this is a typical cyclical structure, similar to Fred's experience in *Lost Highway*. At the beginning of the film, Fred hears a message from someone over his intercom: "Dick Laurent is dead." Later, he experiences becoming Pete and then returning to himself, and it is "himself" in his final form who goes to the door of his house and tells someone inside over the intercom: "Dick Laurent is dead."

In the process of researching methods of self-referentiality in *Miss Tobacco's Manuscript*, besides narrative structure, I also explored fantasies about the "absent one" to express this fallacy. Rather than present the interface medium used by Kieślowski, as in such cases as the heroine's face reflected in glass in *Dekalog*, the doctor's body shape reflected in Julie's full-screen pupil in *Three Colours: Blue* (1993), or in a huge street poster of Valentine and her shipwrecked face on television screen in *Three Colours: Red* (1994).

Instead, I preferred to focus on the use of a fixed camera to render the picture as a static image. I drew on David Lynch's technique in *Twin Peaks*, where a person's shape appears and disappears in an instant, a technique inspired by Francis Bacon's schemata, as mentioned earlier. Thus, the image of the female writer — previously absent from the artist's memory — instantly appears in his living room. In the following scenes, when the female writer tears up her draft, the image of the artist's role she has created also disappears (see Figures 1 and 2).

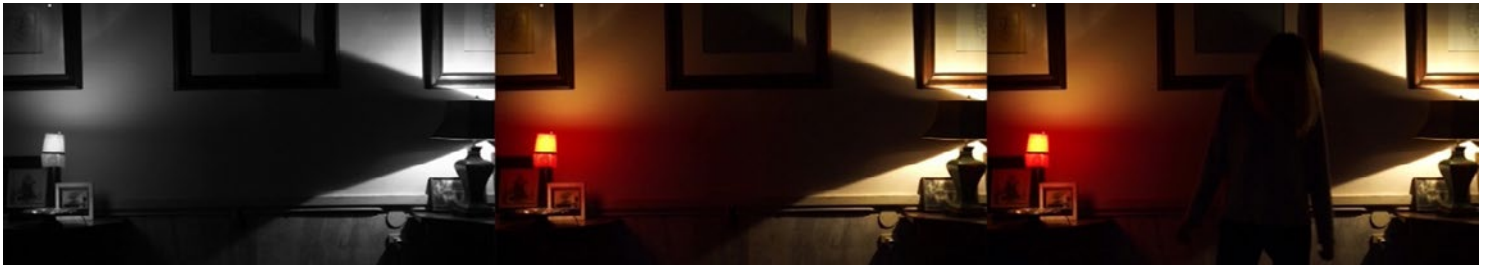


Figure 1. From the perspective of the artist. With the appearance of female figures, the scene changed from color to B&W; Yu Yang dir., Yili Zhang photog. *Miss Tobacco's Manuscript*, 00:04:03-00:04:09, 2017.

Figure 2. Indirect subjective view (description) from the female writer. With the appearance of female figures, the scene changed from B&W to color; Yu Yang dir., Yili Zhang photog. *Miss Tobacco's Manuscript*, 00:17:11-00:17:48, 2017.

This technique no longer relies on a tangible interface, such as a screen, mirror, or picture, but on nothingness of space. The same is true with the pornographic film projected on the wall in *Lost Highway*. The wall is not actually an interface that can generate images, but a blankness that provides the necessary space for the image. This is closer to the techniques used in modern paintings, which no longer try to create spaces that simulate reality on the canvas, but, instead, use the nothingness in the frame itself as an interface. So, in *Miss Tobacco's Manuscript*, the figure of the female writer emerges from out of nowhere into the space of the artist's living room, in a blurred form due to the dim lighting. This scene itself serves as a reference to René Magritte's *Ceci n'est pas une Pipe* (1929)²⁶. That is, the image itself cannot represent the essence, and the fallacy of self-referentiality appears.

26 Belgian surrealist painter René Magritte's painting *La Trahison des Images* (1929). The painting shows an image of a pipe, but below the pipe, Magritte wrote 'Ceci n'est pas une pipe'.

In terms of expressing the ambiguity of characters, it is not enough to use the image technique alone. It is also necessary to solve the problem of quantum time; that is, the moving backwards and forwards in time appear to be simultaneous. This often appears in films in the form of “lie flashbacks”; that is, the viewer’s first reaction is to perceive the events being shown as a flashback, but it later materialises as a false memory. In Deleuze’s *Time-Image*, this is referred to as a “direct time image”, whereby the past, present, and future are impossible and are superimposed together. At this point, the role is the coalescence of multiple sheets of the past. To explain this by means of a simple example, in *Ulysses’ Gaze* (1995), the Greek producer A, after experiencing different events in multiple flashbacks, eventually becomes the A who is lying in tears on his lover’s body in the fog. At this point, A is no longer the A who was looking for a film. Furthermore, each time A enters a new Balkan country in his different flashbacks, he is no longer the A of before. A different female character appears in each of his experiences, all played by the same actress. This also implies that A is no longer the same A in quantum time as it moves backward and forward.

In *Miss Tobacco’s Manuscript*, I used the form of “sheets of the past” to transform the memories represented by flashbacks into false narratives. Thus, I combined the “artist’s memories” and the “artist’s search for clues in reality” into one scene. In this scene, the fantasy of the absent female writer is constantly fading away, which at the same time reminds the viewer that this is both “a memory” and “not a memory”. Therefore, in this short film, I try to embody the fallacy of self-referentiality as the fantasy of the “absent one” appearing in memories or fiction, using a fixed shot to make the scene itself an interface, just as Parmigianino does in *Self-portrait in a Convex Mirror*, only in this case, the interface is the screen. Hence, nothing=screen=interface, which can be further expressed as fantasy-interface=image-screen. I used this technique in three scenes: 1) the image of a lady appearing in the living room; 2) the portrait of a man changing like slides; and 3) the image of a man shaking and disappearing after being disturbed (see Figures 1, 2, and 3).



Figure 3. Yu Yang dir., Yili Zhang photog. *Miss Tobacco's Manuscript*, screenshots between 00:08:47-00:09:45, 2017.

These scenes “jump out of” the storyline, and consist of a series of static images alone to present the “interface=screen” effect. The presence of the “absent one” is ambiguous (there is no context to explain which character is real and which is fictional), so the fallacy of self-referentiality completes the coalescence of multiple ambiguities here.

In making the short film, I tried to eliminate mimesis as much as possible, and to introduce ambiguity through images. Furthermore, what I call simulation is a simulation of linear time (reality). Is cross-editing not simply an attempt to restore the synchronicity of multiple events in reality? There are parallels here to the perspective methods used in painting to simulate the synchronicity of different events in a scene.

Early film was characterised a peculiar case of the simulating of synchronous occurrences. *Life of an American Fireman* (1902) is considered the first film with narrative significance, although there is some controversy regarding the time when the two current versions were produced. Both portray two separate scenes, but one version uses cross-editing²⁷. Regardless of which version is the original, from the perspective of technique and purpose alone, the cross-editing perfectly achieves the synchronisation

27 David Bordwell. *On the History of Film Style* (Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press, 1997), 129.

of different spaces at the same time, with the events making up the daily life of a fireman portrayed as taking place at the same time of day as the goings-on in the quiet apartment across the street. Up until the moment when a fire breaks out, the acceleration of the frequency of editing gradually transforms the two spaces into one space. At the end of the film, the two scenes combine into one, as the process of fighting the fire is presented. Here, the version without cross-editing shows the two scenes in different spaces in parallel, while the version that uses cross-editing simulates the sequence in linear time, shows the synchronization of every cut of two events.

While I do employ cross-editing in my short films, I treated it as a close-to-static scene to complete the meta-suture. I try to break free from the shackles of synchronisation by using the mutual transformation of roles to reflect the temporality of a cycle. Moreover, the departure from linear time means that the context is no longer important, and the fallacy of self-referentiality arises naturally. It is as if, out of context, any version of *Life of an American Fireman* will appear ambiguous. Without the context, the image no longer expresses the ultimate meaning through expressive behavior. At this time, the real simulation is no longer important, just like modern painting, the picture no longer uses perspective to imitate reality; instead, the picture itself becomes the plane, i.e., there is a return to the picture=interface. Therefore, regardless of whether the self-referencing is portrayed in the image in terms of space or time, the two are ultimately the same — How to set up the interface and produce fantasies.



Figure 4. Yu Yang dir., Yili Zhang photog. *Miss Tobacco's Manuscript*, 00:06:14 (top left), 00:06:33 (top right), 00:06:45 (bottom left), 00:06:47 (bottom right).



Figure 5. Include Fig.10, the cross-editing synchronizes the behavior of the man with the lady in his memory. Yu Yang dir., Yili Zhang photog. *Miss Tobacco's Manuscript*, 00:07:01 (top left), 00:07:06 (top right), 00:07:15 (bottom left), 00:07:22 (bottom right).

Figure 6. When the dominance is in the woman, she is in sync with the man in her novel. Yu Yang dir., Yili Zhang photog. *Miss Tobacco's Manuscript*, 00:17:05 (top left), 00:17:08 (top right), 00:17:11 (bottom left), 00:17:13 (bottom right).

CONCLUSION

Based on the above discussion of the three parts of the film, my research findings on the ambiguous role triggered by the fallacy of self-referencing can be summarised as follows:

In the first stage of my process, I came across Pálfi's artistic re-creation method by chance when editing existing works. I decided to imitate the method without knowing what the results would be from the production process. As Borgdorff quoted Pakes's point of view:

“In any research study that pretends to make a difference, it is important to realise that it is hard to determine at the outset whether it will ultimately result in an original contribution. It is an inherent quality of research that ‘one does not know exactly what one does not know.’”²⁸

I found that when two moving images with no narrative relationship are cross-edited, the voice-over (sound effects and soundtrack) can become the connection. On the basis of this discovery, I began to think about the connections between the two roles that remain even after leaving the context.

In the second stage, I continued to study the relationship between two characters out of context, drawing new inspiration from several films, such as the works of Kieślowski, Theo Angelopoulos, and David Lynch. One of the themes explored in these works concerns the identities of the characters (sometimes there is just one character and sometimes there are two similar characters). Hence, I decided to examine this issue further by creating *Miss Tobacco's Manuscript*.

The third stage happened, when, during my production work, I came into contact with interface theory, I turned to study interface issues. This research enabled me to understand that self-referencing can create ambiguous identities. I compared the interface effect in paintings with the interface effect in films, and found similarities between the two, in that they

28 Anna Pakes, “Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research,” *Research in Dance Education*, 4, no. 2 (2003): 127-149. Cited in Borgdorff, 162.

both involve the creation of a fantasy about an “absent one” inside the space, thereby creating an atmosphere of ambiguity. This atmosphere ultimately leads to the fallacy of multiple self-referentiality, that is, multiple interfaces, which can be summarised as interfaces in interfaces or as two interfaces (screen and virtual interface) combined into one.

On the basis of my third discovery, the fourth stage took me to accidentally discover the issue behind the interface: time. Knowing how to express the sheets of time is the key to understanding the interface effect and ambiguous roles. It can be summarised as follows: the issue of character identity is embodied in similarity, which has two forms: 1) ontology and the “fantasy on the interface”; and 2) two similar beings. Ontology and its fantasy try to break the “impossibility” of the sheets of time, while two “similar beings” reflect the simultaneity of time’s moving forward and backward.

In fact, from the second stage to the fourth stage beyond, I tried to do an “original investigation undertaken in order to gain knowledge and understanding.”²⁹ However, when it comes to knowledge and understanding, the relationship between focal and tacit knowledge has an unexpected effect on me. This relationship has different concepts: “Sometimes the emphasis lies on propositional knowledge, sometimes on knowledge as skill, and sometimes on ‘understanding’ as a form of knowledge in which theoretical knowledge, practical knowledge, and acquaintance may intersect.”³⁰ As a result, the knowledge and methods brought by art have been transformed into “practical knowledge” subjectively by me. Perhaps my epistemology has not been fully occupied by those who are “literature that indoctrinates the ‘scientificity’ of the ‘object’ and the methods used to be sufficiently explored and internalized.”³¹

This process of moving from practice to theory to research the process itself represents a kind of meta-research. Moreover, examining this sample when studying self-referentiality constitutes a form of self-referential behaviour, and prompts self-research in future studies. This research action

29 Borgdorff, 162.

30 Borgdorff, 163.

31 Quaresma, 142.

itself breaks away from the scientificity of object and method, and provides inspiration and aesthetic pleasure and argumentation. And, lastly, this research — with all of its contradictions — is the very epitome of controversial art research.

REFERENCES

- Allnutt, Susan and Mitchell, Claudia. "Photographs and/as Social Documentary." In *Handbook of The Arts in Qualitative Research*, edited by J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 251-264. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: Sage Publications, 2008.
- Yang, Yu, dir. 2016. *Siren & Zatoichi*. <https://vimeo.com/393211009>
- . 2017. *Miss Tobacco's Manuscript*. <https://vimeo.com/393211009>
- Barone, Tom and Eisner, Elliot W. 2011. *Arts Based Research*. Los Angeles, London, New Delhi, Singapore, and Washington DC: SAGE Publications.
- Bordwell, David. 1997. *On the History of Film Style*. Cambridge, Massachusetts, and London: Harvard University Press.
- Borgdorff, Henk. 2012. *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. Amsterdam: Leiden University Press.
- Bresler, Liora. "The Music Lesson." In *Handbook of The Arts in Qualitative Research*, edited by J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 225-238. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: Sage Publications, 2008.
- Dällenbach, Lucien. 1989. *The Mirror in the Text*. Translated by Jeremy Whiteley and Emma Hughes. Chicago: University of Chicago Press.
- Deleuze, Gilles. 1989. *Cinema 2: The Time-Image*. Translated by Hugh Tomlinson and Robert Galeta. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- . 2003. *Francis Bacon: The Logic of Sensation*. Translated by Daniel W. Smith. London, and New York: Continuum.
- Finley, Susan. "Arts-Based Research." In *Handbook of The Arts in Qualitative Research*, edited by J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 71-82. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: Sage Publications, 2008.
- Frost, Mark and Lynch, David, writers. *Twin Peaks* series. USA: CBS Television Distribution (1990-1991). Showtime Networks (2017). DVD.
- Haltof, Marek. 2004. *The Cinema of Krzysztof Kieślowski: Variations on Destiny and Chance*. London, and New York: Wallflower Press.
- Kieślowski, Krzysztof, dir. *Dekalog*, episode 6. Featuring Olaf Lubaszenko and Grażyna Szapołowska. The entire series was exhibited on 10 December 1989, at the 46th Venice International Film Festival. Warner Bros. DVD.
- . *The Double Life of Véronique*. 1991; France, and USA: Sidéral Films, Miramax. DVD.

-
- _____. *Three Colors: Red*. 1993; Switzerland, France, and Poland: MK2 Diffusion, Rialto Film. DVD.
-
- _____. *Three Colors: Red*. 1994; Switzerland, France, and Poland: MK2 Diffusion, Rialto Film. DVD.
- Lynch, David, dir. *Lost Highway*. 1997; USA: October Films. DVD.
- Magritte, René. *The Treachery of Images*. 1929. Oil on canvas, 60.33 cm x 81.12 cm (23.75 in x 31.94 in). Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, USA.
- McNiff, Shaun. "Art-Based Research." In *Handbook of The Arts in Qualitative Research*, edited by J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 29-40. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: Sage Publications, 2008.
- Pakes, Anna. "Original Embodied Knowledge: The Epistemology of the New in Dance Practice as Research." *Research in Dance Education* 4, no. 2 (2003): 127-149.
- Pálfi, György, dir. *Final Cut: Ladies and Gentlemen*. 2012; Hungary: It was screened in numerous film festivals in 2012. It was officially released in 2016 on YouTube and in 2017 on Vimeo.
- Parmigianino. *Self-portrait in a Convex Mirror*. 1524. Oil on convex panel, 24.4 cm diameter (9.6 in). Kunsthistorisches Museum, Vienna, Austria.
- Quaresma, José. "A Produção Artística como Investigação. Exigências em Torno de Uma Tipologia de Art Based Research." In *Research in the Arts. Between Serendipity and Sustainability*, coord. José Quaresma and Fernando Rosa Dias, 141-156. Lisboa: CFUL, 2015. https://www.academia.edu/19199096/Research_in_Arts_The_Oscillation_of_the_Methods?auto=download
- Reid, Dianne. "Cutting Choreography: Back and Forth Between 12 Stages and 27 Seconds." In *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, edited by Estelle Barrett and Barbara Bolt, 47-64. London, and New York: I.B. Tauris, 2007.
- Saldaña, Johnny. "Ethnodrama and Ethnotheatre." In *Handbook of The Arts in Qualitative Research*, edited by J. Gary Knowles and Ardra L. Cole, 195-208. Los Angeles, London, New Delhi, and Singapore: Sage Publications, 2008.
- Van Eyck, Jan. *Arnolfini Portrait*. 1434. Oil on oak panel of 3 vertical boards, 82.2 cm x 60 cm (32.4 in x 23.6 in). National Gallery, London, UK.
- Velázquez, Diego. *Las Meninas*. 1656. Oil on canvas, 318 cm x 276 cm (125.2 in x 108.7 in). Museo del Prado, Madrid, Spain.
- Welles, Orson. *Citizen Kane*. 1941; USA: RKO Radio Pictures. DVD.

Wolfe, Shira. "Spot The Reference: Art-related Easter Eggs in David Lynch's *Twin Peaks*." Magazine *Artland*. ARTLAND. October 30, 2020. Access date November 06, 2021. <https://magazine.artland.com/art-related-references-in-david-lynchs-twin-peaks/>

Zhuangzi (369-268 BC). Translated by Burton Watson, *The Complete works of Zhuangzi*. New York: Columbia University Press. 2013.

Žižek, Slavoj. 2001. *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski between Theory and Post-Theory*. London: BFI Pub.

Estratégia do *Phasma*: o ‘culto’ da encruzilhada imagem-temporalizada

INTRODUÇÃO

O presente ensaio toma como ponto de partida a estruturação de um sistema operativo que enforma o processo criativo de projetos subsidiários de linguagens artísticas convencionais, sustentado no paradoxo do *phasma* de Didi-Huberman, na reorganização de novos espaços discursivos com a miscigenação de géneros. A substância teórica especializada deste estudo privilegia o diálogo entre o vídeo, pintura e fotografia, bem como os plurais sentidos nomeadores de um *constructo* híbrido da mudança do paradigma estetizante, cujo espectro crítico avalia a integridade da fenomenologia artística mais recente e as correspondências com os seus antecedentes da história da arte. A reflexão não dispensa nem se restringe à análise de obras de arte e dos seus criadores, pois a metodologia inclui um artefacto artístico e consequente delimitação do contexto que o sustenta como objeto de estudo, constituindo-se como base de conhecimento. Assim, o processo criativo que agora introduzimos é dominado pela convergência interdisciplinar, em grande parte propiciada pelo uso de tecnologias emergentes com fins artísticos, e a diluição de fronteiras do vocabulário dos domínios atrás mencionados constitui o alicerce rizomático para as novas formas de arte configurarem uma moldura conceptual pela qual o seu valor possa ser unificado na construção de uma identidade própria. Esta pesquisa teórico-prática pressupõe um paralelismo dialético e transdisciplinar no refinamento de conceitos entre o desafio provocatório das convenções instituídas no universo artístico e a exploração de novos limites, ressaltando-se a necessidade de congregação entre o cariz estetizante a que o primeiro se remete, e a implícita autonomização artística que a segunda almeja.

Este exercício enquadra-se num esforço de sistematização dos estratos da experiência artística e estética, próprias da investigação artística centrada no processo criativo com as naturais reminiscências do campo de atuação da *Art Based Research* (ABR) ou *Practice art Research* (PaR), embora lhe pese a advertência sobre “A suprema ironia de um artista se declarar Investigador em Arte”¹ feita por José Quaresma.

1 Cf. José Quaresma, A suprema ironia de um artista se declarar Investigador em Arte : arte, investigação e polimatia sazonal, in *Investigação em Artes. Ironia, crítica e assimilação dos métodos*, (Ed.)

Embora o artista² tenha um papel privilegiado no seio do contexto investigativo, uma vez que a sua própria prática é o ‘campo’, com um papel idêntico ao observador participante tipificado pelas ciências sociais, a tensão gerada na aceitação académica destes campos de atuação tem provocado aquilo que Quaresma define como “aberração da acumulação dos dois estatutos artista/investigador”³. Nesse sentido, alerta para esta ambivalência sublinhando a exigência de uma condição polímata, a partir da condição ‘unfair’ de James Elkins, que pressupõe o “duplo esforço de apresentar uma prática artística autêntica, intensa e original, e ainda, uma elaboração discursiva também autêntica, intensa e original”⁴, para justificar a acumulação dos dois estatutos ‘artista’ e ‘investigador’. Embora a exigência desta afirmação esteja enquadrada na elaboração de teses de mestrado e de doutoramento no meio académico, muitos dos processos de criação e intervenção artística que visam a possibilidade de o artista poder participar na criação de conhecimento não são indiferentes a estes requisitos. Este ensaio não se centra exclusivamente na análise da fachada ou da pele das coisas associadas ao objeto artístico, interessa-nos o que está dentro: a carne, os músculos, os ossos e as vísceras, bem como todo o contexto metafísico que dificilmente pode ser descrito integralmente por palavras.

O processo criativo é superior ao objeto artístico. É precisamente esta tomada de consciência de que há uma ênfase colocada no processo criativo que levou Henk Borgdorff a colocar a tónica de que a prática artística “é fundamental como assunto, método, contexto e resultado da investigação artística”⁵. Contudo, a desejável e intrincada reflexividade da prática experimental artística, associada ao facto de que experimentamos mais do que dizemos, segundo Borgdorff, comporta a “articulação de conteúdo irrefletido e não-conceptual contido nas experiências estéticas,

José Quaresma & Fernando Rosa Dias (Lisboa: Centro de Filosofia: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), pp. 200-207.

2 Não porque o autor deste ensaio se considere artista na verdadeira aceção do termo, que não o é, e por razões várias que não são relevantes a esta discussão.

3 *Ibidem* p.203.

4 *Ibidem*.

5 Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. (Leiden: Leiden University Press, 2012), p. 146.

representado em práticas artísticas e incorporado em produtos artísticos”⁶. Do mesmo modo, Quaresma reforça a ideia de que a tipologia ABR concentra-se no “essencial das suas possibilidades de produção e na apresentação pública de um determinado conjunto de obras, logo, de um determinado processo criativo”⁷.

O alcance teórico do programa discursivo apresentado sistematiza a articulação de ideias e conceitos que reverteram para uma atitude pré-reflexiva favorável ao planeamento, decisão e execução de projetos inscritos no paradigma exposto, com particular foco num espaço de confluência onde se intervém artisticamente sob as proposições interpenetráveis de imagem temporalizada e instantânea.

ENCRUZILHADA: O ESPAÇO ENTRE

Numa afinidade inquestionável com a política de contágios e correspondências que potenciam propriedades definidoras de criações inovadoras e das suas mutações, implicitamente vistas como um reflexo dialogante entre as manifestações artísticas, prevalece a opinião de que qualquer obra não convencional tem a responsabilidade de submeter as suas condições elementares a um questionamento crítico, de forma a alcançar a sua legitimação estética. É igualmente importante considerar que o adensamento da ponte de influências que caracterizam novas formas de representação e processos criativos não nascem de um vácuo histórico artístico. As raízes conceptuais e estéticas que evocam referenciais estruturantes para esta discussão estão alicerçados no paradoxo do *Phasma*, sugerido por George Didi-Huberman e a confrontação produtiva entre a cópia e o referente para o entendimento de uma instância intermédia que é o palco privilegiado para descrever projetos que fazem uso das tecnologias emergentes e se preocupam com as possibilidades estéticas dessas ferramentas.

6 *Ibidem* p. 149.

7 José Quaresma, A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia radical de Art Based Research, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, (Ed.) José Quaresma & Fernando Rosa Dias (Lisboa: Centro de Filosofia: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), p. 142.

O debate sobre a função da arte entre a imitação, por um lado, e a autonomia, por outro, será conduzido por referência à crise do referente e à desestruturação da referencialidade com o real, bem como a gradual falência das convenções miméticas de suporte real e a ascensão do simulacro⁸. A primeira anotação a fazer-se decorre da teorização de Jean Baudrillard sobre um modelo de desaparecimento, onde os simulacros apresentam a faculdade de apagar a realidade. O autor explica o funcionamento do simulacro com recurso à metáfora do mapa e do território para especular a relação entre o referente e o real, segundo o qual, quando se pretende precisar uma aproximação ao detalhe, o próprio mapa torna-se ou coincide com o próprio território; já não se trata de imitação, mas de uma substituição do real por um novo real e da dissuasão do processo de replicação do real. O mapa, como signo, abrange o território, logo usurpa o signo do próprio território, isto é, a coexistência espectável do mapa e território desaparece na simulação, há uma perda de distância entre o signo e o referente⁹.

Este prelúdio é uma alavanca imprescindível para o entendimento do sistema operativo da estratégia do *Phasma*. Didi-Huberman descreve o *phasma* como uma espécie de inseto (*phasmid*) com características idênticas aos animais que detêm a capacidade de se camuflarem e diluírem no ambiente, mas o modo como o faz apresenta contornos de perversidade que nos catapulta para a ideia de simulacro. Este ser comporta uma aparente redutibilidade existencial, pois não possui uma forma definida nem se lhe pode atribuir nenhuma, em si mesmo não é nada. Contudo, num jogo de substituição fleumático ele integra-se no ambiente, devorando-o, ficando ele próprio o meio ambiente. Ao mesmo tempo, o *phasma* pode

8 O sociólogo e filósofo Jean Baudrillard apresenta três fases ou ordens da maturação do conceito de simulacro: a ordem da cópia, caracterizada pelos jogos da imitação da ilusão onde o referente aparece como elo de ligação ao signo; a ordem do tempo de produção, ligada à era da industrialização que Walter Benjamin nomeou de época da reprodutibilidade técnica, onde a autonomia sobre a capacidade de produção não põe em causa a existência da realidade; a ordem da simulação, correspondente à fase atual, regulada pelo código do pós-guerra/anos 60 em que há a exterminação dos reais de produção e a perda do referente. Uma das marcas da apoteose da simulação é a implosão mencionada pelo autor, perspectivada como a capacidade de absorção e de desvitalização que é canalizada para um processo de regeneração, e não de destruição, no sentido de uma reversão de todo o ciclo tornando o real mais real e, consequentemente, anulando esse real.

9 Cf. Jean Baudrillard, *Simulacros e simulação* (Lisboa: Relógio D'água, 1991).

ser exposto se o retirarmos do ambiente, desmascarando-o. Assim sendo, este sistema de funcionamento provoca a crise da mimese, uma vez que a existência do *phasma* depende inteiramente da liquidação do referente para se tornar nesse referente. A fricção que se gera entre o referente e a cópia, no processo de transfiguração do *phasma*, remete-nos inevitavelmente para o ‘Crime Perfeito’ de Baudrillard, em que a própria perfeição assassina a realidade. A esse propósito, Didi-Huberman refere que o paradoxo da imitação ao “atingir a perfeição da imitação quebra a hierarquia que pode ser exigida a todas as imitações, deixa de existir o referente e a cópia”¹⁰. De forma análoga, e na mesma lógica, no decurso desta confrontação surge o aparecimento de fundações importantes para traçar uma moldura teórica pela qual o valor de uma obra com pretensão de ser outra coisa, além daquilo que a enforma, possa ser apreciado.

É precisamente esta capacidade de dissimulação na simulação do real/original que sugestiona a existência de uma nova entidade ou dimensão autónoma: o ‘espaço entre’. Um espaço discursivo que não pode ser polarizado como referente ou cópia, qualquer que seja a sua formulação, mas um meio próprio ou uma arena de confluência caracterizada por estabelecer pontes na qual se intervém artisticamente. Se ponderarmos esta convenção à luz das manifestações artísticas que partilham a subversão da referencialidade com o real/original, a crise do referente inscreve na obra uma dupla proposição que é simultaneamente flexível e continuamente redefinível na prática artística.

O ‘espaço entre’ torna-se aqui a si próprio o tema e o processo criativo de inúmeros projetos normalmente ocultos na fachada do que é dado a conhecer ao espetador. Com efeito, nestas circunstâncias, muitas estratégias perfeitamente encaixadas nas convenções do mundo artístico — apropriação, paródia, revisitação, *remake*, contágio, hibridismo, etc. —, reaparecem neste contexto com novas dimensões de significado que deixam

10 George Didi-Huberman, “The Paradox of the Phasid”, trad. de Alisa Hartz, 1989, consultado em 29 de outubro, 2021. http://underconstruction.wdfiles.com/local--files/imprint-reading/huberman_paradox.pdf.

de estar suscetíveis à definição normativa e alargam extraordinariamente o campo de intervenção artística.

O INSTANTE E A IMAGEM-TEMPORALIZADA

A aplicabilidade do quadro conceptual apresentado, sob o estandarte desta intermedialidade e na asserção de uma terceira dimensão com o garante de autenticidade, originalidade e legitimação estética pode ser vista na relação que se estabelece entre a pintura e o vídeo. A pintura, na sua teatralização de um acontecimento, sugere a representação de um momento particular de algo que ocorreu numa confrontação produtiva com a realidade ou com a ficção. No entanto, a pintura carrega a dupla exigência de tornar perceptível a representação da essência de todo o acontecimento, comprimido num instante. A propósito desta ambivalência, Jacques Aumont revitaliza o sentido de ‘instante prehe’¹¹, do tratado *Laocoon* de 1766 de Gotthold-Epraim, para clarificar o processo criativo utilizado na fixação do instante na pintura. Por ‘instante prehe’ subentende-se como o ‘instante mais favorável’ e aquele que consegue traduzir todo o acontecimento através de um momento específico representado na pintura. Apesar da teorização do ‘instante prehe’ ser posterior a muitas pinturas que incorporam o seu sentido eclético, a tomada de consciência de uma obra a partir da representação da essência do acontecimento reduz significativamente a arbitrariedade interpretativa do horizonte diegético contido num instante.

Neste contexto, Eve Sussman teve um papel especial. A artista pegou num dos ícones da pintura espanhola, *Las meninas* (1656) de Diego Velásquez, e deu-lhe vida. A obra tem sido frequentemente estudada pela sua proximidade ao enquadramento fotográfico, antecedendo 200 anos o aparecimento da fotografia, capta o vigor de um momento específico com similitudes ao instante fotográfico na indiferenciação entre o real e a cópia. Tendo por base este ponto de partida, Sussman, em colaboração com o grupo Rufus Corporation, desmontou o instante prehe de Velásquez com a recriação pródiga dos momentos que antecederam e imediatamente se

11 Jacques Aumont, *A imagem* (Lisboa: Editorial Texto & Grafia, 1991), pp. 169-179.

seguiram à cena retratada, através de uma vídeo-instalação intitulada *89 Seconds at Alcázar* (2004). Tal como Bill Viola o havia feito em *The Greeting* (1995), uma recriação em vídeo da pintura *The Visitation* (1528-29) de Jacopo da Pontormo. Sussman utiliza a pintura como referencial para criar algo novo, mas contrariamente a Viola que acrescentou uma deslocação temporal ao transportar a cena para um cenário contemporâneo, manteve obstinadamente o seu contexto nativo de modo a intensificar o conteúdo estético num espaço de tempo delimitado. A câmara de filmar de Eve Sussman desliza pelo salão de Alcázar¹² registando a azáfama e a acalmia, a superficialidade e o detalhe, o alvoroço e os sussurros das personagens numa tentativa de preencher uma dimensão temporal sugestionada pela obra original. É notório no vídeo com cerca de 10 minutos a deliberada intencionalidade em mostrar ao espetador os momentos que caracterizam as personagens presentes na obra e anulam ideias estáticas pela mesma ordem de importância dada a cada um deles por Velásquez, algo que a pintura tem alguma dificuldade em mostrar.

Embora as personagens desempenhem ações, os seus movimentos e expressões permanecem firmemente ancorados no instante privilegiado por Velásquez, não alimentando qualquer intencionalidade narrativa que extrapole esse instante. O enredo progride de modo que um público familiarizado com o referente antecipa mentalmente os acontecimentos até ao ponto de convergência em que a reconstituição da obra é efetuada e abandona esse interesse na mesma proporção que as personagens desmobilizam. A obra da artista é fundamentalmente uma coreografia fluida e produz uma extensão das preocupações de Velásquez ao criar uma imagem temporalizada, na qual se inscreve um registo do fluxo temporal através de um dos seus instantes. Neste contexto, a imagem temporalizada é entendida pela sua capacidade de agregar a dimensão temporal de um acontecimento e, simultaneamente, decompor-se num fluxo de imagens. *89 Seconds at Alcázar* torna-se uma metáfora para um instante preñado e revela um fluxo de tempo entrincheirado entre a insinuação esquemática pintura

12 O salão de Alcázar, onde se desenrola a cena representada, foi recriado com precisão à escala a partir das plantas arquitetónicas do palácio real com o auxílio do arquiteto Robert Whalley.

que lhe esteve na origem e a fluidez que o elemento narrativo do vídeo reivindica. O gesto de Eve Sussman expande a provocação de Duchamp quando este ofereceu um bigode e uma barbicha a uma reprodução da *Mona Lisa*, mas não o faz de uma forma desrespeitosa nem tão pouco com o impulso apropriacionista de Sherrie Levine, antes preferiu ancorar o seu simulacro ao que realmente é — o instante — sem pretensões de ser outra coisa para além disso.

A estética do vídeo intrincada em códigos temporais, entrelaçando a valorização do instante e o realce os meios técnicos numa mesma superfície, está claramente dependente do desenvolvimento tecnológico mais de que qualquer outra forma de expressão artística. Um dos exemplos mais contundentes desta afirmação é a articulação das linguagens do vídeo com a fotografia e, em ligação com isto, a radical expansão dos meios artísticos, presentes em muitos projetos artísticos de David Claerbout. As suas obras exploram os limites e sobreposições entre estas duas linguagens numa mesma plataforma de representação. O desafio irreverente das convenções associadas a estas modalidades de representação é materializado numa combinação deturpada de um sistema de controlos de tempo e espaço de ação, sugerindo um fluxo diegético cíclico, que se revela paulatinamente por entre estímulos e obstáculos visuais. Como o artista refere, “pertencço a uma geração de artistas que têm problemas com a aura do objeto da arte”¹³; porém, este fenómeno não implica a degradação estetizante da obra, mas uma modificação essencial no processo de produção artística.

Claerbout, contrariamente à visão ambígua de Walter Benjamin sobre os efeitos nefastos dos avanços tecnológicos na obra de arte¹⁴, é perentório em considerar que os meios tecnológicos foram tomados pelos artistas como ferramentas legítimas para a exploração e ampliação da prática artística. Encontramos reminiscências desta irreverência nas obras *Kindergarten*

13 Em finais de 2009 e princípios de 2010 no âmbito do ‘Temps d’Images Festival’ foi organizada uma exibição individual do trabalho de David Claerbout no Museu Nacional de Arte Contemporânea do Chiado (MNAC), comissariada por Pedro Lapa. A Faculdade de Belas-Artes de Lisboa promoveu um espaço de diálogo com Claerbout sobre o seu trabalho, designadamente os processos criativos que lhe estão inerentes.

14 Cf. Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992).

Antonio Sant'Elia 1932 (1998) e *Vietnam, 1967, near Duc Pho* (2001); parafraseando Pedro Lapa, a “nostalgia e reivindicação tornam-se polos centrais destes seus trabalhos iniciais”¹⁵. Nestes trabalhos, Claerbout revela a sua predileção pelas fotografias antigas e a forma como a estaticidade do instante o perturba convidando-o a intervir, dando continuidade a esse momento específico, com a sugestão de movimento, contrapondo o horizonte diegético da fotografia com o vídeo. A noção de tempo oscila entre o passado da fotografia e o leve movimento introduzido, com uma aura de contemporaneidade, preservando o gesto de arquivo da imagem e a fluidez no tempo, produzindo um efeito desorientador. Esta discrepância temporal é particularmente evidente em *Vietnam, 1967, near Duc Pho* (2001), levando Claerbout a recolher imagens em vídeo no mesmo local, sensivelmente 35 anos depois, com a mesma ‘tomada de vista’ do enquadramento da fotografia original da autoria de Hiromichi Mine, de modo a proporcionar um movimento pacato, quase impercetível, preservando a memória daquele acidente numa composição com movimento do vídeo que mantém os detritos do avião a desintegrar-se da fotografia original em suspensão. De acordo com o artista, “vejo-me como que um diplomata a recolher o passado, a mudança de luz na paisagem permite-me comunicar com esse passado”. A estrutura construtiva destas obras simula uma herança particular da história da arte: a tenacidade combinatória Duchampiana, descrita como o *rendez-vous* de diferentes materiais ou ideias na sua transformação em obras de arte, os *ready-made*; os improvisos construtivos visualmente confusos de John Heartfield, Hannah Höch e Raoul Hausmann a partir da montagem de fotografias.

As estratégias estéticas do uso da colagem de imagem fixa com imagens em movimento afasta a atenção do espectador do tema fotografado para a construção artística destes trabalhos, criando imagens que operam numa espécie de esfera intermédia e que deixam de estar sujeitas aos parâmetros das estéticas convencionais. No seu modo particular de impor várias leituras de um único momento, presente em obras como *Section of Happy Moments*

15 Pedro Lapa, Catálogo da exposição David Claerbout (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, 2009).

(2007), *Arena* (2007), *The Algier's Sections of a Happy Moment* (2008), Claerbout garantiu que essa experiência partilhasse com a linguagem de vídeo algum do seu carácter de discurso. Ou seja, o encontro com uma imagem a seguir a outra exigiria a atenção a um tipo de desdobramento de tomadas de vista que possibilitam uma narrativa impressionante de um evento tão fugaz. Nestes projetos a complexidade visual focaliza-se num único momento, suspenso no tempo, fotografado por múltiplas câmaras sincronizadas que orquestram um perturbante paradoxo que oscila entre a contemplação vista de perto e de longe. Nestas obras, o procedimento oferece uma lenta sucessão de centenas de imagens em *slide show* que não garante a fluidez narrativa do seu precedente *stop motion*, mas uma leitura centralizada num único tempo e espaço.

Apesar de não a considerar um requisito obrigatório, Claerbout enfatiza com veemência a necessidade do artista possuir essa marca distintiva no seu trabalho e prontamente identificável, de modo a conferir-lhe um certo reconhecimento e autonomia artística. Para tal, recorre à reformulação dos processos e convenções da prática do vídeo e da fotografia, destacando uma zona central de encontro destas linguagens artísticas, assim como as repercussões do espaço e tempo na sua obra. De facto, a intrincada variedade contida naquilo que parece ser um conjunto de experimentações coerentes na procura de uma linguagem não vinculativa às modalidades que estão na sua origem, fotografia e vídeo, pode ser visto como um equivalente funcional do precioso jogo de autodeterminação artística de David Claerbout. Contudo, este anseio permite-lhe fazer aproximações a uma e outra modalidades sem que se filie completamente em nenhuma delas.

UM TEMPO ESPECÍFICO, A ESCALPELIZAÇÃO DO MOVIMENTO E DOIS REGIMES DE PERCEÇÃO NUMA MESMA SUPERFÍCIE

Paralelamente a estes *insights* que têm a pretensão de expor a pesquisa subjacente ao processo criativo conducente à maturação de um quadro conceptual não só do *medium* mas principalmente da arena onde se intervém artisticamente, há uma prática de experimentação sistemática

que contribuiu para a criação do projeto *Última Ceia Cinemagraph* (2020)¹⁶. A obra é uma recriação da famigerada pintura *Última Ceia* (1495-97) de Leonardo Da Vinci que se encontra no refeitório do convento de Santa Maria delle Grazie, em Milão, e é evocativa de um instante muito particular: o artista concentra-se no tempo específico em que Jesus, sentado à mesa com os seus discípulos, anuncia que um deles o trairá¹⁷. Este instante preenhe corresponde ao congelamento do exato momento que se seguiu ao anúncio de traição, representando as reações dos apóstolos com uma gestualidade performativa que oscila entre a surpresa, estupefação e incredulidade. Estas características são drenadas, com um tom paródico e com uma deslocação temporal, para o projeto *Última Ceia Cinemagraph* evidenciando uma inversão da condição ostracizante da representação da mulher numa religião patriarcalmente orientada. A dialética que se estabelece entre as linguagens utilizadas rompe intencionalmente com os padrões de narrativa linear e é firmemente ancorada no instante da obra de arte que lhe esteve na origem.



Figura 1. José Pereira; *Última Ceia Cinemagraph*; frame do Cinemagraph; 2020.



Figura 2. José Pereira; *Última Ceia Cinemagraph*; anotação dos movimentos ligeiros; frame do Cinemagraph; 2020.

¹⁶ O projeto consiste numa instalação com projeção mapeada de um *cinemagraph* da autoria de José Pereira. A obra foi apresentada no tamanho da pintura original, 460 x 880 cm, e especialmente criada para a exposição coletiva “Diálogos Exemplares: Marcel Duchamp *versus* Leonardo Da Vinci — Antiarte vs Arte” do grupo Nefelibatas (constituído por Fernando Oliveira, José Luís Loureiro, José Pereira e Luís Calheiros), em 2021, na Quinta da Cruz — Centro de Arte Contemporânea, Viseu.

¹⁷ “Amen dico vobis, quia unus vestrum me traditurus est” (“Em verdade vos digo, um de vós me trairá”).

A suspensão do movimento e consequente tensão gerada pela pintura de Leonardo Da Vinci são suficientemente explícitas do acontecimento, fazendo dela uma imagem temporalizada que dispensa outras dimensões de tempo, além do representado¹⁸. Nesse sentido, o projeto *Última Ceia Cinemagraph* foca-se naquele instante específico e, apesar das anotações de movimento presentes na obra, nega a progressão de qualquer insinuação narrativa. Os aspetos técnicos específicos dos *media* são realçados num jogo de forças que se equilibram e harmonizam ao unir dois regimes de perceção distintos numa mesma superfície de representação: o vídeo e a fotografia. Uma *stasis* dinâmica que convida o espetador para uma dimensão virtualizada da imagem, com reminiscências nos GIFs animados e nas suas formulações mais recentes corporizadas em *cinemagraph*¹⁹, trazem à consciência uma espécie de dupla dimensão indissociável que confere um novo impulso na discussão sobre a relação da suspensão de imagem e o seu horizonte diegético. A eventual glorificação dos avanços tecnológicos expressa neste projeto não nega a aproximação a um dos artifícios técnicos fundamentais na fixação do movimento contidos nos trabalhos de Muybridge e Marey²⁰, mas serve-se deles como ponto de partida para a revitalização formal e estética de um discurso artístico alicerçado na fusão indistinta de linguagens.

A similitude que Gilles Deleuze faz entre a matéria-fluxo e a imagem-movimento²¹, distinguindo o espaço decorrido (passado) do movimento (presente), para evidenciar o funcionamento do mecanismo num sistema fechado é desconstruído pelo facto do projeto assinalar um ponto de ancoragem e um centro de referência inabaláveis. Tendo-se constatado

18 Tal sucede devido às sucessivas práticas de evangelização católica por imagens. Sendo que, a *Última Ceia* (1495-97) de Leonardo Da Vinci é uma das obras mais reproduzidas do mundo e presentes nas salas de estar de muitos lares que professam a ideologia cristã.

19 O *cinemagraph* combina o discurso do vídeo com a fotografia, resultando numa imagem predominantemente estática com pequenas anotações de movimento em *loop*. Uma evolução da estética *low-fi* dos GIFs animados, decorrente da cultura da internet na era *dot.com*.

20 A divisão do movimento e a sua apresentação num mesmo suporte era algo que tinha preocupado Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey, nomeadamente a dissecação do movimento presente nas sequências de imagens numa imagem de Muybridge e nas cronofotografias com ambições artísticas de Marey.

21 Gilles Deleuze, *A imagem-movimento: cinema 1* (Lisboa: Assírio&Alvim, 2009), pp. 93-114.

que a pintura de Leonardo Da Vinci dispensa o desdobramento da imagem temporalizada, operado por Saussure ou visível na insinuação narrativa a partir de um único momento de algumas obras de Claerbout, o projeto rompe com qualquer intencionalidade narrativa ao fixar-se naquele tempo específico, reduzindo ao máximo o movimento numa imagem predominantemente estática, para que as estruturas temporais videográficas e fotográficas jogassem umas contra as outras. Desta forma, agrega-se-lhe a dupla condição de análise de imagens sugerida por Laurent Gervereau: “uma imagem parada provoca o escrutínio ativo do olhar do espetador, e uma imagem em movimento inscreve o espetador no seu espaço-tempo”²². Como tal, a estrutura temporal da *Última Ceia Cinemagraph* está diametralmente oposta ao caráter ilusório do vídeo convencional, a narrativa não avança, o movimento está enclausurado num período de tempo curto em *loop* com a intensão de repeti-lo incessantemente gerando um quadro vivo que muda insignificamente.

A par desta redução operada ao nível do vídeo, também a estrutura fotográfica foi objeto de depuração de conteúdo com recurso à exposição múltipla das personagens, apontando para uma contradição entre a repetição do mesmo elemento na composição e a diminuição de acumulação da matéria. Em contraponto com a riqueza de detalhes da pintura original, a exposição múltipla utilizada na linguagem fotográfica do projeto, difere significativamente do artifício técnico de excesso dos irmãos Bragaglia, cifrou-se numa minimização e leveza dos detalhes de modo a intensificar a simbologia daquele tempo específico e eliminar quaisquer motivos de distração do que é essencial.

O arquétipo da estratégia do *Phasma*, permitiu-nos explorar um sistema operativo de refinamento de linguagens com vista a um posicionamento de confluência, assumindo-se como um novo tipo de espaço com propriedades híbridas e que mistura a ênfase artística sobre o processo criativo e a estética com imperativos de outras disciplinas. Estas características que aparecem repetidamente na prática artística que faz uso de tecnologias

22 Laurent Gervereau. *Ver, compreender, analisar as imagens* (Lisboa: Edições 70, 2007), p. 141.

emergentes, numa perspetiva de desmaterialização do objeto, favorece a coexistência no mesmo suporte do vídeo, da fotografia e da pintura.

CONCLUSÃO

A reflexão exposta não está primordialmente empenhada em delinear juízos assertivos e estanques, mas em demonstrar uma problematização apostada na flexibilidade e abertura das questões centrais apresentadas na exploração do tema. Os conceitos, pressupostos, comentários e considerações que foram sendo apresentados ao longo do ensaio, numa retórica de persuasão discursiva, resultam igualmente da experimentação prática em estúdio, complementada por uma base documental específica às ideias nucleares abordadas. Todavia, o mecanismo operativo da estratégia do *phasma* partilha da cumplicidade de que o devir do discurso artístico se apresente como um processo dinâmico de reforma radical de mentalidades estéticas, intempestivas e de subversão, prezando, simultaneamente, muitos referenciais artísticos que são revisitados em prol de manifestações artísticas consistentes e desligadas de um certo estatuto proselitista. O esbatimento de fronteiras e a natureza aberta da infraestrutura de confluência que sustenta a prática artística resultante do projeto *Última Ceia Cinemagraph* não se esgota nesta obra. Atualmente, sob o mesmo paradigma edificante, encontra-se em curso um projeto mais amplo intitulado “*Snapshot*: um instante, um tempo específico, uma dimensão narrativa”, financiado pelo programa de apoio à criação de projetos de intervenção artística do Instituto Politécnico de Viseu.

A relevância da análise dos processos criativos subjacentes às obras de arte dos autores sinalizados serviu o objetivo de colocar em perspetiva práticas artísticas que se entrelaçam sob um mesmo quadro referencial e, dessa forma, estabelecer novas relações na senda de assegurar o desenvolvimento de produtos e práticas originais.

REFERÊNCIAS

- George Didi-Huberman, “The Paradox of the Phasmid”, trad. de Alisa Hartz, 1989, consultado em 29 de outubro, 2021. http://underconstruction.wdfiles.com/local--files/imprint-reading/huberman_paradox.pdf.
- Gilles Deleuze, *A imagem-movimento: cinema 1* (Lisboa: Assírio&Alvim, 2009).
- Henk Borgdorff, *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*. (Leiden: Leiden University Press, 2012).
- Jacques Aumont, *A imagem* (Lisboa: Editorial Texto & Grafia, 1991).
- Jean Baudrillard, *Simulacros e simulação* (Lisboa: Relógio D’água, 1991).
- Jean Baudrillard, *O crime perfeito* (Lisboa: Relógio D’água, 1996).
- José Quaresma, A produção artística como investigação. Exigências em torno de uma tipologia radical de Art Based Research, in *Investigação em Artes. A Oscilação dos Métodos*, (Ed.) José Quaresma & Fernando Rosa Dias (Lisboa: Centro de Filosofia: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015).
- José Quaresma, A suprema ironia de um artista se declarar Investigador em Arte: arte, investigação e polimatia sazonal, in *Investigação em Artes. Ironia, crítica e assimilação dos métodos*, (Ed.) José Quaresma & Fernando Rosa Dias (Lisboa: Centro de Filosofia: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2015), pp. 200-207.
- Laurent Gervereau. *Ver, compreender, analisar as imagens* (Lisboa: Edições 70, 2007).
- Lisa Dorin, *Film, Video, and New Media at the Art Institute of Chicago: With the Donna and Howard Stone Gift* (Chicago: Art Institute of Chicago, 2009).
- Pedro Lapa, Catálogo da exposição David Claerbout (Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado, 2009).
- Sylvia Martin, *Video Art* (Colónia: Taschen GmbH, 2006).
- Walter Benjamin, *Sobre arte, técnica, linguagem e política* (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1992).

Cerco, caminhar o terreno e o arquivo como processo de criação e investigação artística

CERCO, PROCESSO E PARTES CONSTITUINTES

Entre 2011 e 2020, recolhi imagens de vídeo numa multiplicidade de eventos e locais, no centro e arredores de Londres. Desse modo, construí um arquivo de imagens sem aparente ligação entre si ou sem partir de uma ideia predefinida sobre um filme a ser produzido. Filmei espaços arquitetónicos e naturais, eventos e pessoas num mero impulso arquivista, sem agenda prévia. Sempre que torno a visitar este arquivo pessoal, manifestam-se novas ligações, ideias, conexões e tangentes. Prosperam novas maneiras de olhar para o que foi filmado, criam-se vínculos inéditos e conexões diferentes entre imagens e sons. Ao longo do último ano e meio, tenho estado dedicado a trabalhar sobre esse arquivo, num processo de edição arqueológico e lento — ligando, contrapondo ou sobrepondo imagens e sequências em busca de novos conceitos, significados e narrativas dentro do trabalho desenvolvido.

Neste arquivo, destacam-se três momentos distintos que, ao serem colocados lado a lado, transparecem uma relação subtil entre si. A relação entre um ringue de boxe, o muro da aldeia olímpica e um cordão policial estende-se, de imagem para imagem, como uma corda imaginária que rasga o horizonte e as une numa só. Ao dispor em sequência estes blocos de imagens aparentemente distintos, a ideia de clausura ou cerco — que me recordo de sentir presente em mim quando filmei os eventos — sobressai de cada vez que as revejo.

Tanto este ensaio como o filme planeado pretendem abordar as delimitações temporárias de espaços geográficos, na relação com o que inclui e exclui, nas relações internas de poder, na capacidade de impedir a deriva e na materialidade, mobilidade e relação que estabelecem com o indivíduo e o território. Estes pontos de reflexão foram relacionados e colocados em *conversação*, por vezes até em extrema oposição, com conceitos e autores de diversos campos: a concepção de rizoma, espaço háptico e ótico e nomadismo de Deleuze e Guattari, a conceituação de zona autónoma temporária de Akim Bey, a formulação de heterotopia por Foucault, a noção de moldura de Jacques Aumont, ou de espaço em Rudolf Arnheim. Este ensaio é também uma reflexão sobre o processo de criação e o objecto resultante como uma prática de investigação artística, que neste caso específico é assente na deriva geográfica e na pesquisa de arquivo.

Grande parte das observações presentes neste ensaio consistem numa fluência de ideias que surgiram à medida que revisei e trabalhei as imagens

recolhidas. Algumas destas observações advêm da memória preservada da vivência dos eventos, outras correspondem a reflexões que partem da justaposição das três sequências no presente.



Imagem 1. Bruno Ramos, *Cerco*, filme de curta duração, 2020

“Interior e exterior formam uma dialéctica de divisão, a geografia óbvia que nos cega assim que a começamos a considerar no domínio metafórico. Tem a nitidez dialéctica do sim e do não, os quais decidem tudo. A não ser que tenhamos muito cuidado, é tornado na base das imagens que governam todos os pensamentos do positivo e do negativo.”¹

Após olhar novamente para o arquivo no presente, interessou-me analisar as estruturas provisórias que delimitam a geografia destes eventos, de onde sobressai a ideia de cerco temporário como interligação. Estes cercos criam espaços onde, na sua progressão natural, o tempo é suspenso e o que conta é o relógio interno. As fronteiras são provisionais e adaptáveis

1 Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Beacon Press: Boston, 1994. 21

à geografia — a sua mobilidade e maleabilidade servem de suporte, contentor ou garrote. Tanto são facas que cortam o horizonte e impedem a deriva como contentores estanques que impedem o esvaziamento e as infiltrações. Cortam ligações e estabelecem novas leis e hierarquias. Incluem e excluem, agrupam e dividem. Nós e eles. Estamos dentro ou fora (difícilmente nos encontramos num espaço intermédio). Diferem de tantos outros por terem apenas a duração da ideia ou do evento, tornando-se no tempo presente apenas lugares na memória.

O filme *Cerco* foi desenvolvido e construído com base nesse conceito: uma linha ou um corte visível que delimitem um espaço por tempo determinado e que estabeleçam regras e hierarquias próprias e autónomas a nível interno durante o evento. Por serem, agora, espaços e acontecimentos apenas da memória, as imagens de arquivo são a representação ideal (e única) para falar de um conceito cuja manifestação formal já só existe em registo filmado ou fotografado. As imagens e sons recolhidos dão forma a algo que deixa de ocupar uma geografia concreta, transformando-se em espaços que habitam o nosso imaginário sob as mais diversas formas. Se considerarmos que é sempre mais fácil associar conceitos de interior e exterior ligados ao mundo das formas e da matéria, então, estas imagens são essenciais para dar corpo aos conceitos e ideias em discussão. O material visual e sonoro, aliados ao processo de edição, ditaram a orientação da pesquisa teórica, querendo isto dizer que, nesse sentido, coube ao filme abrir o caminho e guiar a escrita.

Sendo um filme ensaio de curta duração, *Cerco* é, assim, composto por estes três momentos distintos, ilustrados por imagens de arquivo pessoal que retratam apenas lugares e eventos de memória. O primeiro momento é um combate de boxe, filmado em 2014, em que se acompanha um boxer desde o momento em que lhe ligam as mãos para calçar as luvas até quando lhe cortam as ligaduras da mão após o combate. O segundo momento é um registo da cerca construída de propósito para os Jogos Olímpicos de Londres, em 2012. As filmagens retratam parte do percurso deste muro que desapareceu depois de o evento olímpico terminar. A última sequência foi filmada em 2010, durante as manifestações estudantis na capital londrina, com grande parte das filmagens centradas no cordão policial erguido em torno dos manifestantes e no *jogo* de forças estabelecido entre os protestantes e a polícia.

No combate de boxe, as cordas do ringue servem para delimitar o espaço de jogo e amparar os corpos dos atletas. Revelam, também, a excecionalidade do evento, servindo de aviso aos que estão do lado de fora e protegendo os que se encontram do lado de dentro. Traçando uma linha entre o que é irracional e racional, os fios indicam que a violência só é permitida do lado de dentro daquela moldura. O árbitro e o livro de regras têm um poder único e autônomo dentro do ringue, que apenas dura o tempo do evento, e surgem como a única fonte de ordem no meio do caos. Os quatro lados do ringue servem, assim, de aviso: assinalam que aquela aparente suspensão de racionalidade só pode acontecer ali dentro, de acordo com um livro de regras específico e sob o olhar todo-poderoso de um árbitro.

Durante o evento olímpico, a vedação de alta segurança da aldeia olímpica define a fronteira entre o mundo exterior, potencialmente hostil e perigoso, e um mundo interior ideal e utópico. Com regras e um corpo governante próprio, a barreira exclui quem não tem determinados requisitos atléticos ou não serve a máquina do espetáculo olímpico. O que se passa lá dentro é acompanhado através do olhar do aparato mediático, onde as imagens do que é revelado do interior são escolhidas e editadas a dedo. Através de uma vedação com 3 metros de altura, decorada com câmaras de segurança e arame farpado, podemos vislumbrar o sonho olímpico onde nações competem, lado a lado, numa paz idílica fictícia. A vedação estabelece o limite entre um mundo interior idealizado e um mundo exterior contrastante, supostamente caótico e perigoso. A materialidade e a dimensão da vedação não deixam dúvidas quanto à sua intenção. Simboliza um aviso e uma dissuasão a quem pense trespassá-la, procurando alcançar este mundo utópico. De acordo com esta dicotomia, o mundo exterior representa o caos, a má-fé, a trapaça e a violência, enquanto a vedação e o juramento olímpico tentam proteger o interior daquela célula utópica.

Por último, o cordão policial estabelecido durante as manifestações estudantis tem como intuito confinar os manifestantes a uma área pequena e restrita, possibilitando o controle da multidão e separando-a fisicamente do restante mundo exterior. É uma tática bastante utilizada pela polícia inglesa para *asfixiar* as manifestações. Composto pelo corpo dos polícias, o cordão é orgânico e móvel, servindo de garrote para apertar o cerco gradualmente e, assim, estabelecer uma área mínima de confinamento.

Dessa forma, impede-se o alastramento do suposto caos e a alteração da ordem pública, contendo tudo num jogo móvel que estrangula, cada vez mais, o espaço geográfico. Do outro lado, o dito caos ou desordem procura o contrapeso: investe contra o cordão, tentando aumentar o espaço geográfico para passar e alastrar a sua mensagem, para infiltrar e abrir o colete de forças a que está sujeito. Este jogo de avanços e recuos, de hostilidade e tensão, tem sempre a duração que o cordão policial ditar.



Imagem 2.
Bruno Ramos,
Cerco, filme
de curta duração,
2020

CERCO COMO PROCESSO DE INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA

“Característica da investigação artística é que a prática artística (as obras de arte, as ações artísticas, os processos criativos) não é o único fator de motivação e o assunto da investigação, mas que esta prática artística — a prática da criação e performatividade no atelier ou estúdio — é central para o processo de investigação. Metodologicamente, o processo criativo forma o caminho (ou parte dele) através do qual novas intuições, entendimentos, e objetos existam.”²

² Brogdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Leiden University Press: Leiden, 2012. 164.

Em *Cerco* existe, inicialmente, uma vontade de documentar os meus movimentos no mundo, constituindo este ato de documentação uma primeira fonte de pesquisa. Durante a produção do filme interessou-me reflectir sobre ato de caminhar com uma câmara na mão, em determinados momentos e espaços geográficos, sem nenhuma ideia de projeto a conceber, como um procedimento de investigação e exploração artística. Este processo de registo filmado teria uma dupla função: constituir um arquivo de imagens e refletir sobre processo de criação como sendo o núcleo da minha investigação artística. Estas imagens e sua posterior edição seriam base para a construção de novas formas de reflexão sobre a plasticidade e poder discursivo do mundo material.

Observando que como regra a investigação artística não é guiada por uma hipótese, mas sim pela descoberta, em que o artista enceta uma pesquisa baseada na intuição, suposição, palpite, e a possibilidade de ao acaso encontrar questões inesperadas ou surpreendentes³, interessa-me explorar este princípio de incerteza como pratica de investigação artística, que não se delimita num espaço, questão, pressuposto ou tópico. Esta não definição ou delimitação está no centro da minha investigação artística, onde o processo de descoberta ou resposta é dado através do *caminhar* durante o processo de criação. Não ter a certeza do que se procura ou onde se possa encontrar a resposta abre um leque de possibilidades ou potenciais soluções que se materializam através deste princípio de *percurso de incerteza*.

Este posicionamento do meu corpo no mundo, em que me desloco com uma câmara, seccionando-o através de sucessivos enquadramentos, dá-me a experiência vivida do acontecimento. Observado que a investigação artística articula o facto de a nossa relação natural com as coisas que encontramos é mais íntima do que aquilo que podemos conhecer⁴, ao situar fisicamente mundo obtenho o conhecimento íntimo dos acontecimentos que servem para ter um “domínio da realidade” tal com a observamos, antes de alguma reflexão. ⁵ No caso específico da minha prática artística, primeiro

3 *Ibid.*, 166

4 *Ibid.*, 167

5 *Ibid.*, 165

há um caminhar literal, de câmara na mão, isolando enquadramentos, muitas vezes intuitivamente, onde o que escolho incluir ou excluir é uma reação sensorial ao ambiente que me rodeia. O conhecimento que a investigação em artes procura é o conhecimento sensível. Seja silencioso ou verbal, declarativo ou processual, implícito ou explícito, o conhecimento artístico é, em todos os casos, sensorial e físico, “conhecimento na pele.”⁶

A fisicalidade do primeiro impulso da captação das imagens cede lugar a um segundo momento de reflexividade na escolha das imagens e sequências do meu arquivo. O ato de filmar como prática de investigação, no meu caso específico, é instintual e intuitivo, enquanto a edição é um processo racional e reflexivo. Na edição temos um caminhar pelas imagens de arquivo como um dédalo, que tendo só um percurso possível, terá de ser seguido sempre atento aos sinais recolhidos pelo caminho. O dédalo coloca toda a ênfase nas intenções do viajante, que o percorre com a intenção de chegar ao fim. Essa meta mais ampla pode, é claro, se desdobrar em diversos objetivos subsidiários.⁷ A investigação artística é mais que seguir um caminho pré-determinado, é sobretudo afetar as fundações da nossa percepção, entendimento, a nossa relação e com o mundo e as outras pessoas, bem como a nossa perspectiva do que é ou do que poderá ser.⁸

Em *Cerco*, explorei ainda a relação mais direta existente entre a linguagem cinematográfica e os conceitos de moldura, cerco e temporalidade. Tal como nas delimitações heterópicas temporárias da geografia, o cinema também está sujeito a uma duração finita (a duração da ação narrativa), à moldura, ao campo e ao fora de campo. Estabelecendo um paralelo com estes cercos geográficos, como Jacques Aumont afirma, “a moldura também é o que manifesta o fechamento da imagem, a sua não-ilimitação. Ela que instituiu um fora da moldura que não se deve confundir com o fora de campo.”⁹ Se o campo é o universo visível dentro da moldura (no caso da imagem em movimento será o contorno do aparelho de televisão ou da tela de cinema), o fora de campo é aquilo que projetamos

6 Klein, Julian. “What is Artistic Research?” jar-online.net. doi: 10.22501/jarnet.0004.

7 Ingold, Tim. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015

8 Brogdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Leiden University Press: Leiden, 2012. 176.

9 Aumont, Jacques. *A Imagem*. Texto e Grafia, Lisboa. 2005. 103

ou imaginamos a partir da narrativa. Se o fora de campo é uma projeção da nossa imaginação, o fora da moldura torna-se, então, o mundo real e tangível. O mesmo autor aponta que “a moldura serve também como uma espécie de indicador, que diz ao espectador que ele está olhar para uma imagem que, por estar emoldurada de certa maneira, deve ver se conforme certas convenções, e possui eventualmente um certo valor.”¹⁰ Assim, temos no cinema, tal como nestes contentores temporários, um *aqui* e um *ali*, um evento que é centralizado pela sua moldura. Estas molduras estabelecem os limites físicos, isolados e destacados deste micro universo. Nos três segmentos do filme, podemos encontrar sempre esta relação dialéctica entre estar dentro e fora do quadro, estar dentro e fora da moldura.

Para além das imagens, *Cerco* foi pensado e editado com outras duas componentes distintas: o texto e o som. Uma vez, a imagem, o texto e o som funcionam em conjunção e, outras vezes, estão propositadamente em dissonância entre si. *Cerco* está repleto de sons diegéticos relacionados com a exceção destes eventos, como ambulâncias, gritos das multidões e hinos, que reforçam o poder indexical das imagens. Por vezes, esses sons são amplificados, adicionados em lugares onde não existiam ou multiplicados para reforçar a imersão do espectador ao ver o filme. No segmento da cerca olímpica, utilizei a música do hino olímpico prolongada no tempo até ficar irreconhecível, para acentuar o desconforto e estranheza daquele muro demasiadamente grande para a escala humana. No segmento da manifestação, adicionei em loop algumas das palavras de ordem que captei naquele dia, por forma a atribuir ao bloco de imagens um tom mais circular e claustrofóbico.

O texto utilizado em *Cerco* tem uma relação lógica com conceitos que foram sendo descobertos durante a pesquisa e escrita do ensaio. Divididas e categorizadas em quatro taxonomias diferentes — permeabilidade, plasticidade, poder e provisional —, estas categorias ajudaram a estruturar algumas das ideias pesquisadas para o ensaio e, em simultâneo, serviram de elemento gráfico e rítmico para o filme. Do mesmo modo, contribuíram para definir estas estruturas de cerco na sua especificidade.

10 *Ibid.*, 103

Estas estruturas são **provisionais**, já que são iniciadas, concebidas ou criadas aquando da ideia / evento e possuem a duração desse mesmo evento. Delimitando apenas provisoriamente o espaço, são demolidas ou desfeitas quando o seu uso deixa de ser necessário. Este carácter provisional reforça e sublinha a excepcionalidade do evento.

A **permeabilidade** é um ponto fulcral da sua idealização ou construção. Mesmo as que aparentam permeabilidade, como o caso do ringue de boxe, contam com o um valor simbólico e social para manter a impermeabilidade. Muitas vezes desenhadas para deixar transparecer a nossa visão, contam também com a tecnologia moderna, como as câmaras de vigilância ou imagens de satélite, para reduzir as expectativas de infiltração. São anti-risoma, anti-deriva, anti-nomada, anti-rede.

A **plasticidade** e materialidade podem, por um lado, ser inorgânicas ou orgânicas, como no caso do cerco policial e, por outro lado, adaptáveis à geografia e maleáveis conforme os movimentos do evento — as cordas do ringue de boxe moldam-se ao corpo dos atletas e o cordão policial asfixia a manifestação como resposta aos movimentos que se lhe opõem. São matéria de poder que se exerce sobre o indivíduo. São corte, garrote ou faca no horizonte.

Com estruturas hierárquicas e de **poder** únicas e autónomas no seu interior,, estes cercos são células de micro poder, com um livro de regras próprio que, em simultâneo, mantém a ordem e debilita qualquer possibilidade de entropia. Exercem um poder subconsciente que, para funcionar, conta com a nossa vontade de subjugação. A obediência a estas estruturas de poder é um mecanismo vital para o seu funcionamento. Trata-se de áreas de resistência ou de apoio que contêm uma força literal ou simbólica: o ringue é simbólico e o cordão policial é literal. O poder simbólico está relacionado com códigos sociais predefinidos, a autoridade literal depende da escala material relativa a nós, a materialidade (arame farpado, câmaras de segurança) ou a função e estatuto social (autoridades policiais ou militares).

Imagem 3. Bruno Ramos, *Cerco*, filme de curta duração, 2020



Como facas no horizonte ou garrotes geográficos que se adaptam a qualquer espaço e, em alguns casos, fluidamente constroem ou alargam esse mesmo local, estas barreiras, cercas ou cordas são zonas de contenção ou exclusão. Trata-se de barreiras que localizam acontecimentos dramáticos, cortando o espaço com o intuito de impedir a deriva dos corpos. Cortam ainda um potencial espaço e tempo infinitos, transformando-os num local circunscrito e delimitado por um relógio interno a bater decrescentemente até ao fim do evento. Estancando qualquer possibilidade de derrame, estes obstáculos separam o espaço interior do mundo exterior.

Foucault define o conceito de heterotopia através de seis princípios:

“Primeiro princípio é que, provavelmente, todas as culturas do mundo constituem heterotopias. Segundo princípio é que as sociedades, conforme o decorrer da sua história, podem fazer com que uma heterotopia existente funcione de maneira diferente. O terceiro princípio é que uma heterotopia é capaz de justapor num único lugar vários espaços diferentes que poderão ser incompatíveis entre si. Quarto princípio é que estão normalmente ligadas a recortes de tempo específicos. Quinto princípio, as heterotopias pressupõe um sistema de abertura

e fecho, que não é de livre acesso como um espaço público. Sexto princípio é que elas têm uma função em relação ao restante espaço que resta. “¹¹

Poderemos considerar que as zonas autónomas representadas no filme, criadas por estes cortes e linhas de tensão, materiais e tangíveis, inserem-se nestas definições de heterotopia. Conferindo ao evento o seu carácter de exceção, com a sua duração provisional possuem uma autonomia que advém da sua capacidade de criar estruturas sociais e de poder, distintas e autónomas do espaço geográfico que lhes é exterior.

Estas cercas criam pontos centrais cercados, como barreiras anti-rizoma, que impedem a propagação ou infiltração de algo. Se considerarmos que Deleuze e Guattari afirmam que “qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo”¹², observamos, então, estas estrutura como a lâmina que rasga ligações e pontos de fuga. Se um rizoma define-se como “algo sem centro, ou organização hierárquica, e sem padrões estáveis de interligação entre si”¹³, estes cercos/bloqueios procuram estabelecer exactamente o oposto.

Funcionando por corte, as células criadas por estas molduras temporárias separam perceptivelmente o mundo interior do exterior, singularizando-o. Assim, designa-se um mundo à parte e cria-se uma fronteira material e tangível. Neste contexto, as molduras, que servem para parar ou amparar corpos, conquistam/ganham uma capacidade retórica bastante inteligível, sendo possível adivinhar facilmente o seu significado ou simbolismo. São barreiras táteis com um corpo que age sobre o nosso, de forma literal ou simbólica. A altura da barreira olímpica, as câmaras de vigilância, o arame farpado, a farda, o bastão, o escudo e o corpo na barreira policial têm um poder que reconhecemos sem dificuldade. Existe, assim, um diálogo entre os nossos corpos e o corpo da barreira.

Dentro destas zonas de exclusão ou inclusão, instalando e contendo a sua própria estrutura de poder e hierarquia social, os indivíduos assumem

11 Foucault, Michel. *Des Espace Autres*, Architecture /Mouvement/ Continuité. França, 1984

12 Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995. 13

13 Bogue, Ronald. *Concentric: Literary and Cultural Studies*. 2005. 12

uma posição social diferente dos que se encontram no exterior e regem-se por um livro de regras distinto. A existência de regras e hierarquias próprias é bastante visível nos três cercos escolhidos para o filme. Do mesmo modo que no ringue de boxe existe um juiz de jogo, a quem cabe a última palavra durante todo o combate, e um livro de regras que orienta todo o evento, o mesmo acontece tanto no cerco policial como no evento olímpico, onde as regras e hierarquias que regem o mundo exterior são suspensas, enquanto novas são introduzidas durante a duração do acontecimento.

Deleuze e Guattari opõem o espaço liso ao espaço estriado, identificando o espaço liso como o espaço nómada e o espaço estriado como espaço sedentário. Como Ronald Borgue descreve, “espaço liso é um espaço sem divisões e ilimitado, enquanto o espaço estriado é uma grelha de linhas que dividem e medem”¹⁴. Criados temporariamente, estes espaços de micro poder cortam um espaço em rede, instituindo uma grelha. O poder constrói e habita o espaço estriado, com tendência a ser agorafóbico, uma vez que demasiado espaço pode ser perigoso. Se o nómada pode ser um agente de “transformação e metamorfose que se constrói a si próprio em linhas de fuga”¹⁵, como defendem Deleuze e Guattari, estas barreiras, impedindo a deriva errante, dão-nos o aqui e agora, num tempo e espaço próprios, que se transformam ainda na materialidade do poder que se exerce sobre o corpo dos indivíduos.

Ambos espaços implicam modos diferentes de os habitar. São fronteira, moldura ou secção que têm o pressuposto de dividir o *nós* e o *eles*, que detém o poder de separar o mundo de nós e nós do mundo e, dependendo do lado em que nos encontrarmos, dar-nos a noção de sermos caos ou ordem. Estamos posicionados dentro ou fora, incluídos ou excluídos, não existido um lugar intermédio. Embora porosas, ao permitirem que o nosso olhar as trespasse, estas zonas temporárias não podem ceder ou rachar e são desenhadas e criadas para serem estanques — vazamentos ou infiltrações são inadmissíveis. Mesmo sendo temporárias e autónomas, existem com o intuito oposto do que Akim Bey descreve como uma hipótese

¹⁴ *Ibid.*, 13

¹⁵ Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995.

de criar espaços que escapem às estruturas formais de poder, dentro de um sistema não hierárquico em que a informação deve passar entre as fendas. Ao contrário das Zonas Autónomas Temporárias (T.A.Z.) de Bey, que se querem invisíveis para permitir disseminação de informação e contaminação para outras zonas, estas células provisionais de poder pretendem ser bem visíveis, sendo construídas para demarcar absolutamente a sua presença, como é possível observar na farda ou no equipamento policial, no ringue de boxe elevado, na altura da vedação olímpica, nas câmaras de vigilância, entre outros. Estas estruturas criam zonas de exclusão que delimitam a contaminação através de um corpo bem visível.

As barreiras sublinham a exceção do evento que ocorre dentro delas, proporcionando uma suspensão momentânea da temporalidade exterior para passar a contar o tempo ditado pelo evento: os três minutos do *round* de boxe, o calendário olímpico ou a duração da manifestação. Durante cada um dos eventos, cada interveniente tem uma posição bem definida. Por exemplo, o polícia e o manifestante sabem exatamente o seu papel dentro daquele espaço temporário.

Quando nos encontramos perto destas barreiras, quer do lado de dentro ou do lado de fora, percebemos facilmente quem está no poder e quem dita as regras. Se trespassarmos alguma destas barreiras, o nosso contrato social altera-se, tornamo-nos cidadãos diferentes, punidos pelo trespassse e tratados como agentes desestabilizadores da ordem e do contrato social. Qualquer perturbação ou brecha destas pequenas células pode ser considerada contestatária da ordem social. Se porventura quebradas, estas cercas tornam-se áreas de suporte ou resistência que poderão dar oportunidade a novas linhas de fuga. Assim, qualquer tentativa de penetrá-las terá de ser punida exemplarmente e a ordem rapidamente restabelecida.

Estes espaços implicam modos diferentes dos habitar. São fronteira, moldura ou secção, que têm o pressuposto de dividir o *nós* e o *eles*, o poder de separar o mundo de nós e nós do mundo e, dependendo do lado em que nos encontramos, temos noção se somos caos ou ordem. Estamos posicionados dentro ou fora, incluídos ou excluídos, não existido espaço de entremeio.

REFERÊNCIAS

- Arnheim, Rudolf. *Art and Visual Perception*. University of California Press: Berkeley, 1997
- Aumont, Jacques. *A Imagem*. Texto e Grafia, Lisboa, 2009
- Bachelard, Gaston. *The Poetics of Space*. Beacon Press: Boston, 1994
- Barfield, Thomas J. *The Nomadic Alternative*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1993
- Bey, Hakim. *T.A.Z. The Temporary Autonomous Zone*. Autonomedia: Nova Iorque, 1991
- Bogue, Ronald. *Concentric: Literary and Cultural Studies*, 2005
- Bogue, Ronald. *Nomadic Flows: Globalism and the Local Absolute*. *Concentric: Literary and Cultural Studies* 31.1 2005: University of Georgia, 2005
- Brogdorff, Henk. *The Conflict of the Faculties*. Leiden University Press: Leiden, 2012. 164
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1995
- Deleuze, Gilles e Guattari, Félix. *Nomadology: The War Machine*. Wormwood Distribution: Seattle, 2010
- Derida, Jacques. *The Truth in Painting*. The University of Chicago Press: Chicago, 2001
- Foucault, Michel. *Des Espace Autres*. Architecture /Mouvement/ Continuité. França, 1984
- Foucault, Michel. *Vigiar e Punir*. Edições 70: Lisboa, 2015
- Foucault, Michel. *Microfísica do poder*. Edições Graal: São Paulo, 2007
- Ingold, TIm. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015
- Klein, Julian. "What is Artistic Research?" jar-online.net. doi: 10.22501/jarnet.0004.
- Marin, Louis. *Utopiques: Jeux d'espaces*. Les Editions de Minuit: Paris, 1973

Espaço negativo – Intervalo – Tempo negativo

INTRODUÇÃO

[...] during the long interval that concerns us, the question brought forth a profusion of views, each of which met its scientific apology and its specific implementation in art. The headend opinion had been that time was some sort of personifiable substance, Chronos, a corrosive universal solvent into which all things were dumped at the moment of their creation, and then slowly sank, suffering gradual attrition. (FRAMPTON, 1973, p. 74).

Comparo várias vezes o trabalho de investigação em arte com o trabalho da ciência: não se pretende chegar a conclusões que já foram inventadas ou descobertas. A grande diferença é que na ciência os resultados são empiricamente comprovados e os resultados em arte são eternas propostas de discussão que nunca têm uma conclusão definitiva. Investigar em arte é acompanhar o espírito humano, a sua sensibilidade e situação do indivíduo perante a sociedade. De uma forma geral, penso que existem três polos de atração mútua em qualquer processo de criação artística: a forma; a matéria; e o conceito. O método de criação privilegia normalmente um destes fatores. Na minha prática pessoal, dou por mim frequentemente a perseguir conceitos que se encontram entre o âmbito da arte e da filosofia, tais como: *luz; espaço; tempo; percepção; movimento; e memória*. Ao questionar estes conceitos, as imagens vão-se materializando mentalmente e vou registando de forma sintética várias possibilidades de ação. Assim, este ensaio pretende contribuir para a discussão acerca do conceito de *intervalo*, cruzando o campo da filosofia com a vocação presentativa das artes visuais. O termo foi proposto por Dziga Vertov, em 1922, referindo-se à passagem de um plano para o outro, na prática da montagem cinematográfica, e desenvolvido filosoficamente por Jacques Derrida, entre outros, que descobriu no *intervalo* o hiato que divide passado do futuro e conjuga espaço e tempo através da percepção da *mudança* (ou *difference* — e não *difference* — como o próprio Derrida fez questão de salientar). Tanto num exemplo como no outro, o *intervalo* parece constituir-se como um conceito nulo, *não tem*

*uma existência tangível*¹, situa-se num *limite quase inexistente*². Mas recusá-lo é como estar a recusar a ideia de *tempo presente*, cuja existência pode ser considerada igualmente nula ou, de forma antagónica, como defende José Reis, a única coisa que temos³. O objetivo é expandir esse conceito tão contraditório ao ponto de o utilizar como programa estético nos territórios disciplinares da *imagem em movimento* e da *instalação*. Em termos de metodologia, parece-me interessante, como base instigadora, iniciar em noções ou conceitos contraditórios ou paradoxais para colocar a matéria e a imagem — um conceito já de si tão dúctil — em confronto. A investigação artística nunca é um processo fechado e o paradoxo alimenta as suas múltiplas interpretações. Como aponta Borgdorff, “The fundamental ambiguity of artworks renders interpretation an unfinished process in which the interpreter and the interpreted temporarily melt together in ever-receding interpretative horizons.” (2012, p.49), e mais à frente: “Art thereby invites reflection, yet it eludes any defining thought regarding its content. Artistic research is the acceptance of that paradoxical invitation.” (2012, p.145).

Um estudo acerca dos atos artísticos que não envolvem qualquer tipo de material levou-me a *nada*. Galerias vazias; protestos de rua a defender *nada*; esculturas invisíveis; telas e ecrãs em branco; um concerto de silêncio; uma bienal com um piso completamente vazio. A atitude de omitir, recusar ou minimizar qualquer tipo de gesto artístico foi a minha primeira incógnita. Porque precisa o artista de se colocar perante *nada*? Poder-se-ia falar de vários novos começos, de uma necessidade recorrente de voltar ao zero, de um protesto, de uma experiência existencialista, espiritual, provocatória? Como começou por ser assimilado este interesse pelo vazio nas artes de vanguarda ocidentais? Surpreendentemente, ou não, fui encontrar uma relação entre a aceitação do vazio com um questionamento dos artistas/ autores acerca das particularidades dos *media* e das disciplinas artísticas em que se exprimem, o que frequentemente resultou na hibridização de umas disciplinas com outras. Foi quando os artistas começaram a questionar

1 De Nooy, Juliana, in *Derrida, Kristeva, and the dividing line, an articulation of two theories of difference*, Nova Iorque e Londres (1998, p.63).

2 Idem

3 *Sobre o tempo* (2007, p.184).

o próprio ato artístico, os seus instrumentos expressivos e a sua área de intervenção que se deu esta reviravolta de paradigmas. Conta-se que um dos pioneiros a questionar os cânones da sua linguagem foi Stéphane Mallarmé, no seu poema *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, de 1897. Mallarmé dispôs as palavras do poema pela página desafiando o leitor a considerar os *brancos* entre as palavras e o ritmo visual do poema. Tive a necessidade de questionar este *espaço negativo*, que cria o efeito de um silêncio, e de verificar se o mesmo se poderia aplicar ao espaço tridimensional (noutras práticas artísticas, evidentemente). A proposição de questionar os conceitos através do binómio positividade/negatividade passou a ser um método recorrente e as suas definições foram também clarificadas.

O *intervalo* está relacionado com o conceito de *tempo*: numa composição visual; num movimento visual; num som (ou na sua ausência); ou como tentativa de compreender esse hiato temporal que é o *tempo presente* ao qual temos acesso apenas a partir dos seus efeitos. O intervalo é uma mudança de posição ou de forma, que leva tempo, seria possível concebê-lo na prática da imagem em movimento? Seguindo a metodologia, logo depois questionava também o termo, também proposto por Vertov, de um **tempo negativo**. Para a análise deste conceito, aparentemente paradoxal, proponho um esboço de dissertação acerca da própria *definição* do termo, através de uma investigação arqueológica, no sentido de fundamentar aquilo que se poderá tratar de uma proposta de carácter especulativo mas, entretanto, se constituiu como um desafio à minha criação artística.

O estudo do *intervalo* tem que passar pela aceitação da sua ambiguidade, intangibilidade e multiplicidade de interpretações. É um terreno escorregadio, escapa-nos à perceção e é apenas pressentido através da intuição e da experiência da mudança. Mas, em termos de investigação artística, a conceção do *impossível* é um desafio à criação, é no mar de possibilidades onde a prática artística melhor se move.



Imagem 1. Rodrigo Miragaia, still do vídeo Birth, 2021.

ESPAÇO NEGATIVO

As minhas questões acerca do **espaço negativo** surgiram com uma investigação acerca do ato artístico de omissão; recusa; ou redução da matéria e dos materiais ao mínimo. A atitude niilista e provocatória de esvaziar um espaço, aniquilar qualquer gesto ou admitir *nada* é uma transferência radical de paradigmas na direção do *conceito*, o que veio expandir o campo da vocação essencialmente positivista da arte pré-Modernista. É notável como o vazio, o nada, podem ganhar tão diversas significações dependendo do contexto em que são apresentadas. São múltiplos os artistas que refletiram acerca da tela em branco, do espaço vazio ou da invisibilidade. No entanto, não é acerca de *nada* nem do *vazio* que me proponho discutir aqui, se bem que foram conceitos mobilizadores para o desenvolvimento da investigação para chegar ao conceito de *intervalo*. Essa discussão, tão bem desenvolvida no nº2 da RIACT, começa logo nas primeiras linhas do editorial por estabelecer essa relação entre *nada* e o *intervalo*, apesar de se tratar de outro tipo de intervalo: “A 2ª edição da RIACT pretende explorar a força inesgotável da noção do *Nada*, descobrindo nos intervalos entre a investigação artística e a criação artística, ou seja, perscrutando na sua tensa e mútua assimilação, os indícios do poder de reconfiguração da realidade através dos processos criativos” (Quaresma, 2021).

A investigação conduziu-me a um poema de Stéphane Mallarmé que é tido como um precursor da poesia concreta, mas também de todo

o Modernismo. Marcel Broodthaers aponta mesmo Mallarmé como um dos *fundadores da arte contemporânea*. O *espaço negativo* advém, na literatura, da consciência dos brancos entre as palavras, como este. Stéphane Mallarmé é apontado como um dos primeiros autores a apresentar um poema com a consciência de toda a experiência da leitura: o seu ritmo; o tempo de escrita e o tempo de leitura; o espaço da página; o espaço das palavras; os vazios; os silêncios. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897) contribuiu para a tão desejada *libertação da palavra*, que se repercutiu logo a seguir nos contextos artístico e literário, e desbravou caminho para o desenvolvimento de híbridos situados nos cruzamentos entre disciplinas. O espaço da folha era agora um campo aberto que não tardou em passar para o espaço da *pintura*, expandindo-se e invadindo a totalidade da área, criando o terreno para novas interpretações, investigações, poéticas e métodos processuais.

No prefácio de *Un coup de dés*, Mallarmé escreve: “Os “brancos” com efeito, assumem importância, chocam de início; a versificação os exigiu, como silêncio ao redor, ordinariamente, até o ponto em que um fragmento, lírico ou de poucos pés, ocupe, no meio, por volta de um terço da folha: não transgrido essa medida, apenas a disperso”. Os brancos — os espaços que Mallarmé abriu entre as frases — são uma chamada de atenção para considerar a superfície da página: o *espaço negativo*. Este ato de enfrentar a superfície foi adotado pelo Modernismo através, por exemplo, de Kasimir Malevitch e, pouco mais tarde, por pintores como Ad Reinhardt ou Mark Rothko, entre muitos outros. Com este gesto, Mallarmé criou várias camadas de leitura desafiando as regras clássicas de escrita e criando uma cisão entre o conteúdo do texto e a disposição das palavras na página. Para além disso, acrescentou uma dimensão musical pois, se a palavra tem um correspondente sonoro, a *pausa* entre as palavras equivale a um silêncio, a uma divisão, a um *intervalo* — o poema adquire uma respiração. Os conceitos de *vazio*, *intervalo*, *superfície*, *ritmo* são exemplos de conceitos que se começaram a afirmar no léxico da literatura, assim como no das artes plásticas.

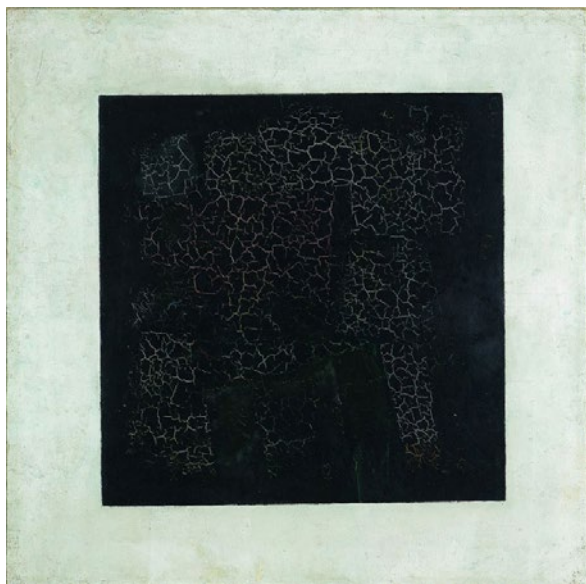


Imagem 2. Quadrado preto, Kasimir Malevich, 1913.



Imagem 3. Estudo para a performance *Twisted Swan*, animação GIF, 2015. Com Elizabeth Francisca

Há pelo menos quatro autores que situam o poema de Mallarmé numa linha de pensamento baseada numa *ontologia do negativo* — “an active and radiating void”⁴: Michel Draguet, Pierre-Henri Frangne, Jacques Rancière e Jean-François Chèvrier. Decidi verificar então qual seria o alcance do termo *negatividade*, em oposição aos seus antípodas — a *positividade*. Como súplica do que li em vários autores a *positividade* é entendida como gesto; forma; narrativa; drama; ilusão; imagem finalizada; leitura óbvia; representação; necessidade de uma conclusão. O termo *negatividade*, devido às suas variadas aceções, é circunscrito aqui como omissão; ausência; espaço entre as palavras; vazio; uma questão sem resposta; o espaço das possibilidades; o silêncio. Mas seria possível aplicar estas definições ao espaço tridimensional? O que muda quando nos distanciamos da superfície e consideramos o espaço envolvente?

Immanuel Kant propõe uma definição de espaço⁵: “[...] o espaço é o *lugar* dos corpos. Não propriamente o lugar que eles deixam ao deslocarem-

4 In, DRAGUET, Michel, *Mallarmé, or: Active Negation* (p.3).

5 Apud José Reis (p.230)

-se para outro [...] mas o que deles fica se *abstrairmos* da sua matéria” (apud José Reis, 2007, p.230). Abstrair da matéria é algo difícil no caminho e na prática das *artes plásticas* porque, como a própria nomenclatura indica⁶, indicia uma preocupação com a *mudança* da matéria durante a metamorfose diária: da percepção da luz e da imagem num momento ápice, ao crescimento e envelhecimento do corpo durante o tempo de uma vida. Kant concebeu o espaço filosoficamente, mas houve artistas que lhe deram corpo, como por exemplo: Arman, com *Le plein* (1960), em resposta à instalação de Yves Klein, *Le vide* (1958)⁷; e Rachel Whiteread (n. 1963) quando enche espaços arquitetónicos com cimento, como que criando um molde negativo, invertendo o sentido que damos ao espaço. Estes e outros exemplos práticos, como os moldes negativos no processo do gesso, são exemplos de como o *espaço tridimensional negativo* pode ser considerado na arte.

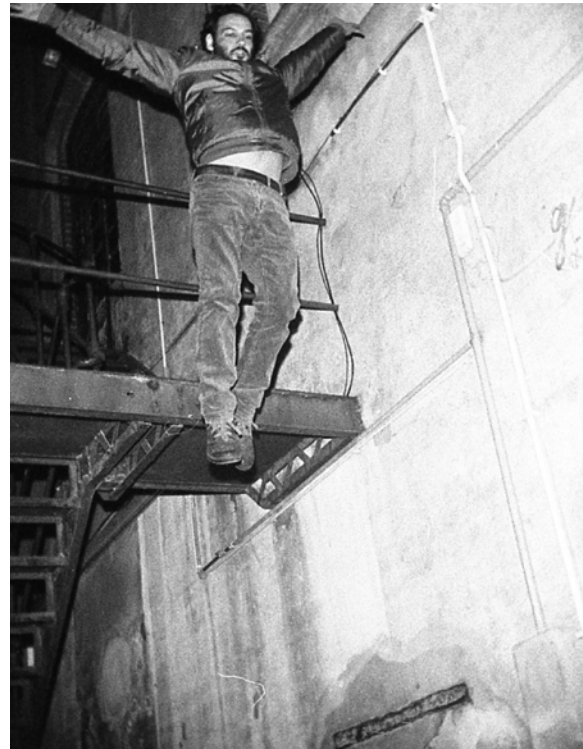


Imagem 4. Yves Klein, *Into the void*, 1960.

Imagem 5. Rodrigo Miragaia, *Into the void*, fotografia estereoscópica animada em GIF, 2015.

6 Originária do termo grego «πλαστικός» (*plastikós*), relativa à *moldabilidade* dos materiais..

7 Klein esvaziou a galeria Iris Clert e argumentou a presença espiritual do artista; e Arman encheu a galeria com destroços ao ponto de ninguém poder entrar.



Imagem 6. Carolina Miragaia,
Rata, Projeção vídeo sobre janela,
Exposição *Intervalo*, 2021.

Se considerarmos o vídeo em contexto de instalação, o fator espaço adquire uma significação maior do que se o considerarmos na projeção tradicional numa sala de cinema, onde o ponto de vista do observador é fixo. A circulação pelo espaço de exposição, as características arquitetónicas e o ponto de vista do observador podem ser considerados como elementos a explorar. Em 1994, Pipilotti Rist, por exemplo, inseriu um monitor no chão, entre as lajes, virado para cima, na sua peça *Selbstlos im lavabad*. O observador só encontrava o vídeo, num pequeno buraco, se seguisse a fonte sonora e deparava-se com uma mulher entre chamuscas a gritar lá de baixo para nós. Olhar para o espaço da galeria em branco para preparar uma intervenção artística exige esse esforço de abstração acerca do espaço como se aquele espaço fosse a primeira condição a ser subvertida. Dividi-lo, alterar as condições de visualização, aproveitar uma janela, um nicho na parede ou abrir um buraco no chão são procedimentos que alteram a percepção do observador, acrescentam novas leituras e constituem para o artista um desafio conceptual e faz disso a sua prática oficial. A tecnologia atual permite-nos socorrer de sensores de localização, câmaras e projeções robotizadas, *video mapping* e retroprojeções para intervir no espaço. Na prática da instalação, o desafio passa pela alteração da percepção do espaço, seja pela sua divisão ou eliminação; subtração ou adição; abertura ou enclausuramento; o espaço é concebido em toda a sua dimensão: como espaço positivo (matéria, limites, barreiras, paredes, colunas), ou como espaço negativo (as possibilidades do que ainda não existe, o espaço *entre* paredes, o invisível).

Qual seria então o correspondente de *negatividade* no âmbito da minha prática oficial — a fotografia e o vídeo? O que poderia constituir-se como *nada* desde o momento em que é necessário um ecrã ou uma projeção para haver vídeo? Poderia um ecrã em branco equivaler-se ao espaço vazio entre as palavras de Mallarmé? Se a palavra se pode considerar o elemento positivo na poesia qual seria o seu equivalente na imagem em movimento?

Foi a partir destas perguntas que iniciei uma nova etapa na investigação concentrando-me nos cineastas russos dos anos 20 e 30 — Lev Kuleshov, Dziga Vertov e Serguei Eisenstein; e os do chamado *Cinema*

*Estrutural*⁸, especialmente Michael Snow, Hollis Frampton e Paul Sharits.

INTERVALO

Mallarmé questionou os elementos estruturais do *medium* com que trabalhava e com isso participou para a hibridização entre disciplinas e abriu hipóteses de desconstrução da sua linguagem. Se houve algum paralelo no território da imagem em movimento foram os cineastas russos que prematuramente levantaram as questões mais pertinentes. Ao manipular, cortar e montar as fitas de cinema, Vertov descobriu que era nesses *intervalos* que se encontrava o segredo para o domínio da linguagem cinematográfica. O *intervalo*, tal como defendido por Dziga Vertov no seu manifesto *WE: Variant of a Manifesto*, de 1922, é a *passagem de um plano para outro*, numa altura em que os espaços entre os fotogramas da película cinematográfica podiam ser observados fisicamente: estas fitas de filme deveriam ser cortadas minuciosamente para se obter o efeito pretendido quando montadas e depois projetadas — as imagens deveriam *correlacionar-se* umas com as outras. Para Vertov, “O movimento entre planos, o intervalo visual, a correlação de planos, é, de acordo com kyno-eye⁹, uma quantidade complexa”. Para este autor, os intervalos consistiam na soma de várias correlações, da quais se destacam:

1. a correlação de planos (close-up, long shot, etc.);
2. a correlação de perspectivas;
3. a correlação de movimentos dentro do enquadramento;
4. a correlação entre luz e sombra;
5. a correlação de velocidades de gravação.

Proceeding from one or another combination of these correlations, the author determines: (1) the sequence of changes, the sequence of pieces one after another, (2) the length of each change (in feet, in frames), that is, the projection time, the viewing time of each individual image. Moreover, besides

⁸ Termo sugerido por P. Adams Sitney- 1969.

⁹ Ou “Olho cinematográfico”.

the movement between shots (the “interval”), one takes into account the visual relation between adjacent shots and of each individual shot to all others engaged in the “montage battle” that is beginning.” (VERTOV, 1984, p.90).

Apesar do vídeo digital não permitir interferir fisicamente com a imagem, a sugestão de um plano imanente da percepção continua a ser um paradigma na teorização do tempo. Vinte e quatro imagens por segundo: estes intervalos, observados de forma tão clara nas fitas de filme eram (ou são) uma alegoria para como nós intuímos o tempo: por frações, espectros e memórias...

A interpretação do conceito de *intervalo* vai muito para além da transição de um movimento para o outro. O ***intervalo*** é um ponto em deslocação, uma zona de compressão e distensão do tempo, dependente das relações rítmicas entre som, imagens e experiências, dependente das descontinuidades do fluxo da percepção. Fica retido na memória imediata que se desvanece ao longo do tempo mas cria expectativas em relação ao futuro imediato, como uma trajetória do qual **nós já conhecemos** o fim. O intervalo é o vazio, a noção espacio/temporal do *entre*. Para Jacques Derrida, o *intervalo* é considerado como o tempo presente pois é este que, no nosso entendimento intuitivo divide o que *já foi* do que *ainda não é*. Derrida propõe uma analogia com o hímen:

[...] the hymen, the confusion between the present and the nonpresent, along with all the indifferences it entails within the whole series of opposites (perception/nonperception, memory/image, memory/desire, etc.) produces the effect of a medium (a medium as element enveloping both terms at once; a medium located between the two terms). It is an operation that *both* sows confusion *between* opposites and stands *between* the opposites “at once”. What counts here is the *between*, the in-between-ness of the hymen. The hymen “takes place” in the “inter-”, “;”, in the spacing between desire and fulfillment, between perpetration and its recollection. But this medium of the *entre* has nothing to do with a center. (DERRIDA, 1981, p.212)

O termo *hímen* é utilizado para ilustrar este aspeto intuitivo da percepção: uma pele tão fina que nos separa do futuro e do passado que nos perguntamos se realmente existe, apesar de todos pressentirem que

Ele existe. Santo Agostinho confrontou-se com a mesma questão nas suas tão aclamadas Confissões: “Se pudermos conceber um lapso de tempo que não possa ser subdividido em frações, por menores que sejam, só essa fração poderá ser chamada de presente, mas sua passagem do futuro para o passado seria tão rápida, que não teria nenhuma duração. Se a tivesse, dividir-se-ia em passado e futuro, mas o presente não em duração alguma.” (2007, p.121)

A questão é que nos referimos habitualmente ao *presente* como na expressão “nos tempos que correm”, o que determina um período. “O que estás a fazer?” perguntamos, e a resposta é sempre uma ação como “a comer”, “a esperar” ou “a ir às compras”, ações que levam tempo e os nossos dias são compostos destas pequenas frações de tempo: *intervalos* de tempo. Pelo menos, é aquilo que fica na nossa memória. O presente é o passar, a corrente, a continuidade. O *intervalo* pode ser pensado de forma puramente filosófica quando o consideramos no contexto do *tempo*, mas a minha proposta advém da necessidade de o articular no contexto específico da *imagem e imagem em movimento*.

Intervalo é um período de tempo. Pode tratar-se: de uma ação suprimida ou interrompida (como o caso de uma estrutura narrativa que é suspensa); da duração de um movimento; da duração do *repouso*; ou um tempo que não existe (como é o caso do tempo *presente*). O tempo *presente*, aquele que liga o passado ao futuro, aparentemente, levanta questões logo na sua definição: por um lado, não tem existência porque está sempre num fluxo de mudança; ou, pelo contrário, tal como José Reis o coloca no seu ensaio *Sobre o tempo* (2007, p.184): “não temos primeiro a continuidade do futuro e depois a continuidade do passado com o presente como limite, mas temos, primeiro e só, a continuidade do presente”. Portanto, o tempo presente não existe ou é a única coisa que existe?

Na dimensão do som é importante considerar o *ritmo* para entender o *intervalo* tal como é exposto aqui: uma alternância entre um som e um silêncio; pelo menos, um impulso forte e o seu decaimento; ou, de uma forma mais abstrata, a *repetição de um estímulo com uma lógica geométrica*. No gráfico de uma onda de som, já tão comum com a tecnologia que temos atualmente, podemos reconhecer os altos picos do som de uma precursão e os silêncios, ou intervalos. É-nos claro, por agora, que a poesia há muito que reconheceu as pausas no ritmo das palavras (como no ritmo das rimas); e

a música reconhece o poder do silêncio. O *intervalo* é uma suspensão, uma ausência, um vazio ou nada, mas é fundamental para compreender a linguagem escrita e a linguagem musical.

Imagem 7.
Rodrigo Miragaia,
Standardized,
vídeo, exposição
Intervalo, 2021.



Nos meados dos anos 60, houve uma discussão no meio do *cinema estrutural* americano acerca das imagens estroboscópicas (*flicker images*). Havia pelo menos quatro artistas que estavam a trabalhar com esta solução visual: Peter Kubelka; Tony Conrad; Paul Sharits; e Victor Grauer. Todos começaram a trabalhar neste efeito sem saberem das investigações dos outros e, por isso, desenvolveram sistemas pessoais usando este efeito particular, mas em soluções artísticas muito diferentes. No filme *The flicker* (1966) Tony Conrad utilizou-o numa sequência de *frames* pretos e brancos que eram organizados segundo um desenho geométrico tal como *pixels*, criando uma composição concêntrica. No seu *Ray gun virus* (1966) Paul Sharits trabalhou manualmente rápidas transições de cor, explorando aquilo que se chama *persistência* ou *retenção* retiniana, que foram utilizadas mais tarde com maior intensidade em filmes como *T,O,U,C,H,I,N,G* (1968) e *Razor blades* (1965-68): um autêntico assalto aos sentidos, em que ele alternou clarões de cor com imagens de auto-mutilação, como alguém a cortar a sua língua ou os pulsos, com um forte impacto psicológico. As suas fitas eram meticulosamente organizadas para criar um determinado efeito *perceptivo* a partir da rápida sequência de quadros coloridos. Assim foi, que Sharits

começou a ver na película um objeto artístico só por si. Os seus painéis em Plexiglas, como *Frozen film frame*, c. 1971-76, apresentam as fitas do filme demonstrando a sua organização estrutural, que seguia uma lógica rigorosa e planeada de sequências, entre quadros monocromáticos e fotografias em positivo e negativo.

Para comprovar a efetividade do efeito *flicker*, produzi dois vídeos: *Un coup de dés* e *Standardized* (2021, fig.1 e 2). O primeiro é uma versão em vídeo que mistura o poema de Mallarmé com a versão de Broodthaers, de 1969, em que substituiu as linhas de texto por barras tipográficas, realçando o aspeto visual do poema. Na minha versão, correm as páginas do poema com as barras a substituir o texto, que caem ao som de um martelo, como que a sugerir o martelo do juiz e um procedimento que nos é algo familiar de censura política durante o antigo regime, em que os textos que não passavam pelo crivo do censor eram riscados a lápis azul. O segundo vídeo utiliza imagens de projetos de eletrónica, um entrelaçado de linhas e apontamentos incompreensíveis para um leigo na matéria. As imagens positivas e negativas passam a um ritmo tal que confundem a leitura. Para aumentar este efeito, a partir de um certo momento, os esquemas começam a aproximar-se em zoom, no meio do efeito estroboscópico, o que se torna algo agressivo para o olhar. *Standardized* é uma metáfora de como estamos sujeitos a um código de valores e a uma nivelação de princípios sociais desde que todos utilizamos os mesmo aparelhos e sistemas operativos. Tudo isto sem termos essa consciência.



Imagem 8. Rodrigo Miragaia, stills do filme *Un coup de dés*, 2021.

No contexto da imagem em movimento, gostaria de propor três aspectos e alguns exemplos na arte do conceito de *intervalo*, pois ele pode definir-se como:

- a) a manipulação de um período de tempo;
- b) a relação entre um evento e a sua suspensão;
- c) o espaço, deixado ao espectador, para o preenchimento intuitivo do hiato temporal.

É claro que podemos senti-lo e medi-lo de outras formas pois o intervalo pode ser discutido a vários níveis entrando até numa dimensão poética, mas estes são os aspectos que me proponho a discutir aqui.

a) Manipulação de um período de tempo

Um artista que questiona o conceito de *tempo* na arte de forma sistemática é sem dúvida Douglas Gordon. Em 1993, apresentou o seu *24 hour Psycho*, que se tratava da projeção do famoso filme de Hitchcock abrandado para a duração de vinte e quatro horas. Em 1996, Gordon apresentou *30 seconds text* que se tratava de uma instalação com uma luz ténue que abria em intervalos de 30 segundos, e um texto na parede que tratava do relatório de uma experiência científica em que um médico, Dr. Beaurieux, entrevistava o assassino decapitado Henri Languille, que levou exatamente 30 segundos a deixar de responder, depois de lhe ser cortada a cabeça. Ken Johnson, do *New York Times*, escreve desta forma acerca da peça:

“30 seconds text” thus creates a mind-spinning confluence of time frames: the 30 seconds of light; the 30 seconds it takes to read the text; the 30 seconds it took the severed head to die; the near-instantaneousness of the guillotine’s action; the year 1905, when the event took place. Time is as much a fact of the mortal body and the natural world as it is an artificial construct or a fantasy of the mind.¹⁰

¹⁰ in <https://www.nytimes.com/2006/06/09/arts/design/09gord.html>, consultado em 4 de Setembro de 2021.

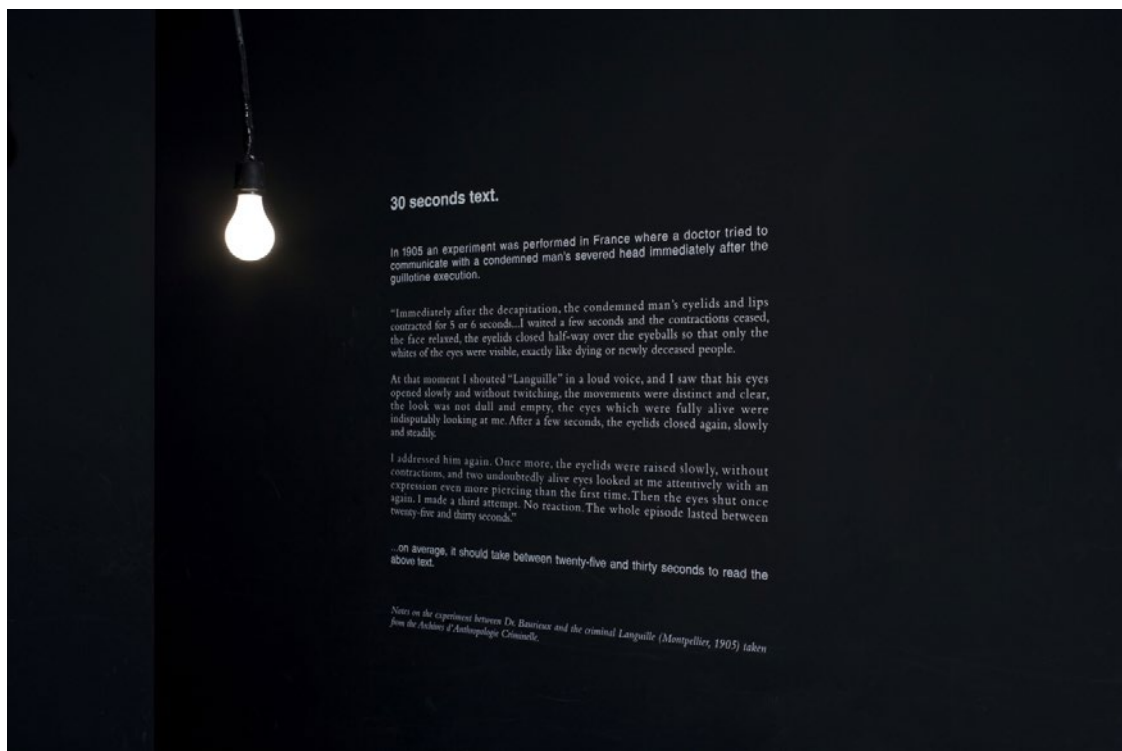


Imagem 9. GORDON, Douglas, 30 secs text.

Poderá então a consciência do tempo tratar-se de um *entrelaçado* entre: o período de tempo do nosso corpo mortal — o ritmo da natureza; e uma construção, ou fantasia, da mente? Ao incluir a noção de *tempo negativo*, teríamos de considerar um equilíbrio entre a dimensão positiva e a negativa do tempo, o que significaria um gráfico dividido ou integrado. Mas o que poderia ser essa parte negativa do tempo para o compreender?

b) A relação entre um evento e a sua suspensão

George Brecht produziu um filme, em 1965, de cerca de sete minutos, intitulado *Entrance to Exit*¹¹, que ilustra como um *vazio*, introduzido numa sequência narrativa, pode adquirir uma dimensão estética significativa. Depois dos breves créditos, o filme, em película de 16mm, a preto e branco, começa com um letreiro comum em que se lê a palavra *Entrance*, que aparece num lento *fade-in* e desaparece logo a seguir para dar lugar a um

11 In http://ubu.com/film/fluxfilm10_brecht.html, consultado em 12/07/20.

quadro totalmente em branco que dura metade do filme, mudando a partir daí, gradualmente, para um quadro totalmente negro, de onde surge um segundo letreiro com a palavra *Exit. Entrance to Exit* e, no meio, apenas um longo *fade-out* monocromático. A única imagem é um estímulo luminoso que adquire o significado de uma vida, e se vai apagando para oferecer um lacônico *Exit*, no final. Este pequeno filme é certamente um exemplo de como a omissão de qualquer representação, ou a sua redução ao mínimo, pode adquirir uma significação, que fundamenta a existência da peça. A redução da imagem a um minimalismo extremo é um exemplo de como a arte de vanguarda se destacou da representação para um questionamento acerca da imagem, convoca o espaço em branco como parte integrante da obra e lhe atribui um sentido. Comunicar através da *omissão* pode ser um exercício de abstração rigoroso e pertinente, sobretudo se nos colocarmos nos anos 60 e estivermos a questionar qualquer tipo de imagem. Para além da sua dimensão metafórica, o espaço vazio adquire uma dimensão textual porque nós atribuímos-lhe um sentido da mesma forma que atribuímos um significado a cada palavra, escrita ou soletrada. Quando o vazio faz parte do código, tem o poder de nos transportar para um outro tempo, um tipo de linguagem universal que ultrapassa a literalidade.



Imagem 10.
BRECHT, George, FROM
ENTRANCE

c) o espaço, deixado ao espectador, para o preenchimento intuitivo do hiato temporal.

O *intervalo* na obra de Eadweard Muybridge e Étienne-Jules Marey é o *hiato* temporal entre as imagens, separadas por uma fração de segundo, que se podem comparar à percepção natural do tempo no aspeto em que ambas apresentam um metabolismo dinâmico redutor: um objeto em movimento é sintetizado num vetor. Muybridge e Marey estavam a estudar o movimento de formas diferentes, mas o seu trabalho é complementar. Ambos tinham conhecimento dos inventos dos irmãos Lumière, muitos dos seus trabalhos têm relações com o cinema, como o *zoopraxiscópio* de Muybridge ou a *cronofotografia* de Marey. Mas cada um seguiu o seu método e cada um deixou um legado para a arte — podemos observar o seu eco nas obras do Futurismo, Dadaísmo e da Arte Conceptual dos anos 60 e 70. Em 1967, Mel Bochner escreveu *The serial attitude*: um artigo a defender Muybridge como um pioneiro do *serialismo*, um método de lógica sequencial na base da construção de uma peça visual ou sonora. Exemplos de artistas que utilizaram prematuramente o serialismo: Jasper Jones e Alfred Jensen, na pintura; Donald Judd e Sol LeWitt, na escultura; Helena Almeida e Fernando Calhau, em series fotográficas, para mencionar apenas alguns.

O estudo do movimento de Marey — a sua cronofotografia — foi reconhecido por Marcel Duchamp, que o demonstra em *Nú descendo as escadas* (1912), ou *homem triste num comboio* (*idem*); e pelo Futurismo italiano, em pintores como Giacomo Balla e Umberto Boccioni. Estes autores trabalharam o fracionamento do movimento em *poses*, trazendo o estudo do movimento para a pintura e escultura. Stephen Mamber, num artigo de 2006, intitulado *Marey — the analytical and the digital*, faz uma analogia entre os padrões gráficos de Marey e o sistema digital: “There is another clear component of digital thinking here — the barely measurable was being transformed into *discrete* variations — the analog was giving way to the grid”.

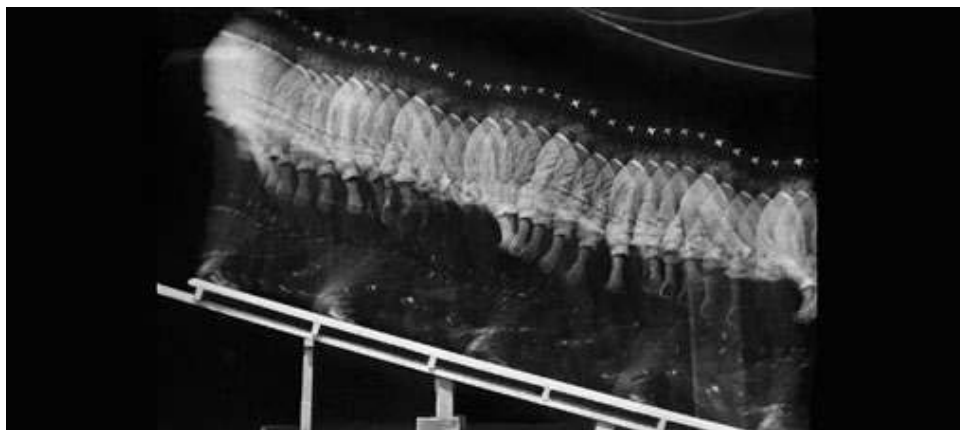


Imagem 11. Etienne-Jules Marey,
Descent of Inclined Plane, Cronofotografia,
c. 1882.



Imagem 12. Marcel
Duchamp, Nú descendo
as escadas, 1912.

Mais do que um estudo analítico do movimento, Marey estudava a *mudança*. Ao reconstruí-lo de novo na mente, reconhecemos que há alguma coisa que nos escapa no fluir do tempo. Os vinte e quatro fotogramas por segundo são uma prova de como passamos do reconhecimento de uma sequência de imagens fixas para a percepção do movimento, estes são os nossos limites, isto é uma deslocação no plano da percepção: não vemos a passagem de um fotograma para o outro, a mente resolve a questão através de um plano intuitivo imanente, paralelo ao fluir constante do tempo. O que nos torna únicos é que cada um retém algo diferente a partir dos mesmos movimentos e tira diferentes conclusões, tal como se estivéssemos a criar um sistema de memória que apenas retém o fundamental e este fundamental varia de acordo com a pessoa, isto significa que estaremos a construir a nossa própria realidade ilusória a cada momento que passa.

Mas e se construíssemos constelações de imagens de várias proveniências e fizéssemos series, por exemplo, de antigos edifícios ao lado de edifícios modernos? Isto foi o que Aby Warburg construiu no seu

Atlas Mnemosyne, uma *psico-história* criada desde 1924, com painéis onde ele afixava series de fotografias, que deveriam seguir a regra da *boa vizinhança*¹², isto é, que construísam um estudo iconográfico histórico orientado pela intuição. Neste exemplo, verificamos como a *correlação* entre imagens desperta significações, cria na mente algo que não está à vista, desenvolve uma estrutura de ligações — um plano imanente suportado pela memória e pela intuição. Warburg sabia disto ao referir que a única iconologia que lhe interessava era uma *iconologia do intervalo*.



Imagem 13. Aby Warburg, Picture Atlas Mnemosyne, 1928-29, Panel 47. (Photo: © The Warburg Institute London).

12 Termo apropriado do próprio Warburg, que o utilizou para explicar como organizava os livros na sua biblioteca.

A investigação na área da imagem em movimento não pode deixar de contemplar o *tempo*, antes de mais, por não conseguirmos conceber o movimento sem o seu tempo de duração. Na reflexão acerca da imagem em movimento aparecem-nos imediatamente duas *balizas* temporais: uma relacionada com a manipulação do tempo na narrativa do filme, em que de facto, estamos perante a projeção de um objeto de luz com formas e figuras em movimento; e outra relacionada com o aspeto técnico que se encontra na origem do processamento das imagens em movimento — o seu suporte (película, fita magnética ou registo digital) e a quantidade de imagens que passam por segundo (o rácio de imagens por segundo — *fps*). Mas há mais: O tempo de investigação; o tempo de criação (preparação; filmagem; montagem, etc.); o tempo de visualização (curta-metragem/ longa-metragem); o tempo/espço em articulação com o tempo/imagem em função da deslocação do corpo, em contexto de instalação.

No contexto da imagem em movimento, o tempo adquire outro significado porque a sua métrica não tem que corresponder ao tempo natural: podemos ir da Terra a Marte na passagem de um plano para o outro, viajar livremente no tempo, da pré-história ao futuro noutra galáxia, até ao interior da mente de alguém, como nos sonhos, com soluções como a elipse, o *raccord*, o *flashback*, o *cutback* e o *switchback*.

O *ritmo* no cinema pode ser intuído pelo menos de duas formas: o ritmo de um enredo narrativo; ou o ritmo baseado num método ou organização formal. O ritmo é outra dimensão das imagens *moventes*: pode ser pressentido numa linha de tempo que tem altos e baixos de intensidade dramática; ou como um método de organização, como no cinema experimental, ou *estrutural*, dos anos 60 e 70 que exploravam os mecanismos percetivos ou questionavam a natureza do cinema onde o ritmo pode adquirir uma definição completamente diferente: pode ser parte constituinte da construção física do filme através dum efeito estroboscópico ou de um movimento de câmara. O que poderá ser intrigante são as analogias que estes estímulos artificiais poderão ter em comum com a perceção natural. As imagens, com o seu poder *memorativo*, tal como Carl Einstein sugere, podem bem ser um *intervalo alucinatório* (*apud* Didi-Huberman, 2017, p.266). Os intervalos acabam por ser aquele conceito *elástico* de temporalidade que são referidos por Frampton como sendo tão *plásticos como a própria substância do filme* (1973, p.74).

TEMPO NEGATIVO

E qual seria a relação do espaço negativo com o tempo? Poderia conceber-se um *tempo negativo*?

Sobre o termo **tempo negativo**, gostaria de propor uma discussão acerca da sua *definição*. Começo por uma pesquisa arqueológica para verificar se o conceito pode realmente constituir objeto de estudo. Apresento quatro noções de *tempo negativo*: uma ação simples a correr de trás para a frente, do futuro para o passado (algo apenas possível através da edição de vídeo ou cinema); o estado absoluto de ausência (nada; vazio; quietude completa; a inexistência de qualquer movimento; a eternidade); o *tempo presente*; e o *esquecimento* (como um evento que deixou de ter significado). De momento, não vejo outras noções possíveis para o conceito, mas podemos tentar esse exercício arqueológico para chegar a termos com a sua *definição*.

No seu artigo, em forma de manifesto, intitulado *The birth of kino-eye* (1924), Vertov refere-se à verdade do cinema (*kinopravda*) como uma possibilidade de “tornar o invisível visível; o confuso claro; o escondido manifesto; o camuflado exposto; a atuação em não-atuação; fazendo da falsidade verdade”¹³ (1984, p.41). *Kyno-eye*, ou olho cinematográfico, era entendido como “aquilo que o olho não vê; o microscópio e telescópio do tempo; como tempo negativo [...]”¹⁴ e noutro artigo — *The council of three*, de 1923 (1984, p.77):

The kino-eye lives and moves in time and space; it gathers and records impressions in a manner wholly different from that of the human eye. The position of our bodies while observing or our perception of a certain number of features of a visual phenomenon in a given instant are by no means obligatory limitations for the camera which, since it is perfected perceives more and better.

Vertov não desenvolve muito o conceito de *tempo negativo*, mas muitos outros autores apresentaram reflexões sobre o assunto, propondo-nos

¹³ Minha própria tradução.

¹⁴ (idem)

mesmo noções absolutas: “Do ponto de vista da alma humana — e, por aí, em geral — o tempo aparece sem dúvida como algo negativo: se não como uma ilusão em si mesmo, pelo menos como a ilusão que resulta de um projeto que falhou e que por isso é preciso anular” (REIS, 2007, p. 146). Aqui, temos a ilusão como uma desilusão por causa das nossas tentativas frustradas para o compreender e controlar. O projeto que falhou é o trecho de uma vida, a impossibilidade da imortalidade, a incapacidade de voltar atrás ou mesmo tornar o tempo tangível.

Também Victor Grauer, na sua página da internet, refere-se aos seus filmes tal como se tivesse à procura de um *tempo negativo*:

Alegrias is a good example of «negative syntax,» since it is highly disjunctive, with all the structural «weight» placed on relatively ephemeral elements and localized relationships. There is a strong emphasis on what I call «negative time,» which resists temporal flow, to the point that time becomes highly staticized, continually stopping and starting over, with no clear distinction between temporal “figure” and “ground”. *To Stone* also employs negative syntax, but much less «purely,» as it is far more complex. Unlike «*Alegrias*,” which is basically an algorithmic work, with no clear beginning or ending, “*To Stone*” does have an overall structure, lasting about 25 minutes. Each time you run it, however, most of the details will be different¹⁵.

Ou, de uma forma ainda mais assertiva, Maurice Blanchot, no seu *O espaço literário* (1955): “The time of absense of time is not dialectic. In it what is manifested is the fact that it doesn’t appears to the eye, the being that exists at the bottom of the absence of being, when nothing exists, that ceases to be when something other exists: as if there would be only beings trough the loss of the being, when the being misses”¹⁶. (p.21). A ausência de tempo.

Assim, depois desta breve arqueologia, exponho as minhas noções de *tempo negativo*:

¹⁵ in <http://www.doktorgee.worldzonepro.com/>, consultado em 21/08/2021.

¹⁶ Minha própria tradução.

a) O tempo negativo como um filme a correr de trás para a frente, ou rebobinado, é algo que já não surpreende: os videoclips musicais e os filmes de ficção científica estão repletos desse efeito; o próprio equipamento de vídeo VHS permitia rebobinar a cassete e ver a ação invertida; o *flashback* é também uma técnica bem conhecida — quando uma história volta atrás no tempo. Mas poderemos considerar estes exemplos como *negativo do tempo*? Se estivermos a comparar estas conceções de tempo negativo com o tempo Absoluto, não serão aquelas apenas soluções visuais nas quais fomos treinados, ao longo da história do cinema, para compreender uma sequência narrativa, isto é, um enredo no qual existem normalmente personagens e um guião? Gaspar Noé, no seu filme *Irreversível* (2002) joga com esta capacidade do cinema, apresentando uma história do fim para o princípio, não invertendo o movimento, mas organizando as cenas numa ordem diferente do habitual, do futuro para o passado. Mas, se considerarmos o tempo Absoluto como um conceito filosófico, este exemplo não serviria a necessidade de pensar o *tempo negativo* porque o cinema é por definição um *protocolo*¹⁷ entre o observador e o diretor em que acordamos acerca dos termos da realidade envolvida. Nós precisamos de conhecer a dimensão da veracidade da ação, a *quantidade* de realidade envolvida, mesmo que estejamos a falar da realidade como uma ilusão. Os filmes podem envolver-nos, trazer-nos emoções e pensamentos, isso é real, mas eles estão no campo do ilusionismo e isso não prova a existência de um *tempo negativo*.

A ideia de imaginar um *tempo negativo*, a ausência de tempo, pode ser um exercício difícil a não ser que possamos considerá-lo como uma operação subjetiva de perder a noção das horas e dos minutos, da rotação do sol ou da lua — exemplos dos cânones da natureza para fracionar o tempo e para medir a sua duração. Portanto, estará a definição de *tempo* dependente do movimento? E que movimento podemos considerar? Talvez possamos considerar que estamos absorvidos na escrita, ou a fazer algo intenso, e há uma possibilidade de perdermos a noção do tempo. Mas poderemos considerar esta ausência momentânea como *tempo negativo*?

17 Termo de Delfim Sardo.

Se o considerarmos como uma noção subjetiva, ao nos abstraímos da passagem das horas — como não dar pelo nascer do sol ou pelo verão que já passou — teremos que considerar aquilo que Henri Bergson chamou de *tempo psicológico* (2001, p.14). Não será este caso apenas um caso de desatenção, um desvio do foco, um momento de alheamento? Uma coisa é certa: que o tempo não parou para os outros — as folhas continuam a cair, a chuva continua a pingar — há um tempo Absoluto e há um *tempo localizado* que viaja com cada indivíduo, mas este é apenas uma construção mental. Os movimentos da realidade cinética não congelam apenas porque alguém perde a noção do tempo, ou chega ao seu último suspiro. Portanto, que conhecimento deveremos favorecer: aquele da percepção subjetiva; ou a noção filosófica de *tempo Absoluto*?

b) no capítulo 33, Reis compara o conceito de *tempo* com o conceito de *eternidade*:

Cada momento temporal, seja o primeiro, o último ou o que se situe pelo meio, tem sempre um nada antes e um nada depois; [...] É na verdade este nada, consciemo-lo bem, que confere extensão ao tempo; se tirássemos a todos os momentos os seus nadas anteriores e posteriores, eles abater-se-iam sobre um único momento (organizado na vertical para não se confundirem) tão sem extensão como a eternidade (2007, p.158).

A eternidade é o único conceito que podemos *esticar* ainda mais do que o conceito do tempo porque a eternidade “não se situa neste ou naquele momento do tempo [...] ela é mesmo *anterior e posterior ao tempo*; *este é-lhe em rigor interior*” (*idem*). Podemos ter aquela imagem de um espaço infinito de silêncio e escuridão e ainda assim não teremos a imagem da eternidade, é como tentar conceber o infinito. Se o tempo provém da eternidade podemos considerar o tempo como uma construção humana? Se considerarmos esta premissa teremos que considerar o exemplo do tempo a correr para trás [nos filmes] como um tempo negativo, mesmo sabendo que se trata de uma outra espécie de ilusão — a *ilusão* de uma *ilusão*. Portanto, se considerarmos a noção filosófica de tempo Absoluto terminamos na eternidade e concluímos que o tempo é altamente subjetivo desde que é uma construção humana? É aqui que chegamos à simples

hipótese de que aqueles efeitos ilusionistas do cinema poderiam bem ser considerados como uma espécie de *tempo negativo*.

c) Tempo negativo como o tempo presente

Inspirado em Santo Agostinho, Reis questiona a própria existência do passado e do futuro propondo que, se eles existem, “se dão apenas para além dos extremos dessa continuidade” (2007, p.184). *Medir, com efeito, é percorrer um intervalo “desde o seu início até ao seu fim”* (2007, p.185). Nós contamos-lo *ao passar* porque o que temos é uma continuidade e não instantes a dividir o passado do futuro mesmo que o presente constitua, lá no passado, uma continuidade, como blocos de memória. Se o presente é memorizado em intervalos de movimentos é porque nós extraímos de um movimento algum tipo de sentido ou sensação, mas falando tecnicamente, é apenas o *passar* do futuro para o passado — não tem dimensão. O presente é o intervalo último: aquele que não existe. Poderemos estar a falar da imagem como um intervalo ou uma *brecha* no tempo? Como um fóssil que fica preservado como significado? E o vídeo, tratar-se-á de outro fóssil, com as sensações auditivas incluídas?

d) Tempo negativo como esquecimento

A *memória* liga o passado com o futuro. Os espectros que vemos passar diante de nós num momento presente criam reflexos, sensações e ensinamentos — no sentido em que conseguimos relacionar eventos e prever alguns, como, por exemplo, o nascer do sol. Como diz Bergson: “Do futuro, só prevemos aquilo que se assemelha ao passado ou aquilo que é recomponível com elementos semelhantes aos do passado” (BERGSON, 2001, p. 36). Aquilo que é construído como memória pessoal ou coletiva pode passar a um *nada* em que nem o tempo nem o espaço têm lugar. Como é que a passagem do tempo é lembrada, quais são os critérios para a sua fixação? Será esse fantasma que fica gravado na memória como significado? O que fica para trás? Que papel tem a imagem neste contexto, quando um evento passado é lembrado, e mesmo assim, constantemente ignorado? Se tiramos ensinamentos da memória, o que acontece quando ela se apaga? Não existe tempo quando já não existe uma memória do tempo. Se a fixação de uma qualquer memória se poderá considerar como um movimento

positivo, poderemos considerar o *esquecimento* como um desvanecimento em direção ao *nada*, a um *negativo do tempo*?

CONCLUSÕES

Não pretendo aqui sinalizar o poema de Mallarmé como uma *caixa de pandora* que tivesse aberto todo um campo de possibilidades para a arte. *Un coup de dés* foi uma síntese poética que evidenciou as necessidades de uma época, que posteriormente se traduziram numa avalanche de reformas políticas, conflitos sociais, traumas psicológicos e revoluções artísticas, que ainda se fazem sentir. Aquilo que a consciência do *espaço vazio* representou na arte ocidental vai muito para além de um poema: ela representou uma necessidade de mudança em todo o sistema percetivo da realidade, como se arrancados de uma ilusão, ou de um sonho letárgico.

O *intervalo* enquanto *espaço visual* parece ter correspondido às necessidades de uma época em que, através de um movimento negativista de rutura com o passado, procurava novos paradigmas para a arte. Podemos verificar este argumento a partir das sequelas que se arrastaram até aos nossos dias. O *nada*, o *vazio* e o *silêncio*, a redução do ato artístico, ou a sua transposição para o domínio do conceito, ou do procedimento, abriram um campo de questionamento constante da arte e a perceção de uma multiplicidade de possibilidades de escrita que desafiavam a definição da própria arte para a forçar a novas fronteiras. A consciência do *espaço negativo* levou a considerar a *superfície* — a obra como um *todo* — e abriu uma *perspetiva prismática*¹⁸ sobre a obra de arte.

O *conceito de intervalo envolve o campo percetivo- o da consciência racional e o inconsciente emocional*. As ligações intuitivas que criamos entre imagem e som podem ser facilmente descritas se imaginarmos um copo a cair e a partir-se no chão e se, a este movimento, for subtraído o som. Num filme, esta alegoria é verosímil, mas, na realidade, seria muito estranho ou algum elemento da comunicação estaria em falta. A imagem em movimento tem a capacidade para criar o seu próprio tempo porque a noção que temos do tempo está diretamente relacionada com o movimento, visual e auditivo.

18 Termo de Mallarmé.

Isto significa que o tempo é altamente manipulável enquanto representação. Podemos sentir o tempo a diferentes velocidades se ignorarmos a ditadura das horas: *o tempo é altamente subjetivo e circunstancial*.

De racional, existe o facto de a métrica temporal ser apenas uma convenção. Podemos imaginar um tempo sem horas, mas isso vai contra todo um sistema social, que depende da contagem do tempo para se organizar e poder funcionar. A contagem do tempo está também na base de todos os sistemas eletrónicos, que estão assentes numa contagem ínfima do tempo. A natureza tem o seu próprio ritmo e é a partir desta que são reguladas as métricas possíveis de uma contabilização do tempo. Existem várias formas de conceber o tempo, como se a cada trecho temporal pudesse corresponder um ritmo musical. Os movimentos não podem ser desfeitos, mas podemos considerar um tempo em que não existem horas nem minutos, talvez fosse essa uma verdadeira libertação dessa ditadura, imposta pelos relógios, que porventura se poderá considerar a maior e mais longa ditadura de sempre. Talvez este fosse o verdadeiro conceito de *tempo negativo*: um tempo sem métrica.

De emocional, aparece o intervalo confundido com a *memória*. Bergson explica como a *memória* está intimamente relacionada com processos de *afeção* e que, do fluxo contínuo de imagens que passam constantemente pelos nossos olhos, fazemos uma seleção criteriosa baseada na *afeção*: “esta harmonia [do Todo] está longe de ser tão perfeita quanto se diz. Admite muitas discordâncias, porque cada espécie, e mesmo cada indivíduo, retém da impulsão global da vida um certo élan, e tende a utilizar essa energia no seu próprio interesse; nisto consiste a adaptação” (BERGSON, 2001, p.55) e “as coisas constituem-se pelo corte instantâneo praticado pelo entendimento, num momento dado” (idem, p.224). Desta forma, toda a representação do movimento assume uma analogia com o tempo cinematográfico, provocando mesmo uma certa confusão espiritual entre *verdade*, *realidade* e *representação*. Tanto uma como outra são fragmentos de um fluxo temporal que não nos é acessível- está fora das nossas capacidades percetivas e cognitivas. No sentido *negativo*, podemos considerar como estamos expostos a esse enigma da imagem e como poderemos estar sujeitos a uma ilusão, ou manipulação total. No sentido *positivo*, podemos conceber este *intervalo*, que é uma vida, como uma obra de retalhos, clarões de luz entrecortados, do qual retiramos uma torrente de relações que nos dão essa noção tão trágica quanto cómica da existência.

REFERÊNCIAS

- ALBERRO, Alexander, STIMSON, Blake, *Conceptual art: a critical anthology*, MIT Press, Massachussets, 1999;
- BERGSON, Henri, *A evolução criadora*, Edições 70, Lisboa, 2001;
- BLANCHOT, Maurice, *O espaço literário*, in <https://fdocumentos.com/download/o-espaco-literario-blanchot>, em 20/06/2021;
- BORGDORFF, Henk, *The conflict of the faculties- Perspectives on artistic research and academia*, 2012, polícopiado;
- CHEVRIER, Jean-François, *L'action restreinte- L'art moderne selon Mallarmé*, Musée de beaux-arts de Nantes, Nantes, 2005;
- DELEUZE, Gilles, *A imagem-movimento- Cinema 1*, in https://www.mediafire.com/folder/1ncijq7y-dpe99/DELLEUZE%2C_Gilles, em 11/07/2021
- DERRIDA, Jacques, *Margens da filosofia*, em <https://drive.google.com/file/d/1M4vB8ZXwqf2qpf6RGbyH-cxjisbp8lCDA/view>, 18/07/2021;
- DERRIDA, Jacques, *Dissemination*, in http://xenopraxis.net/readings/derrida_dissemination.pdf, em 18/07/2021;
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Diante do tempo*, Orfeu Negro, Lisboa, 2017;
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'image est le mouvant*, in <https://www.erudit.org/fr/revues/im/2004-n-3-im1814575/1005466ar.pdf>, consultado em 19/01/2021;
- DRAGUET, Michel, *Mallarmé: or active negation*, 2005, in <https://journals.openedition.org/critiquedart/1142>, consultado em 24/11/2021;
- FRAMPTON, Hollis, *Circles of confusion*, in https://monoskop.org/images/0/0f/Frampton_Hollis_Circles_of_Confusion_Film_Photo-graphy_Video_Texts_1968-1980.pdf, consultado em 29/01/2021;
- FRANGNE, Pierre-Henry, *La negation à l'œuvre — La philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes, 2005;
- GIL, José, *A imagem-nua e as pequenas percepções — estética e metafenomenologia*, Relógio d'água, Lisboa, 1996;
- HICKS, Jeremy, *Dziga Vertov- Defining documentary film*, I.B.Tauris & Co Ltd, Londres, 2007;
- MALLARMÉ, Stéphane, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, edição bilingue, in https://monoskop.org/images/d/d5/Mallarme_Stephane_1897_1991_Um_Lance_de_Dados_Jamais_Abolira_o_Acaso.pdf, consultado em 08/02/2021;
- MAMBER, Stephen, Marey, *The analytic and the digital*, in <https://www.tft.ucla.edu/wp-content/uploads/pdfs/Mamber-Marey-The-Analytic-and-the-Digital.pdf>, consultado em 2/02/2021;
- MAREY, Étienne-Jules, *Movement*, in https://ia600502.us.archive.org/14/items/movement00mare/movement00mare_bw.pdf, consultado em 19/01/2021;

- MAREY, Étienne-Jules, Catálogo da exposição *Movements of air-Étienne-Jules Marey*, photographer of fluids, Musée d'Orsay, Paris, in <https://www.musee-orsay.fr/en/events/exhibitions/in-the-museums/exhibitions-in-the-musee-dorsay-more/article/movements-of-air-etienne-jules-marey-1830-1904-photographer-of-fluids> 4520.html?S=&tx_ttnews%5BbackPid%5D=649&cHash=f7ea1446dd&print=1&no_cache=1&, consultado em 19/01/2021;
- MAREY, Étienne-Jules, *La methode graphique dans les sciences experimentales*, in <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6211376f.texteImage#>, consultado em 2/02/2021;
- MUYBRIDGE, Eadweard, *The human figure in motion*, in https://monoskop.org/images/6/62/Muybridge_Eadweard_The_Human_Figure_in_Motion_1907.pdf, consultado em 17/01/2021;
- DE NOOY, Juliana, *Derrida, Kristeva, and the Dividing Line: An Articulation of Two Theories of Difference*, in <https://bit.ly/3D28RaX>
- PANEK, Bernardette, *Mallarmé, Magritte, Broodthaers: Jogos entre palavra, imagem e objecto*, in <https://www.scielo.br/pdf/ars/v4n8/10.pdf>, consultado em 13/02/2021;
- RANCIÈRE, Jacques, *L'espace des mots-De Mallarmé a Broodthaers*, Musée des Beaux-Arts de Nantes, Nantes, 2005, policopiado;
- REIS, José, *Sobre o tempo*, Edições Afrontamento, Santa Maria da Feira, 2007;
- SANTO AGOSTINHO, *Confissões*, Imprensa Nacional — Casa da Moeda, Lisboa, 2004;
- SARDO, Delfim, *O exercício experimental da liberdade*, Orfeu Negro, Lisboa, 2017;
- SITNEY, P. Adams, *Visionary Film — The american avant-garde*, 1943-1978, in https://monoskop.org/images/5/58/Sitney_P_Adams_Visionary_Film_The_American_Avant-Garde_1943-1978_2nd_ed_1979.pdf, consultado em 08/02/2021;
- TOMAS, David, *Vertov, Snow, Farocki- Machine vision and the posthuman*, Bloomsbury, New York, London, 2015;
- VERTOV, Dziga, *Kino-eye, The writings of Dziga Vertov*, in https://monoskop.org/images/2/2f/Vertov_Dziga_Kino-Eye_The_Writings_of_Dziga_Vertov.pdf, consultado em 06/02/2021.
- DVD
- CHODOROV, Pip, *Free radicals — A history of experimental film*, Re:voir, Paris, 2014;
- MIRON, François, *Paul Sharits*, Re:voir, Paris, 2016;
- Vários artistas, *Variations*, Graphical, 2016;

So near and yet so far

And more still of my everyday visual and textual life was already happening behind glass screens – an increasingly tabulated life of delicate yet attenuated tactility, in which every touch, every tap and swipe, was ever more haunted by a sense of being so near and yet so far – a sense of failing, in some way, to touch. Rich and dense and interwoven, the canvas was already a work of art to me, already something to hold and behold. (Wylie e Webster, 2018: 6)

INTRODUÇÃO

Neste artigo exploro a questão da investigação sobre a natureza performativa do sujeito e do espaço através das imagens técnicas (Dubois, 2004 e Flusser, 1998). Parto de uma análise da redução das quatro dimensões do espaço para as duas dimensões do plano, operada na construção destas imagens, para estudar o condicionamento que essa redução implica para a produção de presença como “relação espacial com o mundo e seus objetos” de “trazer para diante objetos no espaço” (Gumbrecht, 2010: 13) tanto do autor como do público. Trabalho estas questões a partir da minha participação no projeto *A Invenção da Amnésia*, em particular, com a intervenção na *Project Room* do Museu da Paisagem. Nela, desenvolvo uma análise do movimento e do espaço entre as imagens a partir de uma ideia da prática fotográfica como um mapeamento, não do espaço em si, mas da relação com o espaço. Focarei o movimento e o espaço entre as imagens como forma de alargar este sentido do mapeamento à ação do público em resposta ao trabalho.

Começo por uma explicação das linhas gerais que norteiam o projeto coletivo de residência artística *A Invenção da Amnésia*, que tenho coordenado em conjunto com Fernando Brito (doutorando em Belas Artes e membro do Grupo de Investigação em Arte Multimédia do CIEBA), passando daí para uma descrição mais detalhada da nossa colaboração com o Museu da Paisagem, com a instalação online que fizemos na *Project Room* do museu.

Partindo daí, desenvolvo as minhas ideias de investigação em articulação com as ideias do projeto, cruzando os conceitos de mapeamento e mapa com a ideia de uma prática performativa na fotografia, de relação com o espaço através das imagens técnicas, tanto do autor como do público. Recorro à demonstração da perspetiva feita por Filippo Brunelleschi

no início do séc. XV, para explorar uma coincidência espaciotemporal de autor, público, representação e seu objeto — no caso, o Batistério de Florença — para estabelecer a criação de um contexto expressivo para esta ideia de performatividade partilhada.

Concluo fazendo uma ponte entre esta intervenção e a construção do meu trabalho final de doutoramento, que será apresentado independentemente do projeto coletivo, a partir das implicações sobre a memória e as relações com a investigação artística.

Uma vez que articulo uma reflexão sobre a minha prática autoral uma investigação que, até à data, tem evoluído no contexto de um projeto coletivo, e que essa mesma reflexão implica um questionamento da posição do público perante as imagens, falarei na primeira pessoa do singular sempre que me referir às questões que dizem respeito à minha prática e na primeira pessoa do plural sempre que me referir ao projeto e às relações com a imagem.

I. A RESIDÊNCIA ARTÍSTICA A *INVENÇÃO DA AMNÉSIA*

A Invenção da Amnésia é um projeto coletivo transdisciplinar de investigação sobre a natureza da experiência no espaço como base para a produção de conhecimento. Aborda a ideia de residência artística num sentido literal, de uma investigação artística a partir da área de residência do conjunto de autores que integram o projeto. Estas residências situam-se no território servido pela Estrada Nacional 10, uma estrada que, entre interrupções e ramais, faz a ligação entre Sacavém e Cacilhas. Este território constitui-se como a área de referência a partir da qual as ideias, práticas e rotinas, não só de trabalho, mas de experiência pessoal deste conjunto de autores, que partilha esta relação de proximidade com a estrada — um critério de participação — são postas em obra. Ao mesmo tempo, serve de palco para essas ideias, práticas e rotinas e os elementos que são explorados nos trabalhos: a aproximação/afastamento; a repetição; e a memória/esquecimento. Deste modo, releva

“um regime de temporalidade no qual o desdobramento dos trabalhos parte de uma investigação sobre o que significa habitar (residir) como operação num tempo expandido — o tempo da experiência; numa ideia de tensão entre processo e resultado.” (Brito e Rodrigues, 2021: 171)

Estes três elementos são explorados a partir da experiência pessoal de cada um com o seu espaço de residência. Procuram trazer para a fruição criativa a materialidade, a gestualidade, a corporeidade e a memória dos seus procedimentos no e com o espaço.

O projeto tem como ponto de partida teórico a distinção feita por Yi-Fu Tuan (1976) entre conhecimento íntimo e conhecimento abstrato. O autor dá o exemplo de um taxista que conhece de cor os caminhos da cidade, e de um turista que necessita de um mapa para poder navegar nela. Esta distinção levou a uma associação inicial do conhecimento abstrato com as práticas ligadas ao estilo documental na fotografia, no sentido de uma construção de conhecimento a partir da observação à distância. Entendemos esta distância, tanto a partir do distanciamento ontológico provocado pelo próprio aparelho e pela redução das quatro dimensões do espaço para as duas dimensões do tempo apontadas por Dubois (2004) e Flusser (1998), como das práticas que, inicialmente, orientaram a ideação do projeto, muito ligadas à fotografia norte-americana, em particular, às explorações dos caminhos de ferro, em trabalhos como o de Timothy O’Sullivan e Carleton Watkins, e, mais tarde, na ideia da *road trip*, com exemplos tão variados como Walker Evans, Edward Ruscha, Robert Frank, Stephen Shore ou Alec Soth. A estrada, e esta ideia da *road trip*, permitiram-nos olhar para esta estrada que, ao invés de atravessar o país, nos surgia como uma proto-circular da cidade de Lisboa que ligava entre si todas as áreas de residência ou de trabalho dos participantes do projeto.

Este cruzamento de um processo técnico de conhecer à distância, de *ver através de*, com os espaços nos quais nos repetimos com a habitualidade da vida quotidiana levou à identificação de uma tensão que se tornou um dínamo do projeto. Expusemo-la na apresentação que fizemos do projeto no lançamento do nº 2 da RIACT, a convite do professor José Quaresma:

a questão sobre como conciliar as ideias de intimidade do conhecimento (como processo de *embodiment*, *situatedness* e *enactment* (Borgdorff, 2012: 188), de

projeto coletivo e de um princípio de conhecimento através da topografia como sistema cristalizado de *world-mind representations and detached modes of rationality and objectivity* (Borgdorff, 2012: 188) que podemos identificar com algumas características do estilo documental. (Brito e Rodrigues, 2021: 169-170)

Como exemplo deste esquecimento induzido pelo hábito, apresentámos o exemplo dado por Sven Bernecke, em *Philosophy of Memory – An Introduction*, do conhecimento dos objetos de uso corrente. O autor pede-nos para desenhar, de cor, a cara de uma moeda de um euro. De entre as pessoas que responderam – que incluem os participantes do projeto e alguns convidados – poucas conseguiram desenhá-la de forma visualmente verosímil. No entanto, ninguém, pelo menos, no espaço económico europeu, poderá afirmar que não conhece esta moeda.

Entendendo esta experiência da quotidianidade como o sistema de hábitos e automatismos comportamentais que nos permite avançar de tarefa em tarefa, de repetição em repetição, de forma relativamente desatenta, abriam-se duas possibilidades de exploração:

1) a experiência da quotidianidade está de tal modo fora da nossa atenção consciente que não permite uma autorrepresentação visual no quadro da sua experiência imediata, do seu estar aí. Isto levantaria a necessidade de uma poética do vestígio que evocasse esse jogo de forças entre uma certa amnésia dos processos e uma pragmática dos resultados;

2) o conhecimento da experiência quotidiana é observável e passível de auto-representação através das imagens técnicas. Isto levantaria os problemas que aqui identifico da alteração da natureza da relação com o espaço, criando a necessidade de um sistema de articulação que pusesse novamente em experiência o carácter de automatismo dos processos observados.

Em suma, ou não se pode conhecer visualmente ou não se pode experienciar o conhecido como processo.

Como proposta de resultado, o projeto apresenta um conjunto de momentos expositivos, a ter lugar, maioritariamente, ao longo do traçado da estrada. Aí, a investigação continuada sobre as condições de experiência da estrada e a sua representação vão encontrando novos resultados, articulações e apresentações. Este “pôr em ação” de um processo no

tempo serviu também de aproximação a esse regime de temporalidade que quisemos trabalhar, mais próximo da duração bergsoniana que dessa fragmentação do espaço em instantâneos de tempo que a fotografia permite.

II. A COLABORAÇÃO COM O MUSEU DA PAISAGEM

Um dos momentos expositivos do projeto teve lugar no contexto de uma colaboração com o Museu da Paisagem, um projeto de investigação que consiste numa plataforma digital e editorial de apoio e divulgação de projetos em torno da paisagem, criada na Escola Superior de Comunicação Social do Instituto Politécnico de Lisboa. O projeto do Museu da Paisagem é coordenado por João Abreu, docente daquela instituição.

Esta colaboração nasceu de um convite de João Abreu e teve como resultado a exposição do projeto na *Project Room* do museu – uma secção do site dedicada a projetos de investigação sobre a paisagem. Seguindo a lógica inicial do projeto, os trabalhos individuais foram desenvolvidos ou repensados especificamente para esta exposição, que teve curadoria de João Abreu e design de Nuno Palma (Design, Professor na ESCS, IPL). Contou com a participação dos artistas que constituem o grupo inicial do projeto: para além de mim, Fernando Brito (audiovisuais), Nuno Andrade (fotografia) e Renato Japi (escultura; doutorando em Belas-Artes) e com André Fontes (escritor; licenciado em Filosofia, FLUL), convidado especificamente para desenvolver um texto para ser lido/ouvido nesta intervenção.



Figura 1. Pormenor da instalação no site do museu da paisagem

A instalação contém quatro categorias diferentes de imagens: fotografias, imagens de esculturas, vídeos e fragmentos de mapas. Algumas fotografias têm associados sons recolhidos dos trajetos efetuados por mim nas deslocações para fazer o trabalho. As imagens das esculturas mostram recortes das peças, sem referência ao espaço em que tinham sido fotografadas. Os vídeos de Fernando Brito têm o seu próprio som. Alguns fragmentos de mapas — pequenos fragmentos recortados de mapas da região servida pela estrada — têm associados trechos do texto de André Fontes.

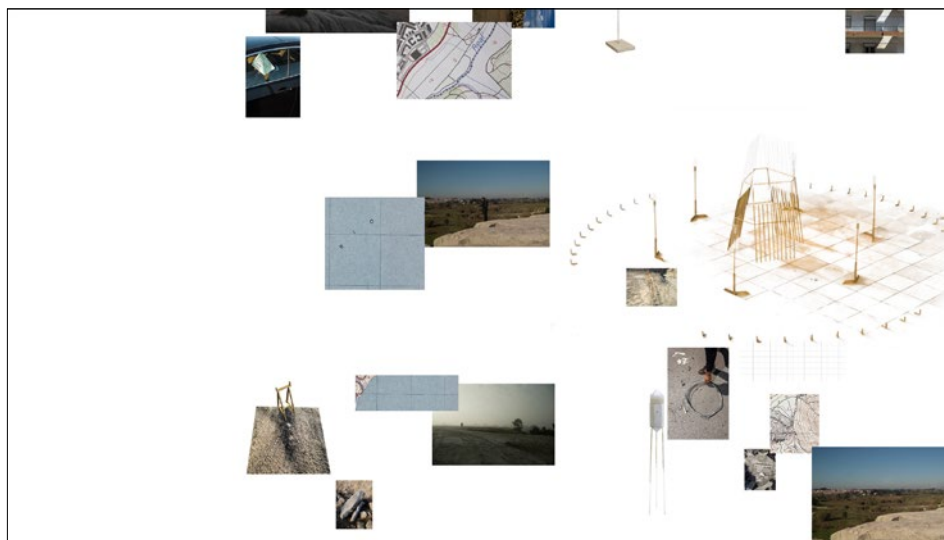
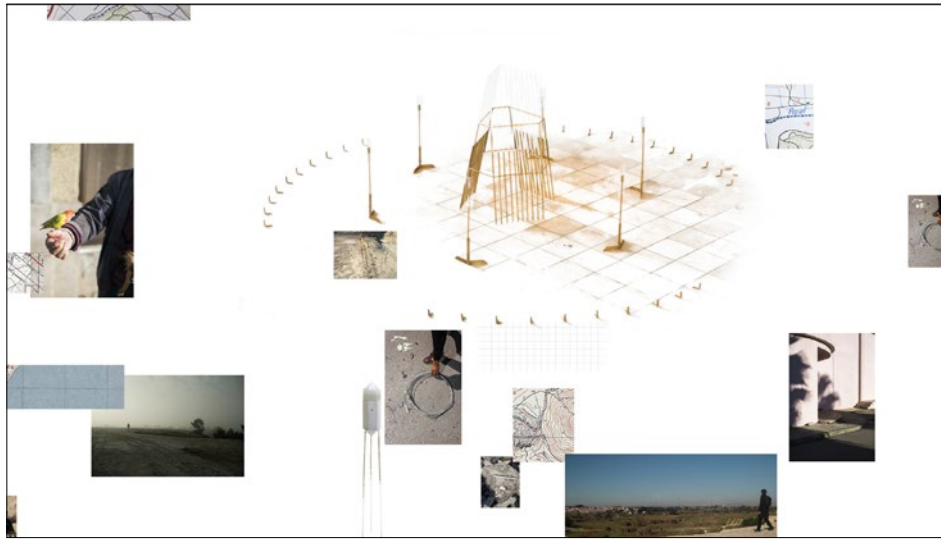
No pequeno texto que descreve as possibilidades de navegação da exposição *A Invenção da Amnésia* na *Project Room* do site do Museu da Paisagem, João Abreu, diz-nos que o projeto

“propõe ao visitante a deambulação por um território fragmentado, composto por fotografias, vídeos, desenhos, mapas, textos e registos áudio, cujos elementos se vão interligando na tentativa de apreensão de uma paisagem.”

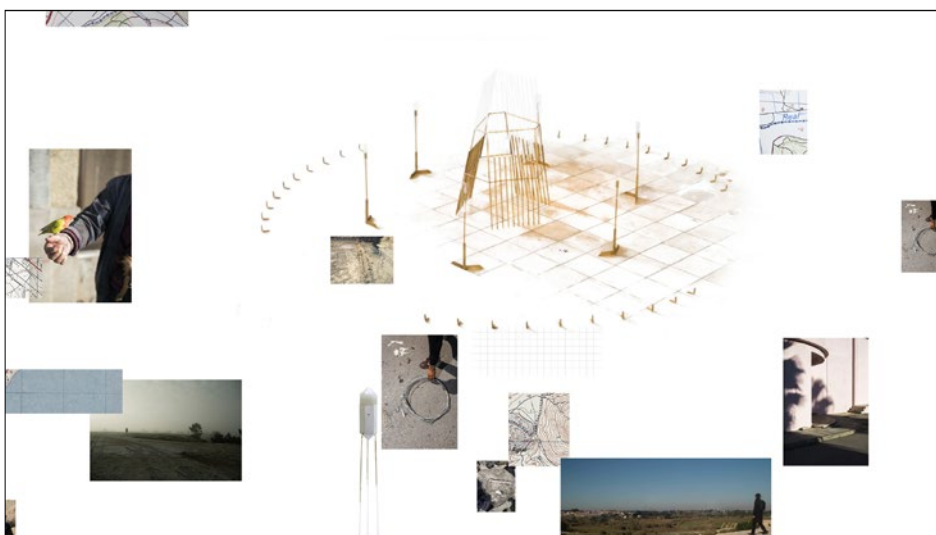
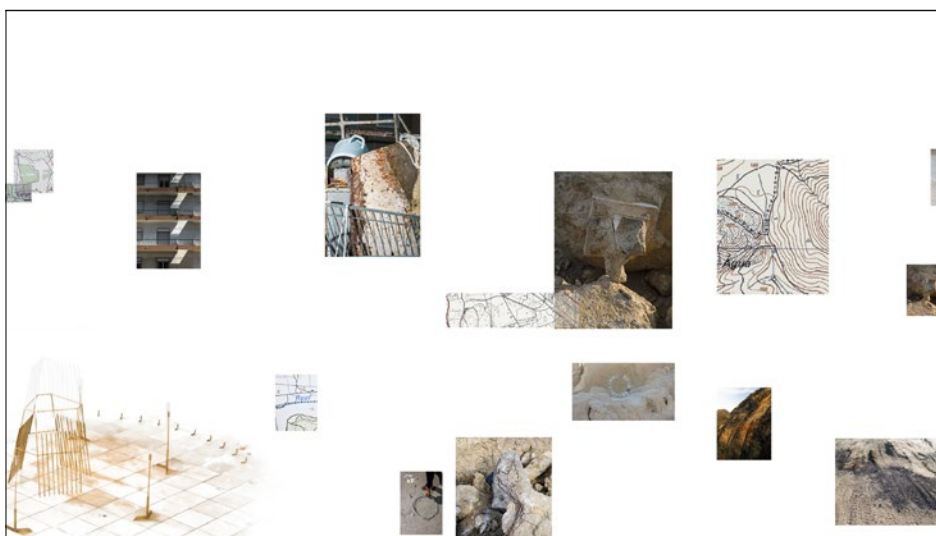
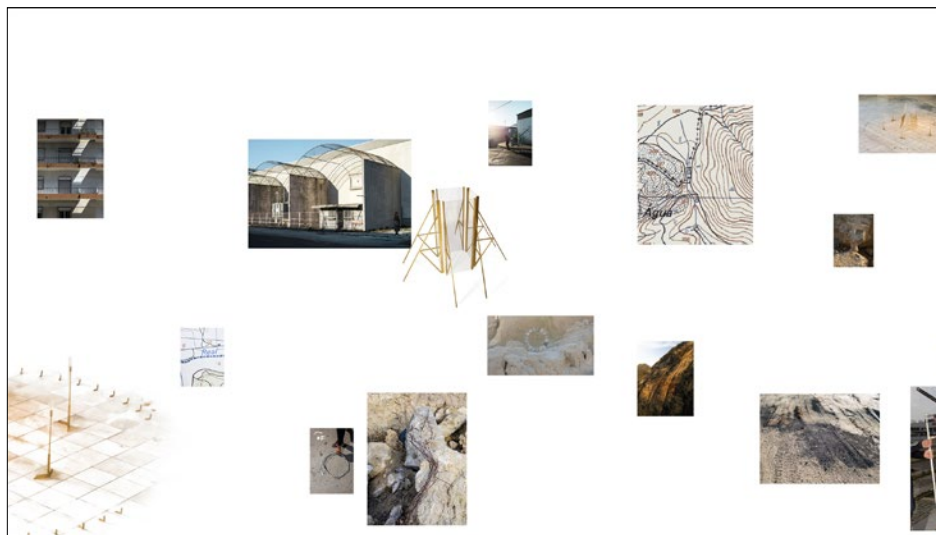
Na montagem do trabalho, preocupámo-nos em criar um desenho de instalação que articulasse as ideias já apontadas de aproximação, repetição e memória/esquecimento através de um processo de navegação quase aleatório. Interessava-nos que pudesse haver várias hipóteses de circulação entre as imagens e que o processo de decisão sobre os percursos fosse passado para o público. O trabalho foi inicialmente definido em torno da possibilidade de cada autor criar rotas circulares, como pequenos hábitos de circulação, através do conjunto de todas as imagens (que não apenas as suas). Clicando numa imagem com determinada posição no ecrã, o visualizador seria levado a uma nova imagem que surgiria noutro ponto do site e ficaria debaixo do cursor, para que pudesse clicar e deslocar-se para uma outra imagem, e repetir este procedimento até chegar à imagem inicial. Clicando novamente nesta imagem inicial, repetiria o percurso. Optando por outra imagem noutro ponto do ecrã, acederia a um outro percurso com idêntica percursividade. Esta opção permitiria, por um lado, que cada autor desenhasse um conjunto de percursos a partir do conjunto de todas as imagens do coletivo, e por outro, que o público não ficasse limitado à opção dos percursos desenhados, uma vez que, em cada instante — em cada quadro — podia seleccionar imagens de outro ponto do ecrã e, deste modo,

dar início a percursos através de imagens diferentes.

Para este fim, o espaço visível, o ecrã, foi transformado numa grelha de doze quadrantes, em três filas horizontais e quatro verticais. Cada um desses quadrantes foi desdobrado em profundidade com camadas que tornavam possível alterar localmente imagens num quadrante sem alterar os restantes. O processo de navegação no site foi desenhado como se o público se deslocasse sempre numa superfície que funcionaria como um mapa. Esta impressão inicial de se estar a ler um mapa ia-se alterando em função



Figuras 2 e 3. Pormenor da instalação no site do museu da paisagem



Figuras 4, 5 e 6. Pormenor da instalação
no site do museu da paisagem

das escolhas de visualização, confrontando o público com o contraste entre o mapa (e o ecrã) como superfície, e a janela nesse ecrã, que *shifts its metaphoric hold from the singular frame of perspective to the multiplicity of Windows within windows, frames within frames, screens within screens*. (Friedberg, 2006: 1-2) Recorrendo novamente ao texto introdutório de João Abreu, lemos que

O visitante pode percorrer este território: clicando e arrastando com o rato do computador no espaço branco, trazendo para o ecrã novos fragmentos; fazendo *scroll*, aproximando-se ou distanciando-se das imagens; permanecendo sobre algumas das fotografias e mapas, ativando assim os sons e vídeos associados; ou clicando nas imagens e, a partir daí, fazer a ligação para outras camadas da exposição, que se vai reconfigurando através de múltiplas combinações.

Resumindo, o público teria um modelo de navegação idêntico ao do Google maps: 1) *click and drag* num espaço que nunca mostra o mapa na totalidade 2) *zoom in* e *zoom out* e 3) *link*; como forma de navegação pelo site. A ideia de assemelhar a exposição a um mapa, reforçada com esta escolha de navegação, permitia acentuar esse contraste entre o mapa como sistema de informação estável para uma navegação previsível — a tal simulação da superfície que era apresentada inicialmente — e do mapeamento como uma abertura constante e uma necessidade de trazer para a frente uma presença, no sentido em que o define Gumbrecht (2010), como criação de conhecimento pela experiência. Se a ideia do *click and drag* funcionava exatamente como o *maps*, as ligações entre imagens tornavam a navegação complexa. Introduziam um sistema de variações, no espaço do ecrã e entre as diferentes categorias de imagens, que tornava difícil a identificação de percursos feitos com vista à sua repetição voluntária. As imagens que continham ligações levavam o visualizador para outro ponto do mapa; as imagens sem ligação alteravam a sua dimensão. Nos casos das imagens em movimento e dos textos, recitados por Ricardo Blayer (performer; Mestre em Cinema pela ESTC), estes eram ativados sempre que o cursor passava por cima das imagens que os continham, ficando o seu som ativo ainda uns instantes depois da passagem do cursor, de modo a poder criar interferências sonoras com outras imagens.

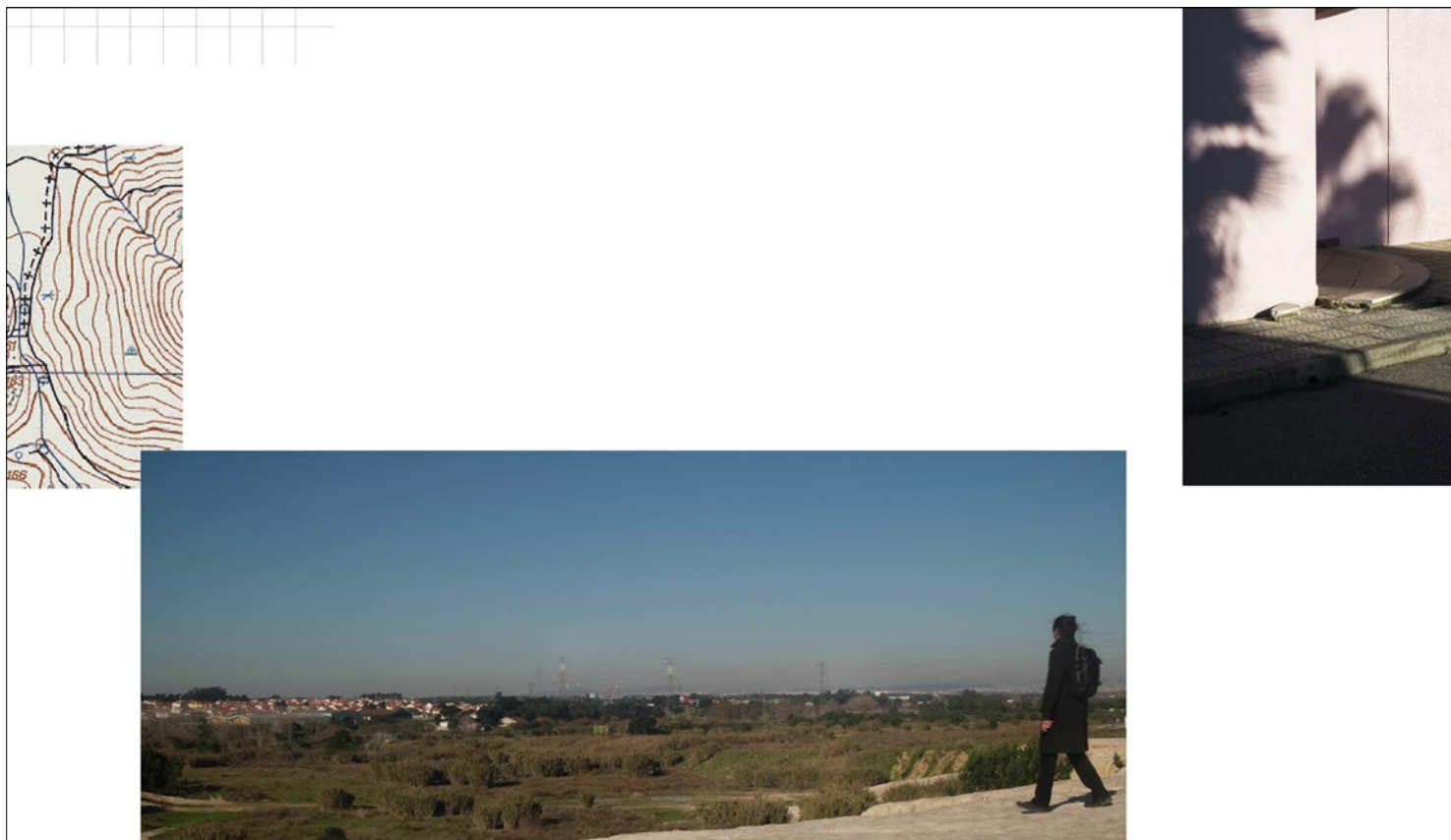


Figura 7. Pormenor da instalação
no site do museu da paisagem

Um bom exemplo deste processo é a forma como os vídeos de Fernando Brito e os textos de André Fontes foram configurados. Em ambos os casos, o filme e o texto iniciais foram cortados em fragmentos e dispostos ao longo das várias camadas que compõem o site. Apesar de existir uma ordem inicial, determinada pelos autores, para a progressão através dos vídeos e textos, esta não está identificada. Torna-se impossível, para o público, identificar ou localizar qualquer fragmento específico ou a sua posição na sequência inicial ou sequer identificar o seu início ou o seu fim. Os fragmentos estão dispostos por diferentes quadrantes e camadas do site e podem ser acedidos a partir de qualquer um. Na medida em que também é possível clicar noutras ligações de outras imagens, a sequenciação inicial destes afigura-se como uma, apenas, de entre muitas possibilidades de navegação.

O processo opõe, assim, a ideia de mapa como predeterminante da deslocação do sujeito pelo espaço, à ideia da ação como processo de conhecimento no espaço.

Este processo de estabelecimento de pequenos percursos de circulação no site foi mais tarde camuflado por um conjunto de ligações aleatórias, para abrir navegabilidades menos esquemáticas e para introduzir pequenas contaminações entre percursos, fazendo com que cada imagem pudesse ser acedida por várias outras para reforçar a possibilidade de variação entre os percursos inicialmente definidos.

Através desta estrutura e das possibilidades que esta oferecia, alimentávamos a ideia de que, passando tempo suficiente neste processo, se criariam comportamentos semelhantes aos processos de atravessamento dos espaços de rotina. Passar-se-ia de um processo de procura, a uma sedimentação ou cristalização da ação — a rotina — e ao esquecimento induzido pelo hábito. O saber de cor constituído por pequenas rotinas que saem do espectro da atenção consciente, transformaria as tarefas em automatismos.

Aproximação consciente dos percursos, repetição da passagem por imagens individuais, e memória/esquecimento pela repetição de imagens e a aleatoriedade de processos para aí chegar, encontraram, assim, um reflexo performativo na navegação do site.

III. ESTRATÉGIAS COLETIVAS E PARTICIPAÇÃO INDIVIDUAL

Para cada momento expositivo, o processo de trabalho do coletivo tem três momentos definidos a partir da articulação das ideias gerais do projeto:

- 1) o campo de experiência, que consiste na experiência de cada autor com o espaço a trabalhar;
- 2) o campo de expressão, que consiste no processo de desenvolvimento individual dos trabalhos numa relação continuada entre a reflexão pessoal sobre a própria experiência, o desenvolvimento do trabalho e a reflexão coletiva em torno dos processos;
- 3) a integração dos trabalhos individuais num desenho de exposição coletivo.

Os trabalhos expostos têm como premissa a articulação de visões, metodologias, processos e *mediums* diferentes num desenho expositivo comum.

Através deste processo, pretendemos trabalhar dentro de um ciclo idêntico ao processo da experiência quotidiana, com os seus períodos de experiência e de integração, pessoal e coletiva.

No meu caso particular, parti da ideia de revisitar a experiência que tive da estrada num ano em que fui colocado numa escola da Castanheira do Ribatejo. Parte do trajeto, entre Sacavém e Vila Franca de Xira, era feito pela Estrada Nacional 10. A experiência deste trajeto de *commute* era feita, ou de comboio, ou de carro ou, a espaços e por intervalos, a pé. Esta decisão, para além de colocar a minha investigação dentro da delimitação geográfica já apresentada, permitia trabalhar, ao mesmo tempo, com um período em que a minha atividade profissional me levou a atravessar aquela estrada, e com o início de uma decisão de direcionar a minha investigação artística para as questões da representação do espaço no quadro da minha experiência quotidiana. Estes elementos, aliados ao facto de o trabalho estar a ser desenvolvido no quadro de uma investigação de doutoramento, criaram condições para uma reflexão, não apenas sobre a produção de presença no espaço da quotidianidade, mas também para uma meta-reflexão sobre a influência dessa mesma investigação na experiência ulterior do espaço.

IV. O PONTO DE PARTIDA PARA A PESQUISA

O ponto de partida para esta pesquisa, foi, assim, o de procurar memórias da minha experiência do espaço em questão. O primeiro impulso foi, naturalmente, de consultar o arquivo das imagens que tinha criado no tempo em que ali trabalhei. Esta ação colocou-me perante o que viria a tornar-se um aspeto central na minha investigação: a questão da memória e a sua utilização como recurso de trabalho. Ao olhar as imagens de arquivo do espaço cuja memória queria reativar, estaria a colocar-me perante o espaço a partir da leitura destas imagens. Estaria a entrar no campo da imaginação descrito por Flusser (1999: 27) a partir do plano e não do espaço; a partir de um mapa, ainda que tivesse sido criado por mim, de um quadro interpretativo já editado e processado num conjunto de decisões artísticas que condicionaria qualquer experiência que viesse a ter do espaço.

Esta diferença no comportamento de adaptação ao espaço e na natureza do conhecimento daí criado, com e sem a presença do aparelho fotográfico, levou-me à ideia de estudar a performatividade desta ação no espaço, e a pensar as imagens como uma articulação dos dois modos de exploração já identificados: a integração de uma poética do vestígio num sistema de articulação que pusesse novamente em experiência o carácter de automatismo dos processos observados. Pensar em termos da

performatividade da ação permitiria uma repetição criativa da experiência desses espaços no lugar de um trabalho com a memória fotográfica.

V. PERFORMATIVIDADE DO MAPEAMENTO

Dubois abre *O Acto Fotográfico* (1992) com uma citação de Denis Roche, onde lemos “o que se fotografa é o facto de tirarmos uma fotografia”. Interessou-me pensar este “facto” como uma ação. Perceber o que tem de premeditação, o que tem de improviso e resposta imediata, e o que implica de transformação na relação com o espaço que o objeto desse ato, a fotografia, traz. Voltar, em termos performativos, permitia uma reprodução do mesmo quadro de experiência, da mesma lengalenga (Deleuze, 2004: 395-445). Permitia pensar estes termos, premeditação, improviso e resposta imediata e transformação. A premeditação está patente no facto de um projeto de investigação artística ter, pelo menos, um ponto de partida, na forma de um tema, de uma ideia, de uma qualquer imagem que sirva de embrião ao corpo que se seguirá da sua prática. Para além disso, em cada fotografia, está contida toda uma prática e todo um conjunto de escolhas autorais que a informam e condicionam. Não obstante, a presença no espaço e a transformação dessa presença perante o estímulo visual conducente à imagem, ou a identificação dos elementos visuais isoláveis nessa experiência, decorre de uma identificação que implica a presença e a espontaneidade de um reconhecimento despoletado através da câmara. Há uma identificação de si no espaço, na forma como as ideias constantes dessa premeditação encontram reflexo nesse estímulo visual. O mapeamento consiste nesse processo de criação de encontro entre as ideias, a presença e o reflexo destas na fragmentação e nos fragmentos visuais. A transformação na relação com o espaço ocorre no reencontro com o espaço a partir da experiência da sua fragmentação e dos seus fragmentos visuais. Resulta de um vai-vem entre a imaginação – a “capacidade de codificar fenómenos de quatro dimensões em símbolos planos e descodificar as mensagens assim codificadas”; “a capacidade de fazer e decifrar imagens.” (Flusser, 1998: 27), e a experiência no tempo.

Nesse sentido, associo o ato fotográfico a uma performance, enquanto ação de manipulação do aparelho fotográfico e, sobretudo, enquanto produção de presença como um trazer para a frente (Gumbrecht, 2012) através da forma: de abordar o espaço, primeiro; de transformar essa

abordagem num plano de imagem, segundo; e de voltar a esse espaço — e aqui, realço a questão da repetição na quotidianidade na minha investigação. Esta associação dá-se a partir da reação, tanto à performance que transformou o espaço em imagem técnica, como à própria imagem, que assim ressurgiu, já não como representação direta desse espaço, mas como marca ou vestígio da relação estabelecida durante essa performance.

Schechner (2013: 28) fala da performance como um *showing doing*. Diz-nos que

‘Being’ is existence itself. ‘Doing’ is the activity of all that exists, from quarks to sentient beings to supergalactic strings. ‘Showing doing’ is performing: pointing to, under-lining, and displaying doing. Explaining ‘showing doing’ is performance studies.

A fotografia faz isto: aponta, sublinha, mostra um fazer. O fotógrafo não se limita a ser/estar no espaço que fotografa. A partir do momento em que visualiza a cena a fotografar, em que a sua personalidade se coloca em jogo *par le choix, l’orientation, la pédagogie du phénomène* (Bazin, 1990: 13), transforma este *estar em* num *estar perante*. Esta transformação implica um afastamento em relação à realidade da sua presença. Ao torná-la virtual¹, por um lado, aproxima-se, em termos cinestésicos, do universo das câmaras técnicas, olhando para o ecrã da máquina como se olhava o vidro despolido da câmara, por outro, afasta-se da materialidade do suporte para essa imaterialidade do ficheiro digital.

Reencontramos aqui a tensão dinâmica entre questionamento e conhecimento como instâncias quase inseparáveis, num processo circular que identificámos como instrumentos de uma tensão que se desdobra num “conjunto de pares de ideias como base metodológica do projeto: proximidade e distanciamento; habitar como campo aberto de experiência e

¹ Friedberg (2006: 10) refere as distinções e as confusões surgidas da aplicação do termo “virtual” nos campos da filosofia e da informática. Uma vez que trabalho com câmaras digitais, considero que, no caso desta investigação, os termos coexistem sem perda de significado, seja na *science of optics*, no *philosophical discourse of Bergson and, later, Deleuze, Guattari, Levy and others*, seja na terminologia computacional, que *invokes virtual to refer to a digital object or experience without physical existence*.

o hábito como a sua cristalização formal; memória e quase esquecimento.” (Brito e Rodrigues, 2021)

Estes elementos estão na origem dessa poética do vestígio, e justificam, por isso, a insistência na continuidade do processo de mapeamento como um *feedback loop* em detrimento da sua cristalização na forma de um mapa.

Ao mesmo tempo, o fotógrafo não se limita a fazer. Está ali, perante a cena a fotografar e mostra-se como tal, mesmo antes desse segundo mostrar-se que ocorre com a partilha do resultado da relação. Esta demarcação do fazer do fotógrafo em relação ao fazer de outras pessoas que ocupam o mesmo espaço que ele, deve-se ao facto de, na sua ação, tudo, a partir desta visualização se interpor como um ecrã entre o que faz e o espaço onde o faz. A partir do momento em que visualiza a cena a fotografar, o autor coloca-se, simultaneamente no aqui e agora da sua presença no espaço e no lugar do sujeito ausente. Como o espectador, está já condicionado por essa virtualidade que Friedberg descreve. Nessa medida, está sujeito a uma espacialidade e a um modelo de espaçamento que se referem ao

space inside the screen (the screen acts as a window onto a space of representation); the space in front of or before the screen (the screen is used in a way that draws attention to the space between the viewer and the screen); and the real spatial presence of the frequently overlooked screen itself as an object. (Mondloch, 2010, 63-64)

o espaço do objeto diante do qual se encontra para fotografar surge já através desse ecrã como uma janela que dá sobre o espaço de representação.

Recorro a uma citação numa citação para mostrar, não apenas a descrição de Alberti, mas o destaque que lhe dá Friedberg:

While De pictura has been the subject of extensive exegesis, I find it necessary to return to this text in order to ground a discussion of the window, perspective, and its frame. If read carefully, the passage that contains the window metaphor reveals some key assumptions about the “picture”:

Let me tell you what I do when I am painting. First of all, on the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard

as an open window through which the subject to be painted is seen; and I decide how large I wish the human figures in the painting to be. I divide the height of this man into three parts, which will be proportional to the measure commonly called a braccia; for, as may be seen from the relationship of his limbs, three braccia is just about the average height of a man's body. With this measure I divide the bottom line of my rectangle into as many parts as it will hold; and this bottom line of the rectangle is for me proportional to the next transverse equidistant quantity seen on the pavement. Then I establish a point in the rectangle wherever I wish; and as it occupies the place where the centric ray strikes, I shall call this the centric point. The suitable position of this centric point is no higher from the base line than the height of the man to be represented in the painting, for in this way both the viewers and the objects in the painting will seem to be on the same plane."

In this paragraph Alberti outlines a formula for perspectival painting that entails (1) a variable rectangular frame, (2) the window as a metaphor for the frame of the painting, (3) the "subject" that is seen through this frame, (4) the human figure as a standard of measure and as determinant of the "centric point," and (5) the immobility of the viewer. (Friedberg, 2006: 27)

A relação entre o tema que é visto através da janela e a figura humana como medida e determinante do "centric point" implicam a imobilidade e o isolamento do sujeito cartesiano que Crary (1992) identifica e situa como condição para a representação correta do espaço no plano da janela. O fotógrafo não parte apenas da experiência de estar, mas de uma ação em que se coloca perante a imagem, a isola e enquadra e a objetifica, tornando-a estática. Transformando a cena diante dele num *ça-a-été* (Barthes, 1980: 120), transforma o presente num passado e torna-se sujeito. A história que pode contar enquanto sujeito, ainda que seja a sua história, difere da história no sentido do Si autobiográfico apontado por Damásio (1999: 163), como um "indivíduo limitado e singular, que muda continua e suavemente ao longo do tempo, mas que, de certo modo, permanece igual" e que tem como principais funções fornecer "uma continuidade de referência" ao organismo. Damásio diz-nos que "o que que que aconteça na nossa mente, acontece num tempo e num espaço relativos ao instante do tempo em que se encontra o nosso corpo e à região do espaço ocupada pelo nosso

corpo.” (idem: 175) Já não estamos no território isolado e estático do sujeito cartesiano.

O jogo não é apenas premeditado pelo fotógrafo, mas também pelo aparelho — é preciso conhecer o aparelho que queremos enganar — este doing/ showing doing do fotógrafo é também performativo, na medida em que a sua execução tem implicações na ação futura do sujeito em relação ao espaço, por força da redução ao plano operada pelo aparelho. O fotógrafo, voltando a Flusser (idem), “está concentrado no seu aparelho e o mundo lá fora só interessa em função do programa.” Será esta, uma das descontinuidades apontadas por Crary (1992) na passagem da câmara escura para a câmara fotográfica: a câmara escura isola o sujeito de modo a permitir-lhe ver o mundo com clareza; a câmara fotográfica coloca o sujeito no mundo para que possa construir, com as suas representações, uma imagem de si.

Ao falar de uma questão sobre a memória da experiência de um espaço, e ao falar de fotografia como *medium* para abordar essa questão, estes dois elementos tornaram-se fulcrais na investigação e abriram as questões que a têm alimentado até hoje e determinam algumas das opções para a preparação do momento em que devo mostrar o trabalho individualmente, e que consistirá nas conclusões deste artigo.

VI. MOVIMENTO DE ADAPTAÇÃO E FIXAÇÃO DA POSIÇÃO DO SUJEITO

Performance e performatividade são termos chave de um movimento contínuo de adaptação como resposta a esta incapacidade de a imagem se tornar imagem de algo que não seja uma interação entre o fotógrafo e o aparelho, situada num determinado ponto do espaço e num determinado contexto da sua experiência. Retomando a citação de Denis Roche com que Dubois inicia *O Acto Fotográfico*, que afirma que “o que se fotografa é o acto de tirarmos uma fotografia”, podemos dizer que o interesse desta investigação incide sobre a natureza da relação sujeito-aparelho-espaço que esse ato funda. Esta relação produtiva foi associada ao movimento de um protótipo contínuo (Ziegler, 2019); algo cuja definição implica a experimentação e a adaptação contínuas, o resultado como processo. Os dois termos, e a tensão entre ambos, estão também relacionados com a tensão entre o conhecimento íntimo e o conhecimento abstrato de Tuan. O espaço da performance é um espaço de *productive not yet knowing*

(Borgdorff, 2012, de adaptação a um contexto de *knowability* ligado, por um lado, à improvisação pré-verbal de resposta a estímulos de presença no espaço e, por outro, a essa performatividade nos modelos pre-vistos de resposta com que o aparelho condiciona a nossa ação. Entendo esta improvisação pré-verbal como um jogo de forças a partir da análise que José Gil (2018) faz da relação corpo-linguagem em Françoise Dolto, em que a experiência inconsciente de si informa a palavra que permite ao corpo ver-se e dar-se a ver, e

“fazer a economia do estatuto que a sua doutrina atribui às ‘imagens’ e à linguagem: o ‘simbólico’, por exemplo, é, para nós, o real das forças; e, se a criança desenha, o resultado não é para interpretar como sentido de um signo, mas como um signo-acção. Se, como diz Guillerault, o próprio sentido da linguagem é uma metaforização do corpo, o ‘símbolo’, a ‘imagem’, a ‘representação’ e o próprio corpo pedem outras definições.” (Gil, 2018: 25)

Esta troca, entre experiência e linguagem — assumindo, aqui, a fotografia como uma linguagem — determina a sensação de presença no espaço e a resposta adaptativa a este como um “signo-acção” e levanta a questão sobre o papel da fotografia na simbolização desta relação, em particular, sobre o efeito da redução das quatro dimensões do espaço para as duas dimensões do plano já referida aqui. O achatamento, a aquietação do movimento, o isolamento do instante em relação à duração, que papel terão na forma desse corpo se entender a si no espaço?

No sentido de encontrar expressão para esta questão, procuro descrever a relação corpo-aparelho-imagem através do momento definido na história da arte como a introdução da perspectiva linear científica na prática artística através das demonstrações de Brunelleschi no início do século XV. O momento interessa-me por três razões: 1) porque permite perceber a relação de adaptação, a dupla observação, da cena representada e das condições que nos permitem vê-la corretamente, e 2) porque põe, no mesmo contexto espaço-temporal, o observador, a representação e o objeto da representação e porque 3) no quadro em que representa o Batistério, ao recorrer a uma solução refletora, conforme no-lo mostra Damisch (1995: 89-90) através da descrição de Manetti, para a parte do céu, coloca o observador em contacto, não apenas com a representação em si, mas

também, pela forma como o céu se encontra refletido em tempo real, com o instante da observação. Estes elementos colocam o observador no contexto do *subject-effect* descrito por Crary (1992: 34) mas, no lugar do isolamento conferido pela entrada na câmara escura que o autor refere, que cria uma distância em relação ao mundo a observar, o observador é colocado no ponto de vista original do autor da representação. Autor, observador, representação e objeto coincidem na posição espacial perante o objeto a representar, na relação de representação e, tendo em conta que o céu está refletido e não pintado no quadro, coincidem, também, não no tempo específico em que um e outro estão perante a cena, mas no facto de a representação mostrar a ambos o instante em que veem o seu objeto.

O *ça-a-été* (Barthes, 1980:120) da fotografia é aqui posto em causa. Esta relação com o presente da observação na demonstração de Brunelleschi abre uma ponte em relação ao ato fotográfico, sobretudo com a utilização das câmaras digitais e do ecrã de visualização. Permite, assim, um novo olhar sobre a referencialidade da imagem. Para que aponta esta referência? O objeto da fotografia, aquilo que nos diz que foi, tem necessariamente que ser visto em função daquilo que fez ver. “*Ça-a-été*” tanto o que se mostra na imagem como a adaptação às condições de observação que permitem a sua visibilidade: o processo de achatamento, congelamento e objetificação que permitem ver para lá da janela resulta de um movimento do corpo no espaço.

Assim, a fotografia não nos coloca apenas perante a evidência do *punctum* e do *studium* barthesianos, mas também no movimento performativo do sujeito para se colocar na posição do observador distanciado do espaço matematizado de Panovsky (1999). Pensar a imagem fotográfica, e não apenas o seu conteúdo, implica considerar estes elementos, achatamento, congelamento e objetificação de forma mais atenta, como elementos da redução das quatro para as duas dimensões já referido, através da qual deixamos de estar *em* para passar a estar *perante* à luz desse movimento performativo e não apenas das imagens que dele resultam.

O congelamento da cena tem, também, implicações na ação de ver. Em particular, porque transforma o movimento numa sucessão de posições. Não só temos de imaginar de onde vem e para onde vai a cena representada quando a vemos como imagem estática, mas, sobretudo, porque temos, nós também, de parar para ver; o congelamento é também uma aquietação,

um quedar-se perante, que transforma, não só a cena observada e registada, mas também o seu observador, em mais um ponto matemático do espaço, que o integra nessa operação logística referida por Thrift (2007: 75-89). Apesar de a fotografia não surgir especificamente na descrição dos aparelhos que permitem essa temporalização do espaço que Thrift define, podemos vê-la aqui como elemento visual dessa objetificação do movimento. A facilidade com que a imagem técnica achata, isola e congela instantes do tempo e do espaço, permite-nos considerá-la como elemento fundamental nesse processo de matematização e de uma *qualculation* que

demands certain kinds of perceptual labour which involve forms of reflexivity that position the subject as an instrument for seeing, rather than as an observer, in which a number of the mechanisms that we take for granted have been integrated into larger systems or into specialized feedback processes.
(Thrift, 2007: 86)

e, na forma como o fotograma se transforma em imagem em movimento por uma aceleração suficiente, por um lado, do número como da frequência com que se efetua o seu registo, e por outro, da velocidade a que a sequência criada é mostrada. Deste modo, também o sujeito é arrastado para esta noção do seu próprio movimento como uma sucessão de instantes estáticos; para uma aproximação da forma como imagina o espaço — uso o termo como referência à operação de “codificar fenómenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas” (Flusser, 1999: 27) já referida — à forma como se imagina no espaço; de uma aproximação da sua ideia estática de si ao que Bergson descreve como o mecanismo cinematográfico do pensamento.

Em suma, não se congela apenas o objeto da imagem, mas também o sujeito que a observa, já não como observador destacado, mas como ponto matemático para ver, situado no próprio espaço e tempo que pretende descrever: a primeira, pela forma como isola um fragmento da duração e põe em evidência o que Bergson (1988) dizia ser a espacialização do tempo — cuja aceleração leva a essa capacidade logística que Thrift refere como a temporalização do espaço; a segunda porque, como vimos, implicando que o sujeito se quede perante a imagem, o retira, também, a si, da sua própria

duração para o colocar num presente estático diante de um passado congelado.

Por último, a objetificação segue logicamente dos dois elementos anteriores. Quedamo-nos perante a imagem de um objeto e perante um objeto imagem. A fotografia, na forma como herda este “ver através de” da perspetiva, que Dubois (2004: 35-67) aponta como um momento de mecanização da representação do espaço, prolonga a nossa relação de sujeito com o mundo, e pela sua reproduzibilidade e pela facilidade com que se faz partilhar — características tecnológicas apontadas por Dubois — introduz uma ideia de espessura de ecrã entre sujeito e objeto, seja pela acumulação de *frames* que permite o movimento, seja pelo seu arquivo, que prolonga esse afastamento em relação ao que permite aproximar.

Figura 8. Pormenor da instalação de Miguel Rodrigues, Casa dos Cubos. Fotografia: Arquivo *A Invenção da Amnésia*



VII. A MEMÓRIA COMO MOVIMENTO ENTRE AS IMAGENS METODOLOGIA

The focus on artworks, rather than practice, has produced a gap in our understanding of the work of art as process. (Bolt, 2004: 5)

(Je ne puis montrer la Photo du Jardin d'Hiver. Elle n'existe que pour moi. Pour vous, elle ne serait rien d'autre qu'une photo indifférente, l'une des mille manifestations du «quelconque»; elle ne peut en rien constituer l'objet visible d'une science; elle ne peut fonder une objectivité, au sens positif du terme; tout au plus intéresserait-elle votre studium: époque, vêtements, photogénie; mais en elle, pour vous, aucune blessure.) (Barthes, 1980: 115)

Esta tensão entre ser e estar — entre ser e ter estado — esta “diferença de verbo que corresponde à realidade” (Pessoa, 1993: 71) ganhou uma segunda camada de distanciamento pelo facto de estar a revisitar um espaço em busca da experiência de uma presença passada. Interessava-me procurar memórias do processo de atravessar aquele troço de estrada, mais do que de ilustrar este ou aquele momento marcante, este ou aquele encontro. Queria explorar a ideia de um movimento no espaço para lá da ideia de um “immutable mobile” (Bolt, 2006: 23-28), igual de ponta a ponta do trajeto, independentemente do dia, da hora, do tempo ou da disposição. Recorrer ao arquivo de imagens colocar-me ia perante um passado do passado, de um <ça-a-été> relativo a um instante e a um contexto já vivido. Estaria a ampliar um desencontro do estar e do registar como ter estado, com o regresso ao ter estado; a acrescentar uma camada de impossibilidade de reencontro com a experiência, fosse do passado da experiência, fosse da sua representação.

Desta tensão nasceu a ideia da performatividade do fotografar como relação no espaço e da passagem de testemunho dessa ação, não como registo da minha ação num espaço-tempo transcorrido, mas como desafio de ação no presente da experiência. Interessou-me pensar uma aproximação a esse encontro no mesmo contexto de experiência que identifiquei na relação com as demonstrações de Brunelleschi. Através desse exemplo, passar para o público essa ideia de uma

practical knowledge which might primarily be demonstrated in practice – that is, knowledge which is a matter of doing rather than abstractly conceived and thus able to be articulated by way of a traditional thesis in words alone (Nelson, 2013: 9)

O público seria colocado em relação com uma obra que passaria, assim, a surgir como uma hipótese performativa de continuação de um processo de mapeamento ao invés de surgir como o mapa de uma interação passada. Neste ponto, passado e presente, sujeito e objeto, autor e público, fundem-se e confundem-se numa hipótese de ação contínua na experiência. Não há já uma partilha do experienciado, mas uma partilha de um campo de experientiação pela experiência do movimento entre as imagens, uma partilha de *lengalenga* na aproximação das “percepções-acções” (Deleuze e Guattari (2004: 397).

Esta partilha, na instalação do projeto na *Project Room* do Museu da Paisagem, coloca o visualizador no mesmo contexto de uma necessidade de criação de sentido, de mapeamento. Permite partilhar essa

more interesting position: not to know, or not to know yet. It creates room for that which is unthought, that which is unexpected: the idea that all things could be different (...) This is what we may call the radical contingency of artistic research. (Borgdorff, 2012: 71)

Metodologicamente, esta investigação situa-se entre a *Practice Based Research* e a *Practice Led Research*. Está em linha com o que Bucknall (2018: 50-74) defende, de uma articulação entre um conhecimento “práxico” e a necessidade de responder às contingências colocadas pela prática artística em contexto académico e a sua relação com a teoria.

A própria ideia da construção do estar no espaço como uma *relationscape* (Rodrigues, 2019) tem já essa implicação prática de um conhecimento através da experiência que implica, necessariamente, uma disponibilidade para esse ainda não saber advogado por Borgdorff.

O projeto trabalha uma aproximação do *re da research* ao *re da* repetição; procura tornar atenta a presença nessa repetição pela prática da investigação dentro dessa abertura implicada pelo ainda não saber. Este espaço permite, também, que a investigação se afaste de uma ideia

de resultado como objeto acabado, por um lado, ou como confirmação ou correlação do conhecido, por outro. Estabelecer uma pesquisa apenas no sentido da correlação com o conhecido, com a teoria, afastaria o projeto do seu contexto experiencial, *practice-based*; Relacioná-la apenas com a criação de um produto, levá-la-ia ao contexto de comercialização do objeto de conhecimento e a uma confusão do resultado com o processo.

Esta processualidade, necessariamente mais complexa do a que simples identificação e criação de objetos-resultado, vai ao encontro do caráter vivo da experiência e estabelece uma ideia de repetição como fundamento da criatividade e de uma individualidade que não é a do sujeito cartesiano, mas que se situa mais próxima desse Si, como o defende Damásio. O mesmo Damásio apresenta, também, uma definição de memória como contexto de atualização que interessa desenvolver aqui, através da

“distinção entre memória *factual* e memória de *procedimento*, pois reflecte uma divisão fundamental entre <coisas> — entidades com uma determinada estrutura, em repouso — e o <movimento> das coisas no espaço e no tempo.”
(Damásio, 2010: 179)

Esta atenção ao procedimento como procedimento, e no caso particular desta investigação, esta atenção à memória desse procedimento como procedimento, torna ainda mais presente e necessária a condição de incerteza que envolve todo o projeto, que, como afirma Borgdorff, (idem: 80) *does not start off with clearly defined research questions, topics, or hypotheses whose relevance to the research context or to art practice has been established beforehand*. Mas que se desenvolve *on the basis of intuition and trial-and-error, possibly stumbling across unexpected outcomes or surprising insights or farsights*. (ibidem) mantendo investigador e objeto de investigação intimamente ligados e implicando que *they do not have ample distance to the research topic, a distance that is supposedly an essential condition for achieving a degree of objectivity*. (ibidem). O projeto não só *employs phenomenological and performative inquiries into the relations between spaces and the objects and architectural structures contained within them* (McDonald, 2018: 275), como procura passar essa deambulação para a experiência do público, procurando, desta forma, promover uma dilatação do sense of space do público para, através da sua



Figura 9. Pormenor da instalação de Miguel Rodrigues, Casa dos Cubos. Fotografia: Arquivo *A Invenção da Amnésia*



Figura 10. Pormenor da instalação de Miguel Rodrigues, Casa dos Cubos. Fotografia: Arquivo *A Invenção da Amnésia*

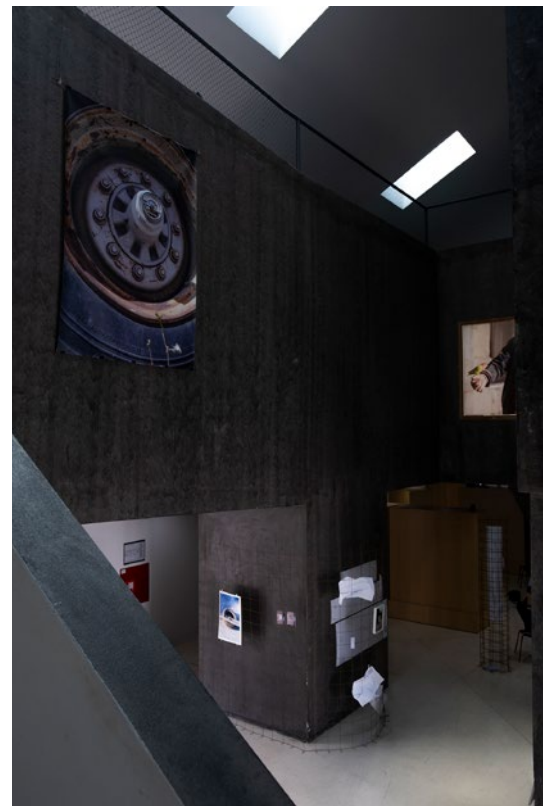


Figura 11. Pormenor da instalação de Miguel Rodrigues, Casa dos Cubos. Fotografia: Arquivo *A Invenção da Amnésia*

ação, counter the capitalist flattening of cities and imagine them differently.
(idem: 278)

Esta colaboração com o Museu da Paisagem que levou à instalação que aqui descrevi, abriu espaço a um novo desenvolvimento do trabalho, que me levou a considerar o suporte digital como algo que me permitiria trabalhar e partilhar a minha investigação dentro do contexto de continuidade de mapeamento que esta defende. Comecei, assim, a trabalhar na criação de um site pessoal do projeto, passando a olhar os momentos expositivos, não como mostras do processo, mas como quebras. Permitiu, também, que comesse a olhar o espaço em que as imagens são registadas na sua materialidade e na forma como são vistas, algo que explorei na exposição que se seguiu, na Casa dos Cubos, em Tomar, em Junho de 2021. Aí, para além de experimentar com elementos materiais recolhidos dos espaços em que trabalho, ou de natureza idêntica, comecei a experimentar, também, com a questão da colocação das imagens em ângulos semelhantes aos da tomada de vista original. Para além de intervir entre as imagens por forma a aumentar o espaço e criar um poder de indecisão nos movimentos de navegação na instalação no Museu da Paisagem, aqui, o trabalho implica, assim, novas gestualidades e pede novas inclinações do corpo e direções do olhar.



Figura 12. Pormenor da instalação de Miguel Rodrigues, Casa dos Cubos. Fotografia: Arquivo *A Invenção da Amnésia*

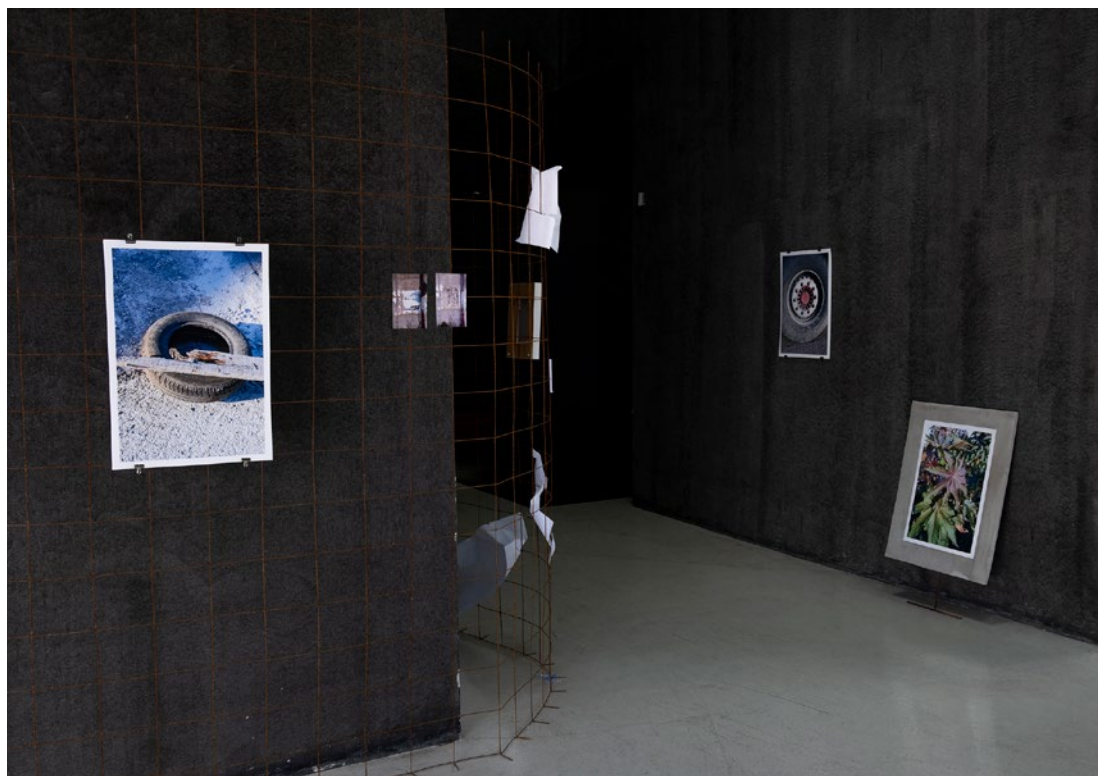


Figura 13. Pormenor da instalação de Miguel Rodrigues, Casa dos Cubos. Fotografia: Arquivo *A Invenção da Amnésia*

REFERÊNCIAS

- Barthes, R. (1980) *La Chambre Claire* Paris, Editions de L'Etoile, Gallimard, Seuil
- Bazin, A. (1990) *Ontologie de L'image Photographique* In *Qu'est que le Cinema?* Paris, Les Éditions du Cerf, Collection le 7ème art, 1990, p. 9-17
- Bergson, H. (1988) *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência* Lisboa, Edições 70
- (2001) *Evolução Criadora* Lisboa, Edições 70
- Bolt, B. (2004) *Art Beyond Representation – The Performative Power of the Image*. Londres e Nova Iorque, I B Tauris
- Borgdorff, H. (2012) *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press
- Brito, F. e Rodrigues, M. (2021) *Conhecimento íntimo e conhecimento abstrato como Território de Investigação Artística – O Projeto A Invenção da Amnésia* In RIACT – Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia N. 2 Maio de 2021
- Cary, J. (1992) *Techniques of The Observer – On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Ma, MIT Press
- Damásio, A. (1999) *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa, Publicações Europa-América
- (2010) *O Livro da Consciência – A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa, Círculo de Leitores
- Damisch, H. (1995) *The Origin of Perspective*. Cambridge, Ma, MIT Press
- Deleuze, G. e Guattari, F. (2004) *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia 2* Lisboa, Assírio e Alvim
- Dubois, P. (1992) *O Acto Fotográfico*. Lisboa, Editora Vega
- (2004) *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosif Naifi.
- Gil, J. (2018) *Caos e Ritmo* Lisboa, Relógio D'Água Editores
- Flusser, V. (1998) *Ensaio Sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica* Lisboa, Relógio D'Água Editores
- Gumbrecht, H. (2010) *Produção de Presença – o que o Sentido Não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro, Editora PUC Rio
- Friedberg, A. (2006) *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft* Cambridge, MIT Press
- McDonald, S. (2013) *The City (as) Place: Performative Remappings of Urban Space Through Artistic Research*. In Nelson, R. (Ed) *Practice as Research in The Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Londres: Palgrave McMillan
- Mondloch, K. (2010) *Screens: Viewing Media Installation Art* Minneapolis, University of Minnesota Press

Nelson, R. (2013) *Practice as Research in The Arts – Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Londres: Palgrave McMillan

Panovsky, E. (1999) *A Perspectiva como Forma Simbólica* Lisboa, Edições 70

Pessoa, F. (1993) *Poesias de Álvaro de Campos*. Lisboa, Ática

Rodrigues, M. (2020) *Da Paisagem à Relacionalidade* In *RCL – Revista de Comunicação e Linguagens* N. 52 Lisboa

Schechner, R. (2013) *Performance Studies – Na Introduction*. Nova Iorque, Routledge

Thrift, N. (2007) *Non Representational Theories – Space, Politics, Affect* Londres e Nova Iorque, Routledge

Tuan, Y. (1977) *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minnesota e Londres, University of Minnesota Press

Wylie, J. e Webster, C. (2019) *Eye Opener: Drawing Landscape Near and Far* In *Transactions of The Institute of British Geographers*, N. 44 p. 32-47

WEBGRAFIA

Project Room do Museu da Paisagem
<https://museudapaisagem.pt/project-room2/> Consultado entre 2 e 7/11/2021

AGRADECIMENTOS

Esta investigação é apoiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT-MCTES) através da Bolsa de Investigação para Doutoramento 2020.05372 BD. O autor agradece à Fundação para a Ciência e Tecnologia o apoio à presente investigação através da Bolsa de Investigação para Doutoramento que lhe foi atribuída.

Bruno Ramos

Bruno Ramos nasceu em 1975 em Lisboa. Estudou fotografia no IADE, frequentou a Escola Superior de Teatro e Cinema na vertente de imagem, e o programa de estudo independente da escola de artes visuais MauMaus em Lisboa. Tem um mestrado, com distinção, em cinema documental pela universidade de Goldsmiths em Londres. O seu trabalho como artista plástico e realizador de cinema tem sido produzido e exibido internacionalmente. Os seus projetos incluem fotografia, instalação de vídeo, cinema documental e narrativo, tendo participado em diversas exposições internacionalmente, bem como em reconhecidos festivais de cinema. Em 2006 foi finalista do prémio BES revelação em fotografia, em 2010 foi-lhe atribuída a bolsa Gulbenkian para desenvolvimento académico no estrangeiro, e em 2012 recebeu o prémio Fuso Videoarte pelo seu vídeo *Factory*. Presentemente é doutorando, em artes performativas, na Faculdade de Belas Artes de Lisboa, no qual desenvolve um projeto teórico e prático de investigação centrado na criação e produção cinematográfica em comunidade. Vive e trabalha em Lisboa.

José Pereira

Professor Adjunto no departamento de Comunicação e Arte da Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Viseu. Investigador no Centro de

Estudos em Educação e Inovação (Ci&DEI). Doutorado em Belas-Artes (especialidade em Arte Multimédia) com a tese intitulada “Estética de Ações Coletivas na *Internet Art: crowdsourcing* e o despertar de públicos criativos”, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Desenvolve atividade profissional/artística nas áreas de Artes Plásticas (com particular ênfase nos domínios da Arte Digital, *New Media Art*, Fotografia e Serigrafia), Teoria da Arte e Ensaísmo de Arte. Tem desenvolvido projetos de curadoria de exposições, autor de diversas publicações, participa em simpósios e integra diversas comissões científicas. Projetos mais recentes: *Snapshot: um instante, um tempo específico, uma dimensão narrativa* (2021); *Diálogos Exemplares - Leonardo da Vinci vs. Marcel Duchamp* (2020); *Janela aberta sobre o mundo: línguas estrangeiras, criatividade multimodal e inovação pedagógica no ensino superior (JASM)* (2019); *VIAS — ViseuInterAgeStories* (2017).

Miguel Novais Rodrigues

Lisboa, 1978. Bolseiro FCT, Doutorando em Belas Artes, Faculdade de Belas Artes da ULisboa desde 2018. Membro do Grupo de Investigação em Arte Multimédia do Centro de Investigação e Estudos em Belas Artes; Mestre em Arte Multimédia (Especialidade Audiovisuais) FBAUL, 2015/2018. Estudou Fotografia no Atelier de Lisboa, entre 2011 e 2016, entre outros, com António Júlio Duarte, Bruno

Pelletier Sequeira, Federico Clavarino, Jem Southam e Paulo Catrica. Foi professor de Fotografia no Atelier de Lisboa entre 2018 e 2020. Exposições e Comunicações no âmbito do projecto “A Invenção da Amnésia” Apresentação inicial do projeto no Atelier de Lisboa, 22/02/2020. Exposição Casa da Avenida-Setúbal, 29/02/20 a 31/03/20. Comunicação — Portal de Fotografia e Território, C.E.F.T/ I.P.T., 29/11/20 Project Room — Museu da Paisagem/I.S.C.S. 14/01/21 a 15/04/21. Ciclo de Conversas “A Invenção da Amnésia” 14/01/21 a 22/04/21. Exposição — Casa dos Cubos, Tomar 19/06/21 a 25/08/21.

Rodrigo Miragaia

(n.1969) é professor e artista visual, vive e trabalha entre Lisboa e Almada. No momento, está a frequentar um curso de doutoramento na FBAUL (Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa), na área de Multimédia, com a orientação de Maria João Gamito. A sua tese é sobre *imagem, tempo e intervalo*. O seu trabalho tem sido apresentado em exposições, instalações e performances em espaços alternativos, associações culturais e projetos editoriais independentes. Como prática artística, nos últimos anos, tem questionado o suporte do vídeo, tendo vindo a constatar: uma necessidade pessoal de síntese das ideias, dos conceitos e da imagem- uma procura de depuração quase clínica; um questionamento constante acerca dos intervalos ou

hiatos da percepção; e o fascínio por essa particularidade da arte, de desenvolver uma metalinguagem transversal ao conhecimento.
rodrigomiragaia@gmail.com
rodrigomiragaia.blogspot.com

Yu Yang

Yu Yang received the B.A. degree in design of art from Jiangnan University, China, in 2010, the Master degree in visual arts from Accademia di Belle Arti di Venezia, Italy, in 2018, and now is a doctoral candidate in performative arts and moving image of University of Lisbon. His current research interests focus on ambiguous characters in film narrative. Address: Faculty of Fine Arts of University of Lisbon, Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058, Lisboa, Portugal
ORCID ID: [0000-0001-8107-0462](https://orcid.org/0000-0001-8107-0462)
yang.yu@edu.ulisboa.pt

DIÁLOGOS

DIALOGUES

Annette Arlander

A dialogue about performance, artistic research and trees

“Year of the Pig with a Tatarian Maple (mini) (9 min 10 sec) was performed and recorded in Nobelparken in Stockholm between 9th January 2019 and 15th January 2020 and contains all in all 108 sessions with the tree. This version with 5-second clips, is for viewing on mobile devices. The basic version, Year of the Pig with a Tatarian Maple (1 h 48 min) with 1-minute clips of each session is made for installations.”

Annette Arlander,
<https://annettearlander.com/current-projects/year-of-the-pig-with-a-tatarian-maple/>

QUESTION I

To begin with, I must say that I greatly admire the way you link artistic practice and artistic research (1), art and nature (2), environment, time and repetition (3), nature and technology (4) — thus producing a very creative

intermediality between silent dialogues with trees and the most up-to-date devices, in order to share your aesthetic experience in the heart of nature.

Are you at all concerned with the notions of Remediation and intermediality when you conceive these artistic projects? In other words, do you also have the artistic research aim of renewing the “classical” notions of Remediation and intermediality?

→ Thank you for the appreciation. Although the terms are familiar, they are not part of my active vocabulary. As you say, I move between artforms or in the border zone between them, mainly performance art, media art and to some extent environmental art. Intermediality as a term, I associate more with performing arts, with stage performances utilising various media technologies as part of the show, and that has never been a real concern of mine, because I have been more interested in space, site and location than in technology. Although I use technology as best as I can. And there is of course the term intermedia coined by artist and poet Dick Higgins, which relates to performance art, and multi-

-art, as they call interdisciplinary art forms in Finland today. Remediation I do mention, however, in my research plan for the project *Performing with Plants*, although I have mostly been thinking in terms of documentation to begin with. When I got my first video camera in 1999, right after finishing my artistic doctorate on performance as space, I approached it as a new toy and a new way of recording the world (comparable with my previous documentary sound recordings for radio plays), not as a tool to remediate what I had done in performance before. In some sense remediation describes the transformation that took place, although at the time I saw it as documentation. I made repeated performances in the landscape and the video recording of them was only a documentation, some kind of evidence that the performances took place. When I had my first works archived in the distribution centre for Finnish media art and had to choose a category to place them in, I chose documentary, without realizing how specific the discourse on documentary film is. And I was very surprised when some works were shown in the context of experimental film instead. Over the years the relationship between performance and the recording of it changed, performance became a means of creating the video, which was the main thing, the real artwork. There are, however, many elements related to performance still lingering in my practice, like the use of a static camera on tripod as a witness,

almost as a viewer or spectator watching over my repeated poses with the trees... In some sense my relationship to media technology and to the camera is very naive. There is rarely any problematising of the presence of the camera or the choice of framing etc. in a manner that would become part of the work, as is customary in contemporary art. Often, I am actually leaving a lot of agency to the camera, using the automatic functions of the camera, letting them react to the circumstances, light conditions and the weather. This is partly due to my being a complete autodidact in camera use. But it is also influenced by the legacy of performance art, the emphasis on the “real”, an action taking place there and then, without postproduction or other manipulation. By cutting away my entering and exiting the image I do engage in a kind of manipulation, of course; the durational year-long performance created in the rough time-lapse video takes place only in the image space, almost as a comment to classic ordeal performances by Tehching-Hsieh or Linda Montano and others. Although each clip is a documentary recording of a session with the tree, the actual video is a fiction, perhaps a remediation in that sense.



QUESTION II

I should tell you that I find secret connections between some of your dialogues with trees (namely those where you act and talk alone, close to the shadow, trunk and branches of the trees, without facing the camera or the pencil) with some of Caspar Friedrich's paintings, where the German painter represents a standing or sitting figure next to a single tree or small groups of trees, as if listening to nature's whisperings.

Would it be right to say that we can find some signs of "sublime" atmospheres in your performances with landscapes? I mean, new means of creating and provoking the experience of abyss between us and nature?

→ Well, I cannot deny that I did love the romantic paintings by Caspar David Friedrich when young, but I am not deliberately reproducing or commenting on his "rückenfiguren". The gesture of turning my back to the camera serves many purposes, like guiding the gaze of the viewer to look at what the human figure in the image is looking at, perhaps even to identify with the figure. And perhaps more importantly, it makes the human figure more of an abstract shape, a figure. In the rare instances where I show my face the result is much more like a diary or even a self-portrait, which is not my aim usually. The stillness of the figure

in many of the videos also reminds of romantic paintings, although its main purpose is to help the tree and the human figure appear on a more equal footing; movement immediately catches the attention of the viewer. On an experiential level sharing at least a moment of stillness with the tree means participating in same kind of existence or in a more similar way of being. Thus, rather than pointing at the abyss between us and nature, as you suggest, I am rather trying to emphasize our shared participation in the business of living, and to diminish the distance, to emphasize our similarities our commonality in *zoe*. *Zoe* sometimes refers to bare life but Rosi Braidotti suggests it as a primary concept instead of *bios*, which refers only to human life, as an extended view of life including its many non-human forms. Another interesting notion is trans-corporeality, coined by Stacy Alaimo, to describe all the chemical, molecular or radioactive exchanges taking place between bodies all the time, and which are of course not all benign. By resting and breathing together with a tree I nevertheless hope to become more attuned with the existence of the tree and somehow also to convey that to the viewer.

QUESTION III



“Repetition can be a problem, too – the inertia and obsessiveness in repetition – a resistance to letting go, a fear of change; or perhaps sheer obsession, a link to the death drive, as Freud would have it. From that perspective, repetition could be said to have an inherently conservative drive, sticking to the tried and the true. Therefore, repetition can be a dangerous tool in art, if one gets stuck repeating old ideas. In most cases, however, repetition will somehow twist things a little, and something slightly different will emerge, which will develop into something new – a variation which will lead somewhere else. A small change can break the pattern and shift the repetition just enough to dislocate it or open up new possibilities...”

I agree with this point of view and I do think that we can use this notion of “repetition” both in performative arts and visual arts (in printmaking, for example). Since it is a very strong notion in your artistic research practice, may I ask whether you acknowledge any relation or “bridge” between your researching attitude and Kierkegaard’s notion of Repetition (Gentagelsen)?

→ Yes, repetition is my main tool, and I use it to emphasize how everything is moving and changing, in a process of

constant transformation. By keeping some things constant, or as constant as possible, everything else that changes can come to the fore. Many people have suggested Kierkegaard to me, but I never found anything to identify with in the struggles of a young man unwilling to marry. Repetition is not a problem for me but a tool. My first philosophical encounter with repetition was probably Nietzsche’s idea of eternal return, the ultimate test of your will; your total acceptance of what happens means to gladly accept the possibility of its eternal return. On a practical level, the fact that absolute repetition is impossible has always been reassuring in my view. I am more influenced by the Deleuzian notion of repetition with difference, first encountered via writings by other artists, like Anthony Howell, or Barbara Bolt. My first impulse for repeating the same image was to show how the landscape is constantly changing due to shifting light and weather conditions and how no two moments are never the same. Pointing at the cyclical repetitions in nature, which we no longer are so dependent on and often ignore, by creating an image of time passing can attune the viewer to the subtle changes taking place. The effect of accumulation is important, too; repetition is a great way to accumulate material, to generate data, if we use research terminology. By repeating something and by using all the recorded repetitions in chronological order I have a documentation of the

process. And sometimes the changes are much stronger and quite different than what you expect; you never know what happens.

QUESTION IV

After watching some of your performances and reading some of your texts, I am led to deduce that, over the last two decades, you have explored and embraced different methodologies and perspectives on Artistic Research. Could you talk a little about two or three of them in relation to the evolving contexts of artistic production and reflection in your own work?

→ Yes, this is a big question, and would need serious reflection, but here I can perhaps make a few observations to begin with. First of all, the discourse on artistic research has evolved and changed enormously, and therefore also my understanding of what artistic research can do and be and how best to promote or support it has changed. When I defended my doctoral work in November 1998 at the Theatre Academy in Helsinki, we did not speak of artistic research but of doctoral work with artistic emphasis as opposed to works with scientific emphasis, such as studies with a historical or arts education focus. Speaking of artistic research was seen as a dangerous hybridization.

The dichotomy was introduced after I began my studies and was later abolished. I have described that briefly in a text which uses artistic research as an umbrella term (Riley & Hunter 2009). Because of my dual background including university studies besides my vocational training in theatre directing, my initial approach to research was bridging those two worlds, or somehow combining theory and practice, thinking and doing. Later I was very much concerned with developing research on artistic ground, with artistic methods as the starting point, rather than uncritically adopting methods and ideas from other fields, trying to empower artists to develop research from their own point of view, both in the context of performance as research and in artistic research. I stressed the role of practice in the continental debates, where artistic research was seen as a mode of thinking, continuing the legacy of conceptual art – for example in a short network text for JAR called “Artistic Research as Speculative Practice” in 2017. More recently I have tried to emphasize the diversity and multiplicity of artistic research and also the various interdisciplinary entanglements in various types of artistic research. This shift is probably discernible already in the two articles written for the books you edited, “Artistic Research as Situated Practice – Performing with Lichen” in *Research in the Arts – The need for artistic ideas* (2018) and “Authentic trees? – Artistic research, non-human collaborators

and the documentary” in *Research in the Arts. Authenticity, Polymathy and Dissimulation* (2019). Using Karen Barad’s thinking as a starting point I would now say that the question is not necessarily bridging theory and practice or artistic research and other types of research, but rather to understand how those categories are created and maintained by our activities; the question is more where you draw the line between them in each instance. Whether these shifts in my understanding of artistic research are reflected in my actual research projects is hard to say. Everything is so context dependent and influenced by the aim and purpose of each project. Probably I am less concerned with articulating the research in a formal sense, because I know the project will produce outcomes on several levels, works that can be shown in an art context and texts or video essays for a variety of scholarly contexts. I am also more concerned with sharing the process rather than working towards a final outcome. This is to a large extent thanks to the changes that have taken place. Artistic research has not only developed, multiplied, diversified and mutated in various ways; in many disciplines conventional academic research has also evolved and opened up to new methods of producing and sharing knowledge and knowing, concepts and practices alike.

QUESTION V

“Phaedrus:

Yes, Socrates, you can easily invent tales of Egypt, or of any other country.

Socrates:

There was a tradition in the temple of Dodona that oaks first gave prophetic utterances. The men of old, unlike in their simplicity to young philosophy, deemed that if they heard the truth even from “oak or rock,” it was enough for them; whereas you seem to consider not whether a thing is or is not true, but who the speaker is and from what country the tale comes.”

Plato, *Phaedrus*, 275b – 275c

How would you relate Socrates’ tale with your project “Performing with Plants – Att uppträda med växter”, and also with the particular instance of a performance with a tree: Listening I (*Pinus Sylvestris*) on Örö?

→ There is a strange duality in the European relationship to trees. On the one hand there is a long tradition of venerating old trees in different areas, like the druidic practices of the Celts, related to oaks (duir), but also in other cultures. The Nordic world tree, Yggdrasil, is an ash tree,

but sometimes also an oak, and there is the Karelian veneration of “house trees” protecting your homestead and so on. This mythic respect for trees is probably what the oaks in Dodona also refer to. On the other hand, there is the neglect of plants as lower beings, often considered close to the inanimate, which is reflected in Socrates’ statement, also in Faedrus, that the trees won’t teach him anything, while the people in the cities do. The legacy from the Aristotelian division of three souls, which we all have, the vegetative, the animal and the human soul with the vegetative as the lowest, of course is still influencing our thinking. Elaine Miller and especially Michael Marder have investigated philosophers’ approach to plants, and also tried to remedy the prevalent “plant blindness” together with many scholars and scientists who focus on vegetation. In the wake of animal studies there is a real flourishing of critical plant studies now, as well as an interest in popular accounts of recent scientific findings about the capacities of plants, like memory and learning. They really seem to make decisions with regard to changes in their environment, although the idea of plant intelligence is still very much contested, strangely.

Concerning my work with the pines on Örö Island in 2020 and 2021 and elsewhere, they are part of a kind of follow up to my project *Performing with Plants* (2017-2019), where I now focus consciously on trees, rather than plants in general. Although most

of the plants I performed with in the previous project were trees, I realized I should consciously focus on trees, and developed the project *Meetings with Remarkable and Unremarkable Trees*. It is more of an artistic project in terms of funding, but my artistic practice and my research are now so entangled that they cannot really be easily separated. During this project I have abandoned the year-long time-lapse videos, which easily turn attention to time and the seasons rather than the tree and made time-lapse videos of one day or one month with a tree instead, besides experimenting with writing letters to trees by the trees. The video you mention — *Listening I* — is a fairly recent work, a one-off performance and almost a visual joke. Two pine trees were growing next to each other in a way that seemed like they were engaged in conversation, so I sat first in one of them and then in the other and imagined listening to the other one as my interlocutor. Thus, *Listening I* and *Listening II* form a kind of diptych. At first, I thought you meant another work in relationship to Socrates’ tale, made with another pine on Örö, where my aim was to try to interview the pine tree repeatedly during a day. I wanted to experiment with the interview form and tried to concentrate on listening, with the hope of sensitising myself to the pine tree by really listening to it, leaving some room for the tree to respond. Without much success, however, I must confess; the pine did not reply in a manner I could recognize. The

questions I asked the pine, in Swedish, chosen in the very moment I was sitting in the pine, where not so interesting either, except for the first one, which could be translated into “what is important?” That is a question they might have asked the oak in Dodona as well. And it is also a question we perhaps should ask the trees a bit more often today...



Entrevista por Interview by
Fotos Photos

José Quaresma
© Annette Arlander, www.annettearlander.com

Michael Schwab

QUESTION I

‘Research’ in this sense is the singular term for the many directed processes of human and non-human articulation by which knowledges and also practices change. When we talk about ‘*artistic research*’ we mean to suggest radical inclusivity of a kind that challenges the gate-keeping set up around definitions of research, that is, the presuppositions that regulate who is allowed to speak and how. As the term suggests, this includes first of all artistic practices, but beyond this it includes potentially any kind of practice — given how little we know of the art of the future. Provocatively put, the aim of artistic research is not to add artistic contribution to the field of research, but to liberate research through the symbolic power of art. The moment at which this happens is precisely when practice is exposed as research, in an act of articulation.”

[Michael Schwab Editorial of JAR, <https://jar-online.net/en/issues/24>]

I do agree and appreciate your position concerning artistic research as a way “to liberate research through the symbolic power of art”, treating artistic practice as a way of *exposing research*. Having this perspective in mind, artistic practice, research, and both *exposing* modalities will always challenge the *art world*. Being so, how would you relate this promising possibilities with an horizon of “Post-Research” condition as recently discussed?

→ I am not a great fan of the notion of ‘post-research’ for roughly the same reasons why post-modernism may have been such a troubled concept. Historical claims are made, but never properly withdrawn — post-modernism hasn’t really helped getting to the bottom of its own constitution, and I doubt that ‘post-research’ will. Nevertheless, what is aimed at here is valuable and repeated in different ways in last year’s Manifesto of Artistic Research, a defense against its advocates, so the (important) subtitle, or in Irit Rogoff’s various contributions under the term ‘becoming research’. There is something depressing in the current institutional forms artistic

research has taken, and there is a need to re-start it all after everybody seems to have sleepwalked into its beginning.

If I was to speculate about the hinge at the centre of the problem, I would say that aesthetics and epistemology, and, more precisely, contemporary art and historical epistemology, may seem to fit but are otherwise just loosely arranged around a common attractor, which we might call ‘research’ — there is attraction but no common language between the two. If we were to imagine a ‘post’ to this situation, my question would be how radically we may need to reconsider what art and knowledge are and the stakes that each of us holds in their institutional forms. My sense is that despite the various revisions — whether in the name of criticism, or, more recently, decoloniality — there is too much identification — and idealization — happening with art and its history, that, yes, it will have to be a challenge to ‘the art world’, whatever that is. (And to ‘the scientific community’ too, by the way.)

QUESTION II

“C’est que le milieu n’est pas du tout une moyenne, c’est au contraire l’endroit où les choses prennent de la vitesse. *Entre* les choses ne désigne pas une relation localisable qui va de l’une à l’autre et réciproquement, mais une direction

perpendiculaire, un mouvement transversal qui les emporte l’une et l’autre, ruisseau sans début ni fin, qui ronge ses deux rives et prend de la vitesse au milieu.”

Gilles Deleuze; Felix Guattari,
Capitalisme et Schizophrénie 2,
p. 37

How would you relate these words with the relationship between artistic research and artistic creation?

→ Great quote, funny question! — Rather than dwelling on the concepts in your question, I think I need to continue with what I started above, for it’s really ‘the middle’ I am interested in and only inasmuch its dynamics exceeds any ontology I might throw at it. This includes the fact that I wouldn’t even have called it ‘the middle’ for ‘the middle’ is in some sense ‘the margin’ as we know. Rather, let’s focus on the operations that take place wherever — the ‘pragmatics’ as they call it earlier in the quote — through which order replaces order.

From an artistic position, I am interested how else this could be made. We have great examples from the history of art as well as contemporary art, but we have also so many examples that we do not see, since they don’t look like much and certainly not what we expect (art).

QUESTION III

“Rather than the term ‘analogy’ that still carries relationships to rules, the notion of ‘transposition’ may be used as a descriptor for the smallest unit of such sequences. It is a construct with two distinct positions and logic that allows moving from the one to the other. This logic is speculative, experimental, and closes when looking backward, where in upholding the transposition it demonstrates its force to bind both positions.”

Michael Schwab, “Transpositionality and Artistic Research”, in Transpositions: Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research, 2019, p. 204.

Could we also admit that the notion of “transpositionality” always needs analogy’s neighborhood (its creative and dynamic rules) to expose its descriptor power?

→ In my attempt with ‘transpositionality’ I aimed to get a better handle on those aesthetico-epistemic operations that I have been trying to speak of also in the preceding answers here. More importantly in this chapter, I wanted to describe *and* demonstrate the specifically artistic moment in this all when what seems incommensurable proposes

a relationship that *must* question everything else (for, otherwise, it would have been commensurable).

Doing this with *Camera Lucida* was a real tour-de-force — even reading the chapter now, I have to work hard to *hold* the thought that this book may be a photograph, and, ultimately, a work of art and a text. I take it, though, that it might be comparatively easy to do it at the occasion of such a book, or *Las Meninas*, for that matter, but people do get carried away and think that art by being art just does it, while I think that the bigger questions may not be recognizable as such. Hence this whole emphasis on articulation — how to hold without destroying?

Returning to the point at hand, yes, it’s already there in every analogy, but does a transposition need to settle in an analogy? Perhaps yes (or no?), but certainly with less *sense* of the middle — but actually, I really don’t know. For me personally, when writing the chapter, ‘analogy’ was in the way, always pulling on my pen like a child pulls on my sleeve when we pass an ice cream parlour — the form that you have to appreciate even when it is not on your path.

But again, as I responded to your first question before erasing it, there can be too much desire for exposition, of dragging into the light of what is happiest as mid-tone grey. In this case, yes, ‘analogy’ will do.

Entrevista por Interview by
José Quaresma

Comissão Científica International Committee

Alys Longley (NZ)

Alys Longley is an interdisciplinary artist and teacher working with choreography and creative writing as expanded fields. She has worked closely with scientists, geographers, poets, visual and fashion-based artists. She recently led *18 Horas Entre Nosotros/ 18 Hours Between Us* — a series of performances and public research events between Santiago, Chile and Auckland, New Zealand which in 2020 is manifesting as a series of postal and digital art works. Her book *The Foreign Language of Motion* was published in 2014 with Winchester University Press's Preface Series and her book *Radio Strainer* was published in 2016, these artist-books both emerged out of choreographic projects for theatre and film. Alys created the artist-research resource SmudgeSkittle, in 2018, in digital and game form. Her edited books include *Undisciplining Dance in Nine Movements and Eight Stumbles* (2018, Cambridge Scholars Press, with Carol Brown) and *Artistic Approaches to Cultural Mapping, Activating Imaginaries and Means of Knowing* (2018, Routledge, co-edited N. Duxbury and W. Garrett Petts). Alys's work has been performed in NZ, Australia, UK, Germany, Vienna, Portugal, Croatia, US and Chile. Alys is an Associate Professor in the

Dance Studies Programme, University of Auckland, New Zealand.

Amelia Jones (US)

Amelia Jones is Robert A. Day Professor and Vice Dean of Academics and Research in Roski School of Art & Design, USC. Recent publications include *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts* (2012); *Otherwise: Imagining Queer Feminist Art Histories*, co-edited with Erin Silver (2016); the catalogue *Queer Communion: Ron Athey* (2020), which accompanies a retrospective of Athey's work at Participant Inc. (New York) and ICA (Los Angeles), has just been listed among "Best Art Books 2020" in the *New York Times*. Her book entitled *In Between Subjects: A Critical Genealogy of Queer Performance* is published in 2021 by Routledge Press.

Ane Thon Knutsen (NO)

Dr. Ane Thon Knutsen is an artist and graphic designer living and working in Oslo. She was educated as a Graphic Designer from The Oslo National Academy of The Arts, and in 2019 she defended the first practice based PhD in graphic design in the nordic region. For the last ten years, Ane has worked as a freelance graphic designer, lecturer, and artist and has presented work in a wide range of institutions internationally. She has also been part of establishing *Fellesverkstedet*, a production facility for art and design in Oslo, ranging from screen print,

to woodworking, laser engraving, and CNC-milling. Thon Knutsen PhD titled *A Printing Press of One's Own*, is a practical examination of the relationship between art and technique, hand and spirit, thought and printers ink. The project came out of an interest in printed matter in a digital age. Through in-depth close reading of Woolf's authorship, seen through the first-hand experience as typesetter and printer, Thon Knutsen has found new ways to read Woolf, and a direction for her own artistic and research-based practice. Thon Knutsen has recreated the short story that Woolf printed whilst teaching herself typesetting, *The Mark on the Wall*, in its whole, but with a new aesthetic appearance. She has done this with a method that Thon Knutsen claims must have been used by Woolf; the thought and the writing must have been influenced by the experience of typesetting and printing as a pendulum between the mind that writes and the hand that compose.

Ana Telles (PT)

Ana Telles é pianista, professora associada com agregação e diretora da Escola de Artes da Universidade de Évora. Estudou em Lisboa, Nova Iorque e Paris, tendo obtido o grau de Bachelor of Arts (Piano Performance) na Manhattan School of Music e o de Master of Musical Arts (na mesma especialidade) na New York University. Estudou com Yvonne Loriod-Messiaen, Sara D. Buechner, e Nina Svetlanova,

entre outros, tendo sido bolsista da Fundação para a Ciência e Tecnologia e do Programa Fulbright. Doutorou-se pela Universidade de Paris IV — Sorbonne (França), em cotutela com a Universidade de Évora, em 2009. Desde então, publicou um número significativo de estudos (artigos, capítulos de livros, edição crítica, entre outros) incidindo sobretudo sobre música e escrita instrumental para piano, em Portugal e França, nos sécs. XX e XXI. Tem tocado como solista e integrada em grupos de música de câmara em Portugal, Espanha, Alemanha, França, Itália, Irlanda, Polónia, Cuba, Brasil, Taiwan, Coreia do Sul e E.U.A. A sua discografia conta actualmente com dezanove títulos, compreendendo CD's monográficos, gravações a solo com orquestra e integrada em grupo de música de câmara.

Annette Arlander (FI)

Annette Arlander is an artist, researcher and a pedagogue, one of the pioneers of Finnish performance art and a trailblazer of artistic research. She is educated as theatre director, Master of Arts (philosophy) and Doctor of Art (theatre and drama). Arlander was the first to be awarded a doctorate from the Theatre Academy, Helsinki (in 1999). In 2001 she was invited as professor of performance art and theory to instigate the MA degree program in performance art and theory (or Live Art and performance studies, as it is called today) a position she

held until 2013. In 2007-2009 she was also head of the research department or Performing Arts Research Centre (Tutke) at the Theatre Academy. In 2015-2016 she was professor of artistic research at the University of the Arts Helsinki Theatre Academy and (temporary) vice dean for research there, as well as visiting professor at Stockholm University of the Arts. In 2016 she was professor of artistic research at Academy of Fine Arts University of the Arts Helsinki and is since 2017 a visiting researcher there. In 2017 Arlander was a postdoctoral fellow in the arts at Helsinki Collegium for Advanced Studies. In 2018-2019 she was professor in performance, art and theory at Stockholm University of the Arts with the artistic research project, funded by Vetenskapsrådet, Performing with Plants. She is principal investigator of the Academy of Finland funded research project How to Do Things with Performance (2016-2020). She is member of the editorial board of JAR (Journal for Artistic Research) and Ruukku, member of the executive committee of IFTR (International Federation for Theatre Research) and co-convener of the Artistic Research Working Group of PSI (Performance Studies International). Arlander's research interests are related to artistic research, performance-as-research, performance studies, site-specificity and the environment. Her artwork is focused on performing landscape by means of video or recorded voice, and moves between

the traditions of performance art, video art and environmental art.

Bernadette Wegenstein (AT)

Bernadette Wegenstein is an Austrian-born linguist, author and critically acclaimed filmmaker living in Baltimore. Her work brings together her feminist thought and her interest in human-centric storytelling. She studied semiotics with Umberto Eco at the University of Bologna and received her PhD in Linguistics from Vienna University. As a post-doc she studied Comparative Literature and Film at Stanford University. Bernadette is the recipient of numerous academic, film, and Austrian governmental awards, and is professor of media studies at the Johns Hopkins University where she directs the Center for Advanced Media Study. Bernadette is the author of several books in the field of media studies with MIT Press, including *Getting Under the Skin: Body and Media Theory*, *The Cosmetic Gaze: Body Modification and the Construction of Beauty*. She is currently working on a monograph about two women filmmakers: Jane Campion (Bloomsbury, 2022), and Naomi Kawase (Bloomsbury, 2023). Her anthology (together with Lauren Mushro) about a global feminist filmmaking tradition *Radical Equalities: Global Feminist Filmmaking* is forthcoming with Vernon Press, 2021. Her numerous articles and book chapters include most recently "Media in the Age of Apophenia: Why

the Study of Media Art and Theory is More Important Today Than Ever,” inaugural contribution to MAST: The Journal of Media Art, Study and Theory ; “Ideas of Physical Beauty”, in: *A History of Beauty, Volume I The Modern Age*,” ed. Paul Deslandes, Bloomsbury (2021); and “Beauty Politics in the Age of #metoo,” in *Beauty Politics*, ed. by Maxine Craig, which is also being translated into Portuguese for the Brazilian Revista Rosa. She has directed four feature-length documentaries, including *The Conductor*, *See You Soon Again*, and *The Good Breast*, as well as the documentary short, *See Me: a Global Concert*. She is currently in production with the music short *Converging Waters* (composition by Huang Ruo) and in post-production with the partly animated documentary *Devoti tutti*

António Quadros Ferreira (PT)
Académico da ANBA, Academia Nacional de Belas Artes (desde 2017). Professor Emérito da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (desde 2014). Professor Catedrático Aposentado da FBAUP (desde 2013). Membro do programa de doutoramento *La realitat assetjada: posicionaments creatius*, Universitat de Barcelona (desde 2012). Presidente da CAE de Belas Artes/Artes Visuais da A3ES (desde 2009). Professor Catedrático da FBAUP (desde 2007). Enquanto artista, realiza exposições, e enquanto investigador realiza estudos em torno

de questões associadas à investigação artística, as relações entre o pensar, o fazer, e o dizer, as metodologias específicas da investigação em pintura, o ensino artístico em contexto de escola de arte, e a teoria e a história da pintura. Recentemente: *O Lado de Cá, Conversas com Fernando Lanhas*, Afrontamento, Porto, 2011; *Fazer Falar a Pintura* (coordenação), Editora UP, Porto, 2011; *Nadir, Afonso, Arte, Estética e Teoria*, Afrontamento, Porto, 2012; *Água:Porto/Aigua:Barcelona* (com Domènec Corbella Llobet, co-edição, i2ADS/FBAUP e FBAUB, 2013; *Pensar o Fazer da Pintura* (coordenação, co-edição i2ADS/FBAUP e Afrontamento, Porto, 2017; *Jaime Isidoro, A Arte Sou Eu* (Afrontamento, Porto, 2017), *Almada entre o Performare e o Spectäre* (in “Revista de Ciências da Arte, Convocarte”, Nº 5, Arte e Activismo Político, CIEBA/FBAUL, Lisboa, 2018; *Domènec Corbella, Navigatio Vitae*, co-edição Afrontamento e Universitat de Barcelona, Porto, 2019; *Nadir, Subjectum* (curadoria), MACNA, Chaves, 2020; *Nadir, Mestre de Si Mesmo*, U. Porto Press, Porto, 2020. *100 Anos Nadir, Inéditos* (curadoria), Casa Comum, Universidade do Porto, 2020.

Carlos João Correia (PT)
Carlos João Correia (1956-) doutorou-se na Universidade de Lisboa, em 1993, com uma tese sobre o pensamento filosófico de Paul Ricoeur. É actualmente Professor Associado da Universidade de Lisboa, onde lecciona

desde 1980. Áreas de investigação: Filosofia da Arte, Filosofia da Religião, Identidade Pessoal (Metafísica), Idealismo Alemão, Pensamento Clássico Indiano. É autor ou editor de 21 livros e mais de 100 ensaios científicos. Preside a duas associações culturais, “AIEM, Associação Interdisciplinar da Mente Humana” e Associação “O que é?”. É membro do Mind-Brain College da Universidade de Lisboa e diretor da revista Philosophy@Lisbon.

 Carlos João Correia (1956-) graduated (PhD) at the University of Lisbon in 1993 with a thesis on the philosophical thought of Paul Ricoeur. He is currently Associate Professor at the University of Lisbon, where he has taught since 1980. Research areas: Philosophy of Art, Philosophy of Religion, Personal Identity (Metaphysics), German Idealism, Classical Indian Thought. He is the author or editor of 21 books and more than 100 scientific essays. He presides over two cultural associations, “AIEM, Interdisciplinary Association of the Human Mind” and Association “What is it?”. He is a member of the *Mind-Brain College* of the University of Lisbon, and director of the journal *Philosophy@Lisbon*.

carlosjoaocorreia@gmail.com

Corina Caduff (CH)

*1965, studied German Literature in Zurich and did her doctorate in 1991 on Elfriede Jelinek. She then worked as a journalist for radio and as a scholar

at the University of Zurich with guest lectureships in Amsterdam, Berlin and Chicago. The habilitation took place in Berlin in 2001. 2004-2017 Prof. at the Zurich University of the Arts. 2011-2017 member of the Research Council of the SNSF (Swiss National Science Foundation) and member of various committees for the promotion of culture. Since 2018 she is vice-rector research at Bern University of Applied Sciences BFH. Research interests: Death and Dying; Relationship of Arts; Artistic Research. Head of the running project “Sterbesettings”, SNSF, 2020-2023. Co-Editor of the Books: Artistic Research and Literature. Fink Verlag Munich 2019 DOI: 10.30965/9783846763339 / Art and Artistic Research. Scheidegger & Spiess Zurich 2010.

Cristina Azevedo Tavares (PT)

Doutoramento em História de Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 2000). Mestre em História da Arte Contemporânea (FCSH-UNL, 1984). Licenciatura em Filosofia pela FLUL (1979). Professora Associada da FBAUL na Área de Ciências da Arte e do Património. Vice-Presidente da FBAUL e Diretora da Biblioteca da FBAUL. Investigadora integrada do CFCUL (Head de Ciência e Arte) e investigadora colaboradora do CIEBA. Docente nos programas doutorais em associação PD-FCTAS (CFCUL) e PD-EA (IEUL, FBAUL, FBAUP e ICEUP. Área de Especialização: Publica regularmente e exerce atividades

diversas nas áreas de História da Arte Contemporânea, crítica de arte, teorias da arte (estética, curadoria, teoria da crítica da arte). Investigação Atual: Arte, curadoria, teorias da arte, estética e filosofia, arte e ciência. Últimas publicações: *Breve ensaio sobre o lugar da escultura na obra de Julião Sarmento: a unidade do diverso*, in Fragmentos de Viagem na obra de Julião Sarmento, Ed. CHAM/FCT. Lisboa: 2020, p.45-53. *Da natureza da arte em Rui Filipe*, in Catálogo Rui Filipe em busca do Absoluto, Ed. Museu Neorrealismo. Vila Franca de Xira: 2020, p.21-33.

Danny Butt (AU)

Dr. Danny Butt is Associate Director (Research) at the Victorian College of the Arts, University of Melbourne, where he convenes programmes in Social Practice and graduate research in the PhD and MFA programmes. His book *Artistic Research in the Future Academy* was published by Intellect/University of Chicago Press in 2017. He is the editor of *PLACE: Local Knowledge and New Media Practice* (with Jon Bywater and Nova Paul) (Cambridge Scholars Press 2008) and *Internet Governance: Asia Pacific Perspectives* (Elsevier 2006). He works with the Auckland-based collective Local Time, whose practice engages the dynamics of visitor and host in the context of mana whenua and discourses of indigenous self-determination.

Dirk Dehouck (BE)

Dirk Dehouck a étudié le dessin à l'Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles, Ecole Supérieure des Arts où il enseigne actuellement. Il est également philosophe et enseigne la philosophie à l'Ecole Supérieure des Arts de Mons, et à l'Université Libre de Bruxelles comme assistant. Il poursuit des recherches dans le domaine de l'esthétique et de la philosophie. Fondateur de l'Observatoire des Pratiques de l'Enseignement et de la Médiation des Arts Plastiques, il édite la revue *Art, enseignement & médiation*. Depuis 2017, il est également responsable éditoriale de la revue de pensée des arts plastiques, *La Part de l'Oeil*.

Dirk Dehouck studied drawing at the Royal Academy of Fine Arts in Brussels, Ecole Supérieure des Arts where he currently teaches. He is also a philosopher and teaches philosophy at the Ecole Supérieure des Arts de Mons, and at the Université Libre de Bruxelles as an assistant. He pursues research in the field of aesthetics and philosophy. Founder of the Observatoire des Pratiques de l'Enseignement et de la Médiation des Arts Plastiques, he publishes the magazine *Art, enseignement & médiation*. Since 2017, he has also been responsible for the editorial management of the journal of thought in the plastic arts, *La Part de l'Oeil*.

Estelle Barrett (AU)

Estelle Barrett is an Honorary Professorial Fellow of the Victorian College of the Arts, University of Melbourne. She has co-edited three books with Barbara Bolt including *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*, (2007; 2010), as well as reviews and articles in: *Cultural Studies Review*; *Zetesis*; *Real Time*; *Artlink*; *Text*; *Social Semiotics*; *Double Dialogues*; *Studies in Material Thinking*; *The International Journal of Critical Arts* and the *Journal of Visual Arts Practice*. Her monograph, *Kristeva Reframed: Interpreting Key Thinkers for the Arts*, (2011), examines the relevance of the work of Julia Kristeva for the creative arts and creative arts research. Her research interests include psychoanalytical and New Materialist perspectives on art and trauma studies. Her field of practice is creative writing. She has worked with Indigenous Australian researchers to develop a research training pedagogy using relational methodologies built on Indigenous epistemologies and that articulate the ethics and protocols for conducting intercultural and Indigenous research. She has developed several Higher Degree by Research Intensive programs. Seminars and workshops in Creative Arts research and Indigenous Research presented nationally and internationally.

Fernando António Baptista Pereira (PT)

Lisbon (Portugal), 1953-7-6. Graduated (MA) in History, post-graduated (MA) in Museum Studies and PhD in History of Art (University of Lisbon, Portugal). Professor at the Faculty of Arts (1979-1986) and at the Faculty of Fine Arts (from 1987 to the present day), both belonging to the University of Lisbon. He is the author of the curricula of the BA and MA in Heritage and Museum Sciences and in Conservation Studies in the Faculty of Fine Arts where he is Full Professor and has headed for the last seven years both the Scientific Committee and the Research Centre. Curator and programmer of several major exhibitions and museums in Portugal, Spain and Brazil, namely, only to mention the most recent ones, the first Exhibition of the Hermitage Museum in Portugal (*Art and Culture of the Russian Empire*, 2007) and the *Museum of the Orient*, in Lisbon (2008). Author of the Scientific Revision for the Portuguese Version of the *Janson's History of Art* for the Gulbenkian Foundation, published January 2010. Author of several papers and books on Art Critics, Museum Collections and History of Portuguese Art and Culture, namely *Portuguese Art in the Time of the Maritime Discoveries* (1996), *Flemish Art in the Museum of Sacred Art, Funchal, Madeira* (1997), *The Gothic Altarpiece of Saint James fighting the Moors* (2002, together with José António Falcão), *Portuguese*

Presence in the East (Editor, Museum of the Orient Catalogue, 2008), *The Convent of Jesus Altarpiece by Jorge Afonso (1520-1530) in Setúbal* (2013, together with several other authors). He was recently the Curator of the Exhibition *The Islands of White Gold. The Artistic Patronage in Madeira in the 15th and 16th centuries*, Lisbon: MNAA, 2017-2018 (APOM Best Exhibition Award). He was appointed by the Minister of Culture of Portugal Deputy Minister for Heritage and Museums of the Government of Portugal from 2017-2-1 to 2018-10-15. He is presently the Dean of the Faculty of Fine Arts, University of Lisbon, Portugal.

Fernando Crêspo (PT)

03/02/1958. Formação Académica: Doutor em Belas-Artes, na Especialidade de Arte Pública — Faculdade de Belas Artes — Universidade de Lisboa, 2016. Master of Arts in Dance Studies. Council for National Academic Awards/ Laban Centre for Movement and Dance. Londres, Janeiro 1989. Professor Educador pela Arte. Escola Superior de Educação pela Arte. Conservatório Nacional de Lisboa, 1980. Docência: Universidade do Algarve; Universidade de Aveiro; Instituto Politécnico do Porto; Professor Adjunto, Escola Superior de Dança-Instituto Politécnico de Lisboa. Criações, exposições e publicações recentes: Coreografia: “Pedra-Tesoura-Papel”. Vídeo/Dança. Música: G. Ligeti. 2020; Vídeo/

Performance. “O Meu Corpo é a Minha Cicatriz”, 2013. Exposição: “Presencia e Ausência – Performance e Documentação”. Museu Arqueológico do Carmo. 2015. Artigo: A força da gravidade e a origem do movimento. In AULP, *Artes Performativas e da Imagem em Movimento* (81-100). Revista Internacional em Língua Portuguesa. 2020.

Filipe Figueiredo (PT)

Filipe Figueiredo (Lisboa, 1973), é investigador do Centro de Estudos de Teatro (FLUL), onde coordena a Linha de Investigação “Teatro e Imagem”. Desenvolveu estudos de mestrado em História da Arte (FCHS/UNL) com incidência na obra de Domingos Alvão e na fotografia portuguesa na primeira metade do século XX. Integrou o projeto OPSIS — Base Iconográfica de Teatro em Portugal (2008-10) (CET/FLUL) e tem colaborado em diversas iniciativas e projetos no cruzamento dos estudos de imagem com os estudos teatrais e performativos e de pesquisa e análise iconográfica. Doutorado em Estudos Artísticos (FLUL, 2016), com uma tese dedicada aos modelos e práticas da fotografia de teatro em Portugal — “O Insustentável Desejo da Memória (1868-1974)” (bolseiro FCT) —, é, atualmente, investigador responsável, com Cosimo Chiarelli, do projeto PERPHOTO — *Dramaturgias do Olhar. Cruzamentos entre Fotografia e Teatro no Contexto Português e Internacional* (PTDC/ART-PER/31693/2017). Foi professor

adjunto na ESTAL — Escola Superior de Tecnologias e Artes de Lisboa (até 2019) e é professor auxiliar no IADE — Universidade Europeia (desde 2007). Recentemente, foi co-curador das exposições “Amélia” (TNDM II, 2018) e “José Marques: fotógrafo em cena” (TNDM II, 2019).

Filipe Rocha da Silva (PT)

Filipe Rocha da Silva is Professor Catedrático at Universidade de Évora and also taught in the School of Visual Arts and Studio Art College International. He collaborates with the research center CHAIA/UÉ. As a painter he has a rich career, exhibiting in important museums and being part of major collections. During the last decade, he has mostly used wool thread in his work. The most recent of his personal exhibitions were held at the Fundação Arpad Szenes/ Vieira da Silva in Lisbon in 2016, Centro de Artes de Tavira in 2017, and Art Projects International in New York in 2018. This last art gallery presently represents his work. In 2021 he was the main organizer of Ponto- Textile Arts in Perspective in Arraiolos and coordinated the production of Livro do Ponto, published by Documenta, Lisbon.

Francisco Laranjo (PT)

Estudou Artes Plásticas na Escola Superior de Belas Artes do Porto, 1973/78. Foi Bolseiro da JNICT, da Fundação Calouste Gulbenkian, 1981/83 em Pós-Graduação em Portugal e na Holanda e do

Goethe Institut na Alemanha ,2001. É Professor Catedrático na Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto. Tem exposto em prestigiadas Galerias e Museus em Portugal, Dinamarca, Espanha, Alemanha, Itália, Holanda, Reino Unido, Canadá, Brasil, Chile, Índia, Japão, Coreia do Sul, entre outros países, e a sua obra está representada nas coleções do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves, Porto; Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; Museu Amadeo de Souza Cardoso, Amarante; Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Brasil; Museu ASP, Wroclaw, Polonia; Institute of Contemporary Arts, Kunsan, Coreia do Sul; Museu KNU, Coreia do Sul, entre outros.

Frederik Tygstrup (DK)

Professor da Universidade de Copenhaga, Departamento de Artes e Estudos Culturais. Coordenador do Centro de Investigação Art as Forum, Copenhaga.

Hanneke Grootenboer (NL)

Professor Hanneke Grootenboer is the Chair of the History of Art Department at Radboud University. Prior to her appointment, she was a Professor of the History of Art and a Fellow of St Peter’s College at the University of Oxford, where from 2014 to 2016 she served as the Head of the Ruskin School of Art. She also taught at Tulane University, the University of Amsterdam and the Jan van Eyck

Academy in Maastricht. Grootenboer is the recipient of numerous awards, including from the Leverhulm Trust, the Getty Institute, the Clark Art Institute, the Andrew Mellon Foundation and the Netherlands Institute for Advanced Study (NIAS). In the Spring of 2019, she was a visiting professor at the Free University in Berlin. Her book *The Rhetoric of Perspective: Realism and Illusionism in Seventeenth-Century Dutch Still Life Painting* (UP Chicago, 2005) was the winner of the ASCA Book Prize, while *Treasuring the Gaze: Intimate Vision in Eighteenth-Century British Eye Miniatures* (UP Chicago, 2012) was awarded the Kenshur Prize for best interdisciplinary study. Grootenboer's research is transhistorical. She approaches early modern visual culture through the lens of contemporary theory and art practice. Her research critically engages with philosophy, theory, literature, and material culture. She has published articles on the semiotics of still life, intimate vision in portrait miniatures, the phenomenology of portraiture in *The Art Bulletin* and *Art History*, among other venues. An article on early modern dollhouses as art cabinets came out in a volume on *Women and the Art and Science of Collecting in Eighteenth-Century Europe* (Routledge, 2020). Her third monograph, *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking* (Chicago UP) came out

in January 2021. Recently, she co-edited (together with Anne Goldgar, Marisa Bass and Claudia Swan) a volume on *Conchophilia: Shells, Art and Curiosity in the Early Modern Period* (Princeton UP, 2021). Grootenboer is a member of the Editorial Board of the *Oxford Art Journal*.

Helena Ferreira (PT)

Helena Ferreira (Lisboa, 1982) é artista plástica e desenvolve o seu trabalho no âmbito do vídeo, instalação e desenho. É licenciada em Escultura pela FBAUL, concluiu o mestrado em Ensino de Artes Visuais no Instituto de Educação da Universidade de Lisboa e actualmente encontra-se a concluir o seu doutoramento em Arte e Multimédia na FBAUL, tendo sido bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia. Na última década, Helena Ferreira tem participado em exposições nacionais e internacionais, tem desenvolvido trabalhos de curadoria, apresentado conferências e orientado seminários e workshops. Co-editou livros de ensaios e catálogos de exposições, é autora de diversos artigos e capítulos sobre temáticas relacionadas com investigação em criação artística, arte pública, instalação artística, ecrãs e imagens projectantes. Foi também co-coordenadora do Post-Screen: Festival Internacional de Arte, Novas Media e Ciberculturas entre 2013 e 2017.

Henk Borgdorff (NL)

Henk Borgdorff is professor of Research in the Arts and Academic Director of the Academy of Creative and Performing Art, Leiden University and professor ('lector') at the Royal Conservatoire, University of the Arts, The Hague (The Netherlands). He was professor in Art Theory and Research at the Amsterdam School of the Arts (until 2010), and visiting professor in Aesthetics at the Faculty of Fine, Applied and Performing Arts at the University of Gothenburg (until 2013). Borgdorff served as editor of the *Journal for Artistic Research* (until 2015), and as president of the Society for Artistic Research (2015-2019). His has published widely on the theoretical and political rationale of research in the arts. A selection is published as *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia* (Leiden University Press 2012). See his profile page on the Research Catalogue: www.researchcatalogue.net

Henk Slager (NL)

As Professor of Artistic Research (Finnish Academy of Fine Art 2010-2015) and as Dean of MaHKU Utrecht, Henk Slager has made significant contributions to the debate on the role of research in visual art. In 2004, Henk Slager – together with Jan Kaila and Gertrud Sandqvist – initiated the European Artistic Research Network (EARN), a network that investigates the impacts of artistic research on current

art education through symposia, expert meetings, and presentations. Departing from a similar focus on research, he has also (co-) produced various curatorial projects, a.o. *Flash Cube* (Leeum, Seoul, 2007), *Translocalmotion* (7th Shanghai Biennale 2008), *Nameless Science* (Apex Art, New York, 2009), *As the Academy Turns* (Collaborative project Manifesta, 2010), *Tamara Kvesitadze: Any-medium-whatever* (Georgian Pavilion, Venice Biennale, 2011), *TAR – Temporary Autonomous Research* (Amsterdam Pavilion, Shanghai Biennale 2012), *Doing Research* (dOCUMENTA 13, 2012), *Offside Effect* (1st Tbilisi Triennial, 2012), *Joyful Wisdom* (Parallel Project, Istanbul Biennial, 2013), *Modernity 3.0* (80 WSE Gallery NYU New York, 2014), *Aesthetic Jam* (Parallel Project Taipei Biennial) and *Experimentality* (1st Research Pavilion, Venice Biennale, 2015), *Asia Time* (5th Guanzhou Triennial 2015-16), *To Seminar* (BAK, Utrecht, 2017), *The Utopia of Access* (2nd Research Pavilion, Venice Biennale 2017), *Freedom, What was that all about?* (7th Kuandu Biennale, Taipei 2018), *Research Ecologies* (3rd Research Pavilion, Venice Biennale 2019), and 9th Bucharest Biennale (2020). He recently published *The Pleasure of Research* (an overview of educational and curatorial research projects 2007-2014), Hatje Cantz, Berlin 2015.

Jay David Bolter (US)

Jay David Bolter is the Wesley Chair of New Media and co-Director of the Augmented Environments Lab at the Georgia Institute of Technology. He is the author of *Remediation* (1999), with Richard Grusin; and *Windows and Mirrors* (2003), with Diane Gromala. Bolter is working with colleagues Blair MacIntyre and Maria Engberg to create AR and VR experiences for cultural heritage, entertainment, and expression. Bolter, Engberg, and MacIntyre are currently completing a book entitled *Reality Media* (Fall 2021, MIT Press).

Jessica Stockholder (US)

Jessica Stockholder was born in 1959 in Seattle, Washington; raised in Vancouver, Canada, and currently lives in Chicago where she teaches at the University of Chicago. Her work is represented in the permanent collections of numerous museums including the Vancouver Art Gallery, the Whitney Museum of Art, New York; The Art Institute of Chicago; MoCA LA; SF MoMA; The British Museum, London; and the Stedelijk Museum, Amsterdam. Drawing attention to ordinary everyday materials Stockholder engages the sensuality and pleasure evoked by color and formal order in an effort to call attention to the edges of understanding. She orchestrates an intersection of pictorial and physical space, probing how meaning derives from physicality.

José Quaresma (PT)

Home town: Santarém, Portugal (1965)
Lives and works in Lisboa. Painter and Researcher in Visual Arts, Philosophy of Art and Aesthetics. 1996. Graduated in Painting, Faculty of Fine Arts, University of Lisboa (FBAUL), 2008. PhD in Philosophy of Art at the Philosophy Department, University of Lisboa (theme: *Intersubjectivity and Abyss in Aesthetics Discussion*). 2001. Master in Philosophy of Art, at the Philosophy Department, University of Lisboa (theme: *The Experience of the Sublime in Suprematism*). Assistant Professor at FBAUL (Faculty of Fine Arts of Lisboa's University) in the Painting Department where currently teaches the following subjects: Painting I; Painting Models, Printmaking, and Pictorial Thinking. Since 1997 has curated many artistic projects, in Portugal and abroad, in the Painting field, Contemporary Printmaking, Public Art Projects and other artistic expressions. Since 2008 has edited and co-edited several books about Research in the Arts, Painting, Digital Sphere, Sciences of Art, Contemporary Printmaking, Art and Public Space, and organized lectures about Research in Arts, Public Art and the Public Sphere, Printmaking, others. Individual and Group Exhibitions since 1982.

João Castro Silva (PT)

É Escultor e Professor Auxiliar Agregado da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa onde lecciona nos três ciclos de

estudos — Licenciatura, Mestrado e Doutoramento — do curso de Escultura. Licenciou-se e doutorou-se na mesma Faculdade. Director da Área de Escultura e Coordenador do Doutoramento da Área de Escultura. É membro do Centro de Investigação de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) e colaborador estrangeiro no Grupo de Pesquisa LEENA (Laboratório de Extensão e Pesquisa em Artes), da Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil. Desenvolve investigação prático-teórica na área da escultura de talhe directo em madeira. Expõe regularmente desde 1990 e tem obra pública em Portugal e no estrangeiro. Participa em simpósios, ganhou diversos prémios e está representado em colecções nacionais e internacionais. Tem desenvolvido projectos de curadoria de exposições de Escultura e integra comissões científicas de Residências Artísticas.

Juan Carlos Ramos Guadix (ES)
(Montefrío, 1962). Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla y Doctor en Bellas Artes por la Universidad de Granada, ciudad en la que reside e imparte docencia de grabado y litografía como profesor Titular del Departamento de Dibujo de la Universidad de Granada desde el año 1986. Compatibiliza su actividad docente e investigadora con la actividad artística. Publica diversos artículos y libros entorno a los procedimientos gráficos. Ha recibido, entre otros, Premio Nacional

de Grabado, Beca de Grabado de la Academia de España en Roma y la Medalla a las Bellas Artes Hermenegildo Lanz. Su obra se encuentra en distintas colecciones públicas y privadas. Calcografía Nacional, Biblioteca Nacional, Instituto Estatal de Arte de Urbino (Italia), Museo Nacional de Arte Contemporáneo de Santo Domingo, Museo Español de Grabado Contemporáneo, Museo del Hermitage (San Petersburgo), Galería Republicana de Arte (Bielorusia), Fondos de Caja Madrid, Fondos de Caja Salamanca, Fondos de la UNESCO (París), Fondos del Salón Internacional del Grabado Contemporáneo (Estampa), Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada (España), Universidad de Ciencias de la Educación de Valparaíso (Chile), Ministerio de Asuntos Exteriores, Academia de España en Roma, Columbia College de Chicago. (E.E.U.U), University of Akron. (E.E.U.U), Library of Congress Home — Washington D.C. (E.E.U.U).

Kate Mondloch (US)
I am Professor of Contemporary Art History and Theory in the Department of the History of Art and Architecture at the University of Oregon, where I hold a joint appointment as Faculty-in-Residence in the Clark Honors College. Prior to joining the Honors College, I served for two years as Interim Vice Provost and Dean of the Graduate School, three years as Department Head, three years as the founding

director of the University's graduate certificate program in New Media and Culture, and five years as Director of Graduate Studies. I earned my MA and PhD in art history from UCLA. My research interests focus on late 20th- and early 21st-century art, theory, and criticism, particularly as these areas of inquiry intersect with the cultural, social, and aesthetic possibilities of new technologies. My research fields include media art and theory, installation art, feminism, new media, science and technology studies, digital humanities, and contemplative studies. I am especially interested in theories of spectatorship and subjectivity, and in research methods that bridge the sciences and the humanities. My first book is *Screens: Viewing Media Installation Art* (University of Minnesota Press, 2010). My second book is *A Capsule Aesthetic: Feminist Materialisms in New Media Art* (University of Minnesota Press, 2018), for which I developed a related multimedia publication, *Installation Archive: A Capsule Aesthetic*, using the *Scalar* platform. I am currently working on a third book, tentatively entitled *Art of Attention*, which explores body-mind awareness in art since 1950. I have published in a variety of journals, including *Art Journal*, *Art Bulletin*, *Feminist Media Studies*, *Leonardo*, and *Vectors*, and contributed essays to anthologies such as *Exhibiting the Moving Image* (JRP/ Ringier), *Screen/Space* (Manchester University Press), and *The Johns*

Hopkins Guide to Digital Media.

I currently serve on the editorial board of *Afterimage* and advisory board of *Media:Art:Write:Now* (Open Humanities Press), and am a former editorial board member of *Art Journal*. I have been awarded research fellowships from the American Council of Learned Societies (ACLS), University of California Humanities Research Institute, Banff Centre, and Oregon Humanities Center. My research has also been supported by the Getty Research Institute and the Clark Art Institute. I received the University of Oregon's Faculty Excellence Award in 2013.

Kirsi Heimonen (FI)

Doctor of Arts in Dance, is an artist-researcher with a long career in dance, improvisation, and experimental poetic writing. She is a certified teacher of the Skinner Releasing Technique, a somatic movement method, which has also influenced her artistic research in multidisciplinary research projects and various research environments. She is currently a Visiting Researcher at the Performing Research Center of the Theatre Academy, University of the Arts Helsinki, Finland and is a collaborator in a multidisciplinary research project, *Engraved in the Body. Finnish People's Memories from Mental Hospitals*. Her other recent research interests have circled around slowness and silence.

Laura Marks (CA)

Laura U. Marks works on media art and philosophy with an intercultural focus and an emphasis on appropriate technologies. She is the author of four books, most recently *Hanan al-Cinema: Affections for the Moving Image* (MIT, 2015). One of the pioneers of scholarship in non-Western media genealogies, Marks co-founded, with Dr. Azadeh Emadi, the Substantial Motion Research Network for artists and scholars working on cross-cultural approaches to media technologies. She is the Primary Investigator of the research group Tackling the Carbon Footprint Streaming Media and the founder of the Small File Media Festival. She programs experimental media art for venues around the world. Marks is Grant Strate Professor in the School for the Contemporary Arts at Simon Fraser University in Vancouver.

Maibritt Borgen (DK)

Maibritt Borgen is the acting Director of the Laboratory for Arts Research and an associate professor of Art Theory at the Royal Danish Academy of Fine Art. Maibritt Borgen received her ph.d. in art history from the Department of History of Art, Yale University, in 2018 with a dissertation centering on the work by Öyvind Fahlström and his cybernetic inquiry into the production of meaning through language. Her research engages the multiple intersections of art and technology in the postwar period ranging from concrete poetry

and performance to painting and film, as well as the conditions for the production of knowledge (or awareness) through artistic research. Borgen was a 2010/2011 Helena Rubenstein Critical Studies Fellow at the Whitney Independent Study Program in New York. She helped organize the show *Lumia: Thomas Wilfred and the Art of Light*, which opened at the Yale Art Gallery in 2017. She is currently at work on an article about the founding moments of digital life and its visual fossilizations, a book manuscript of her dissertation, and heads the artistic research project *Digital Materialities* at the Royal Danish Academy of Fine Art.

Maria José Fazenda (PT)

Professora coordenadora na Escola Superior de Dança — Instituto Politécnico de Lisboa. Investigadora no CRIA — Centro em Rede de Investigação em Antropologia, Polo ISCTE-IUL. Licenciada em Antropologia e mestre em Antropologia Social e Cultural e Sociologia da Cultura pela Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Doutorada em Antropologia pelo ISCTE — Instituto Universitário de Lisboa. Fez o Curso de Dança da Escola de Dança do Conservatório Nacional, onde também foi professora de Técnica de Dança Clássica. Exerceu atividade como crítica de dança no jornal *Público*. Autora, entre outras publicações, de *Dança Teatral: Ideias, Experiências, Ações — 2ª edição*

revista e atualizada (Colibri, 2012 [Celta, 2007]) e *Da Vida da Obra Coreográfica* (Imprensa Nacional, 2018).

Mark Harvey (NZ)

Mark Harvey is an Aotearoa/New Zealand based artist, of Pākehā/Māori (Matawaka iwi) heritage who works with a range of approaches, especially performance and video and sometimes writing and curating. His focus has included physical endurance performance, productive idiocy, social justice, environmentalism and climate change, ecologies, social ecologies and kaupapa Māori related research. He has presented in a range of international contexts such as: the 55th Venice Biennale for Visual Arts (2013), ANTI Contemporary Art Festival, Finland (2018), New Performance Turku Festival, Finland (2014, 2016), Performance Space, Sydney (2017), Trondheim Kunstmuseum, Norway (2012), ZET, Amsterdam (2011), Hitparaden, Copenhagen (2014), Live Art for Born, Aalborg, Denmark (2016), Laznia Contemporary Art Centre, Gdansk (2016), Climarts Festival, Melbourne (2016), and Anna Leonowens Gallery, Halifax (2018), Artspace (2019), The Physics Room (Christchurch, 2002, 2009, 2017-2018), City Gallery and the New Zealand International Festival of the Arts (Wellington, 2012), Te Uru Gallery (Auckland, 2016, 2017, 2019), Te Tuhi Gallery (Auckland, 2012, 2014, 2016), Govett Brewster (Taranaki,

2006), and St Paul St (Auckland, 2005, 2006, 2012, 2016). He holds a PhD (AUT University) and is a Senior Lecturer in Creative Arts & Industries at The University of Auckland. He has published in a range of publications such as *The South Project* (2013), *Performance research* (2013, 2018), *Convocarte* (2017), and his own book *Play Book* (2016).

Martin Jay (US)

Martin Jay is Sidney Hellman Ehrman Professor Emeritus of History at the University of California, Berkeley. Among his works are *The Dialectical Imagination* (1973 and 1996); *Marxism and Totality* (1984); *Adorno* (1984); *Permanent Exiles* (1985); *Fin-de-Siècle Socialism* (1989); *Force Fields* (1993); *Downcast Eyes* (1993); *Cultural Semantics* (1998); *Refractions of Violence* (2003); *La Crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*, ed. Eduardo Sabrofsky (2003); *Songs of Experience* (2004); *The Virtues of Mendacity* (2010), *Essays from the Edge* (2011), *Kracauer: l'Exilé* (2014), *Reason After its Eclipse* (2016), *Splinters in Your Eye* (2020), *Trois études sur Adorno* (2021) and *Genesis and Validity* (2021). His research interests are in modern European Intellectual History, Critical Theory and Visual Culture.

Michael Schwab (GB)

Michael Schwab is a London-based artist and artistic researcher who

investigates postconceptual uses of technology in a variety of media including photography, drawing, printmaking, and installation art. He holds a M.A. in philosophy (Hamburg University) and a PhD in photography (Royal College of Art, London) that focuses on post-conceptual post-photography and artistic research methodology. He is the founding Editor-in-Chief of the Journal for Artistic Research (JAR), co-editor of Intellectual Birdhouse. *Artistic Practice as Research*. (2012), co-editor of *The Exposition of Artistic Research: Publishing Art in Academia* (2013), editor of the book *Experimental Systems. Future Knowledge in Artistic Research* (2015) as well as the editor of *Transpositions. Aesthetico-Epistemic Operators in Artistic Research*. (2018). His most recent book, *Futures of the Contemporary. Contemporaneity, Untimeliness, and Artistic Research*, co-edited with Paulo de Assis, was published in 2019. Through a focus on experimentation and the exposition of practice as research, Schwab has developed a conceptual approach that links artistic freedom with academic criticality in support of what has been called the 'practice turn in contemporary theory'.

Michel Guérin (FR)

Michel Guérin, professeur émérite de l'AMU (Aix-Marseille Université). Est né à Nantes (France) en 1946. À la fin de ses études secondaires, il obtient le 2^e prix au Concours général

de philosophie (1964), ce qui lui vaut d'être admis au Lycée Louis-le-Grand à Paris. Inscrit à la Sorbonne, il est reçu à l'agrégation de philosophie (1970). Il enseigne à Nantes, puis à Marseille, avant d'entamer en 1982 une carrière diplomatique : attaché à Bonn (alors capitale de la RFA), puis conseiller culturel à Vienne (1986) et à Athènes (1990) : dans ces deux postes, Michel Guérin dirige également l'Institut culturel. Parallèlement, il publie des livres de littérature et de philosophie. *Qu'est-ce qu'une œuvre ?* paraît en 1986, *La Terreur* en 1990 (*La Pitié* dix ans plus tard). Il soutient en 1989 sa thèse sur travaux (complétée par une HDR en 1995). Rentré de l'étranger, il enseigne à Aix-en-Provence, dirigeant le LESA (Laboratoire d'Études en Sciences de l'Art). En 2005, Michel Guérin est élu sur la chaire « Théorie de la culture » de l'IUF (Institut universitaire de France). Auteur d'une quarantaine d'ouvrages, ses recherches portent sur l'esthétique (la Figure, l'espace plastique, l'image) et l'anthropologie (*Philosophie du geste*, 1995/2011 ; *André Leroi-Gourhan, L'Évolution ou la liberté contrainte*, 2019). Deux livres sur l'acte de créer (*Le Temps de l'art – Expérience et intention*, 2018 et 2020) combinent ces deux perspectives.

Peggy Phelan (US)

Peggy Phelan is the Ann O'Day Maples Chair in the Arts and Professor of English and Theatre and Performance Studies at Stanford University. She

is the author of *Unmarked: the politics of performance* (Routledge 1993) and *Mourning Sex: Performing Public Memories* (Routledge 1997). More recently, she edited *Live Art in LA: Performance In Southern California, 1970-1983* (Routledge 2012).

Peter Osborne (GB)

Peter Osborne is Professor of Modern European Philosophy and Director of the Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), Kingston University London. He has held Visiting International Chairs in the Philosophy Department at the University of Paris 8 (2014, 2019), the Royal Institute of Art, Stockholm (2015) and Yale University School of Art (2017). Osborne has contributed to a range of international journals (including: *Afterall*, *Artforum*, *Art History*, *Cultural Studies*, *New German Critique*, *New Left Review*, *October*, *Oxford Art Journal*, *Telos*, *Texte zur Kunst*) and catalogues for art institutions (including: Manifesta 5, Tate Modern, Biennale of Sydney, Walker Art Center Minneapolis, Office of Contemporary Art Norway, National Museum of Art, Architecture and Design Oslo, Reina Sofia Madrid, MMK Frankfurt). He was co-curator of the Norwegian Representation at the Venice Biennale 2011. From 1983 to 2016 he was an

editor of the British journal *Radical Philosophy*. His books include *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde* (1995; 2011), *Philosophy in Cultural Theory* (2000), *Conceptual Art* (2002), *Marx* (2004), *Anywhere or Not at All: Philosophy of Contemporary Art* (2013) and *The Postconceptual Condition* (2018). His next book, *Crisis as Form*, is forthcoming in 2022.

Peter Peters (NL)

Professor de Filosofia na Faculdade de Artes e Ciências Sociais / MCICM. Universidade de Maastricht.

Pierre Baumann (FR)

Pierre Baumann is a visual artist and arts researcher, University Professor in visual Arts, attached to the UR CLARE, EA4593, ARTES team, of the University Bordeaux Montaigne. He is in charge of the research master in Plastic Arts. His experimental research work focuses on the multiple forms of art ecology. He has published in 2016, *L'usure*, (co-dir.) PUB/ARBA, in 2017 *De Cibecue à Lemniscate*, (dir.), PUB, in 2018 *Dire Moby-Dick par la recherche en arts* (dir.), PUB, *Réalités de la recherche (collective) en arts*, 2019, PUB and *Sillage Melville*, 2020, PUB. Since 2017, he has been leading the *Moby-Dick* experimental research project (action research and creation research) in

the arts, which focuses on the study of creative ecosystems, based on a re-reading and updating of Herman Melville's novel, *Moby-Dick*.
www.mobydickproject.com

Rachel Armstrong (BE)

Professor of Regenerative Architecture at the Department of Architecture at KU Leuven, Belgium, a Senior TED Fellow and a Robert Rauschenberg Foundation, Rising Waters II confab Fellow. Armstrong holds a First-Class Honours degree with 2 academic prizes from the University of Cambridge (Girton College), a medical degree from the University of Oxford (The Queen's College), was admitted as a Member to the Royal College of New Zealand General Practitioners 2005-2015 and awarded a PhD (2014) from the University of London (Bartlett School of Architecture). Her career is characterised by design thinking as a fusion element for interdisciplinary expertise. Exploring the transition from an industrial era of architectural design to an ecological one, Armstrong pioneers an ecological, technological, and life-centred practice called "living architecture" that considers the implications for designing and engineering in a world thrown off balance. She is author of a number of books including *The Art of Experiment: Post-pandemic Knowledge Practices*

for 21st Century Architecture and Design with Rolf Hughes (2020), *Experimental Architecture: Prototyping the unknown through design-led research* (2019), *Liquid Life: On non-linear materiality* (2019), *Soft Living Architecture: An alternative view of bio-informed design practice* (2018) and other titles.

Rebecca Schneider (US)

Rebecca Schneider is Professor of Theatre Arts and Performance Studies and affiliate of Modern Media and Culture at Brown University in Providence, RI, USA. She is the author of *The Explicit Body in Performance* (1997), *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment* (2011), *Theatre And History* (2014). Her long-form essay "Slough Media" appears in *Remain*, a book co-written with Jussi Parikka (2018). She has edited several collections, including special issues of *TDR: The Drama Review* on "Performance and New Materialism," "Precarity and Performance," and "Performance and Social Reproduction." An award-winning essay, "That the Past May Yet Have Another Future: Gesture in the Times of Hands Up" was published in *Theatre Journal* in 2018 and over fifty other essays appear in journals and anthologies internationally. An

essay “This Shoal Which is Not One” is forthcoming in *Island Studies*, part of a larger project on the oceanic. Her work has been supported by the Mellon Foundation and she has served as a Distinguished Visiting Professor at Queen Mary University in London and was a Mercator Fellow at Goethe University in Frankfurt in 2020.

Richard Grusin (US)

Richard Grusin is Distinguished Professor of American Literature and Media Studies at University of Wisconsin-Milwaukee, where he directed the Center for 21st Century Studies from 2010-2015 and 2017-2021. He has published four books in English: *Transcendentalist Hermeneutics: Institutional Authority and the Higher Criticism of the Bible* (Duke, 1990); *Remediation: Understanding New Media*, with Jay David Bolter (MIT, 1999), *Culture, Technology, and the Creation of America's National Parks*, and *Premediation: Affect and Mediality after 9/11* (Palgrave, 2010). He has also edited five books with University of Minnesota press: *The Nonhuman Turn* (2015); *Anthropocene Feminism* (2017); *After Extinction* (2018); *Ends of Cinema* (2020); and *Insecurity* (forthcoming 2022). He has published one book in Italian, *Radical Mediation: Cinema,*

Estetica e Tecnologie Digitali (Pelligrini, 2017). His work has been translated into multiple languages.

Robin Nelson (GB)

Formerly, Director of Research and Professor of Theatre and Intermedial Performance (2010-2015) at University of London, Royal Central School of Speech and Drama, Robin remains (in semi-retirement) a Professorial Fellow. He is also an Emeritus Professor of Manchester Metropolitan University where he worked for many years. Twice an RAE/REF sub-panel member, he has himself published widely on the performing arts and media. Books include *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances* (2013), *Stephen Poliakoff on Stage and Screen* (2011), and *Mapping Intermediality in Performance* (co-edited with S. Bay-Cheng et al.) (2010). Books/articles: Benjamin, Walter (1936) “The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction” reprinted Penguin Great Ideas, 2008. Dutton, Dennis “Authenticity in Art” in Jerrold Levinson, ed, *The Oxford Handbook of Aesthetics*. New York: OUP. Murdoch, Iris (1953, 1st edition; 1987 revised 2nd edition) *Sartre: Romantic Rationalist*, Cambridge: Bowes & Bowes; London: Chatto & Windus. Philipps, David (2003)

Exhibiting Authenticity. Manchester: MUP. Scaff, Julian H (2011) Art and Authenticity in the Age of Digital Reproduction” <http://www.digitalartsinstitute.org/scaff/>, retrieved 26 April 2019

Rui Penha (PT)

Compositor, artista intermédia e performer de música electroacústica, Rui Penha nasceu no Porto em 1981. Completou um Doutoramento em Música (Composição) na Universidade de Aveiro. A sua música foi tocada e gravada por músicos como Arditti Quartet, Peter Evans, Remix Ensemble ou Orquestra Gulbenkian. Foi fundador e curador da Digitópia (Casa da Música) e tem um grande interesse pela relação entre a música e a tecnologia. A sua produção recente inclui interfaces para expressão musical, software para espacialização sonora, instalações interactivas, robôs musicais, autómatos improvisadores e software educativo. Nos últimos anos, tem-se debruçado em particular sobre o papel da criação artística em contexto académico. Leccionou em diversas instituições de ensino superior Portuguesas (FEUP, DeCA-UA, ESART, ULP), e é actualmente Professor Adjunto na ESMAE e Investigador no CESEM. Mais informações em www.ruipenha.pt

Rune Gade (DK)

Rune Gade (b. 1964) is Associate Professor in Art History at the University of Copenhagen, Denmark, specializing in contemporary art. His research areas include theory of photography, museum studies, visual culture and gender theory. He has published and edited several books, mostly in Danish but also some in English: (*Symbolic Imprints: Essays on Photography and Visual Culture*, Aarhus: Aarhus University Press, 1999; *Performative Realism: Interdisciplinary Studies in Art and Media*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2005; *Performing Archives/Archives of Performance*, Copenhagen: Museum Tusculanum Press, 2013). Gade was a member of the board of PSi (Performance Studies international) from 2006-2010 and is series editor (together with Professor Edward Scheer) of *In Between States*. Gade’s current research explores alternative art historical practices, which challenge the prevalent ideals of objectivity still dominant within the discipline. Beside his academic practice Gade has also since 1994 worked as a freelance art critic for the Danish national newspaper *Information*. He was the Chairman of The Danish Arts Council from 2012-2013.

Sandra Leandro (PT)

Historiadora de Arte e Professora Auxiliar na Universidade de Évora onde lecciona desde 2001. Tem-se dedicado especialmente ao estudo da Pintura, Desenho Humorístico, Teoria e Crítica de Arte, Museologia, Escultura e Mulheres Artistas em Portugal. Doutorada pela Universidade Nova de Lisboa com a tese *Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) Historiador, Crítico de Arte e Museólogo* (2009) é licenciada e mestre, pela mesma Universidade, com a dissertação *Teoria e Crítica de Arte em Portugal (1871-1900)* (1999). Investigadora integrada no Instituto de História da Arte da Universidade NOVA de Lisboa e colaboradora em vários outros centros, destacando-se Faces de Eva – UNL, a que pertence desde o ano 2000. Tem assinado o comissariado de diversas exposições entre as quais *Lino António (1898-1974)*, Leiria, (1998-1999), *Redes sem mar*, Luxemburgo (2010), *Museu Infinito*, Lisboa (2016), *Mão inteligente: Raquel Roque Gameiro (1889-1970) – ilustração e aguarela*, Amadora (2017-2018), *Nós e os outros*, Leiria (2018-2019). Tem proferido conferências e comunicações em Portugal e no estrangeiro como por exemplo no Kunsthistorisches Institut in Florenz, na USP, ou na Université Paris-Sorbonne. Foi atribuído o Prémio Grémio Literário 2014, ao seu livro

Joaquim de Vasconcelos: historiador, crítico de arte e museólogo – uma ópera. O último livro que coordenou e de que é autora intitula-se *Artistas Plásticas em Portugal*, 2020.

Sandra Vieira Jürgens (PT)

Art critic and curator, with a PhD in Art History (FBAUL). She currently teaches and coordinates the Postgraduate Programme in Curatorship at the Faculty of Social Sciences and Humanities [NOVA FCSH] and the BA in Photography and Visual Culture at IADE - Faculty of Design, Technology and Communication [Universidade Europeia]. Research Fellow at Instituto de História da Arte [IHA, NOVA FCSH], her research projects, essays and articles cover topics related to artists-curators, practices of exhibition-making, independent spaces, and cultural and art criticism. She is initiator and artistic director of Wrong Wrong Magazine (www.wrongwrong.net) and of RAUM: online artist residencies project (www.raum.pt). Among the most recent exhibitions she organized, some highlights are: *RED LIGHT: Sexuality and Representation in the Norlinda and José Lima Collection* (Oliva Art Center, 2020); *Feast. Fury. Femina. Works from FLAD'S Collection* (MAAT, 2020); *Catarina Botelho – Something in Between* (Pavilhão Branco, 2020); *Against Abstraction: Works from Caixa Geral de Depósitos Collection* (Ponte

de Sor Arts and Culture Center, Oliva Art Center and Sines Cultural Center, 2018-2019); *BF18* and *BF20 – Vila Franca de Xira Photography Biennale* (2019, 2021); *COSMO/POLITICS* Cycle (Neo-realism Museum, 2017-2021).
www.sandravieirajurgens.com

Sierra Rooney (US)

Dr. Sierra Rooney is Assistant Professor of Art History at the University of Wisconsin-La Crosse, specializing in American visual culture, public art and commemoration. Her forthcoming anthology, co-edited with Jennifer Wingate and Harriet F. Senie, is titled *Teachable Monuments: Using Public Art to Spark Dialogue and Confront Controversies* (Bloomsbury, Spring 2021). Her writing has appeared in outlets such as *Public Art Dialogue*, *De Arte*, and *Journal of Urban History*, and the volumes, *Artists Reclaim the Commons and Museums and Public Art?*. She is currently working on a book project examining contemporary public commemorations of women in the U.S. Sierra earned a PhD in Art History and Criticism from Stony Brook University, and an MA in Art History from The City College of New York (CUNY). Her research has been supported by United States Capitol Historical Society Fellowship and the Center for the Study of Inequities, Social Justice, and Policy Research Grant, among others.

Simone Osthoff (US)

Simone Osthoff is Professor of Critical Studies in the School of Visual Arts at the Pennsylvania State University. A Brazilian-born and US-based scholar, her research focuses on the intersections of experimental art practices, histories, and archives. She holds a PhD from the European Graduate School, an MA degree from the School of the Art Institute of Chicago, and an MFA degree from the University of Maryland. Her numerous lectures and symposia worldwide include the Chicago Museum of Contemporary Art, The Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, the Paço das Artes in São Paulo, and the University of the Arts in London. Her essays were featured in among others, *Leonardo*, *Flusser Studies*, *Ars*, *New Art Examiner*, *World Art*, *Art Journal*, *Neural magazine*, as well as gallery and museum catalogues in the US, Spain, England, Slovenia, Brazil, Argentina, Colombia, and also the Venice Biennale, and the Bienal do Mercosul. Osthoff's multiple book chapters were published by the MIT Press, Routledge, La Maison de La Photographie, in addition to University Presses in the US and Brazil. She is the author of the book *Performing the Archive: The Transformation of the Archive in Contemporary Art from a Repository of Documents to an*

Art Medium, from Atropos, and is in the editorial team of the multilingual journal *Flusser Studies*.

Steven Henry Madoff (US)

Steven Henry Madoff is the founding chair of the Masters in Curatorial Practice program at the School of Visual Arts in New York. Previously, he served as senior critic at Yale University's School of Art. He lectures internationally on such subjects as the history of interdisciplinary art, contemporary art, and art pedagogy. He has served as executive editor of *ARTnews* magazine and as president and editorial director of AltaCultura, a project of the Museum of Modern Art in New York. His books include *What About Activism?* (editor) from Sternberg Press *Art School (Propositions for the 21st Century)* from MIT Press; *Pop Art: A Critical History* from University of California Press; *Christopher Wilmarth: Light and Gravity* from Princeton University; *To Seminar* (contributor) from Metropolis M Books; *After the Educational Turn: Critical Art Pedagogies and Decolonialism* (contributor) from Black Dog Press; and forthcoming, *Thoughts on Curating* from Sternberg Press (editor). Essays concerning pedagogy and philosophy have recently appeared in volumes associated with conferences at art academies in Beijing, Paris, Utrecht, and Gothenburg.

He has written monographic essays on various artists, such as Marina Abramović, Georg Baselitz, Ann Hamilton, Rebecca Horn, Y. Z. Kami, Shirin Neshat, and Kimsooja, for museums and art institutions around the world. His criticism and journalism have been translated into many languages and have appeared regularly in such publications as the *New York Times*, *Time* magazine, *Artforum*, *Art in America*, *Tate Etc.*, as well as in *ARTnews* and *Modern Painters*, where he has served as a contributing editor. He has curated exhibitions internationally over the last 30 years in the United States, Europe, and the Middle East. Madoff is the recipient of numerous awards, including from the National Endowment for the Arts and the Academy of American Poets. He holds his BA in English Literature from Columbia University, his MA in English and American Literature from Stanford University, and his PhD in Modern Thought and Literature from Stanford University.

Trond Lossius (NO)

Professor e Coordenador do Doutorado na Escola Norueguesa de Cinema. Professor na Grieg Academy, Departamento de Música, Universidade de Bergen.

Caracterização da RIACT

Description of RIACT

Para uma apresentação geral da RIACT sugerimos a leitura do *Editorial* da Revista, pelo facto de partilhar as orientações gerais do projecto. Porém, como transição para as condições de submissão de textos e projectos artísticos, apresentamos aqui uma breve caracterização da mesma.

A RIACT — *Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia* — é uma publicação dedicada à Investigação Artística, Projectos Artísticos e Questões Tecnológicas, editada pela FBAUL (Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa). A Revista é exclusivamente digital, operando em acesso aberto (*open access*), conectando-se a várias plataformas existentes para esse fim.

A RIACT solicita um pagamento simbólico mediante a submissão de artigos de investigação artística ou de projetos artísticos, devido à necessidade de tradução (e apenas por esse motivo) de algumas secções da Revista como os “Editoriais”, “Introduções”, “Horizontes Temáticos” propostos em cada número da Revista e as “Chamadas para Trabalhos”.

É inteiramente gratuito o processo conducente à admissão para Conferências Internacionais semestrais (realizadas pelos ensaístas ou artistas dos quais são admitidos artigos e projectos) e emissão

de Certificados pela Coordenação da RIACT e pela FBAUL.

A RIACT é uma Revista temática que lança convocatórias semestrais com temas específicos, integrando diversas manifestações teóricas e práticas de investigação em diferentes expressões artísticas. A Revista está preparada para a publicação de textos e edição de projetos artísticos submetidos a uma Comissão Científica que realiza uma “revisão por pares” (duplamente cega), sendo esta Comissão constituída por um grupo de trinta e quatro especialistas de muitas instituições europeias e extra-europeias das quais podem ser consultados os respectivos currículos e contextos de actuação artística e académica

A Revista é multilíngue e acolhe textos e projetos em português, inglês, francês e castelhano. Todos os resumos de artigos são apresentados em inglês como segunda língua, para além de outras secções da Revista como o “Editorial”, a “Introdução”, o “Meta-artigo”, as “Condições para submissão de artigos” e a “Chamada para Trabalhos”.

For a general presentation of the RIACT we suggest the reading of the Journal’s *Editorial*, due to the fact that it shares the general guidelines of the project. However, as a transition to the submission conditions of texts and artistic projects, we present here a

brief characterization of the Journal.

RIACT – *Revista de Investigação Artística, Criação, e Tecnologia* (*Journal of Artistic Research, Creation and Technology*) – is a publication dedicated to Artistic Research, Artistic Projects and Technological issues edited by FBAUL (Lisbon University School of Fine Arts). The Journal is exclusively digital, operating in *open access*, connecting with existing platforms for this purpose.

RIACT charges a symbolic fee for the submission of artistic research articles or artistic projects due to the required translation (and only because of this reason) of some parts of the Journal like the “Editorials”, the “Introductions”, the “Thematic Issues” and “Call for Papers”.

RIACT does not charge the process for the International Lectures (performed by the essayists or artists) and Certificates that follows the acceptance of the submitted projects for each number of the Journal. The authors of the admitted papers and projects are invited to lecture in International meetings that are organized twice a year.

RIACT is a thematic Journal launching bi-annual “calls for papers” with specific themes and is meant to integrate several practical and theoretical research manifestations across different artistic expressions. The Journal is prepared for the publication of texts and the edition of artistic projects submitted to a Scientific Committee. RIACT does a

regular double-blind “peer reviewing” by a group of thirty four experts from many European and extra-European institutions.

The Journal is multilingual and it welcomes texts and projects in Portuguese, English, French, and Spanish. All the paper’s abstracts are presented in English as the second language, as well as sections of the Journal such as the “Editorial”, the “Introduction”, the “Meta-article”, the “Conditions for Paper’s submission” and the “Calls for papers”.

Deontologia da RIACT e Condições de Submissão

Publication Ethics and Submitting Directions

A RIACT respeita e tenta pôr em prática as orientações gerais do COPE – Committee on Publication Ethics → <https://publicationethics.org/about/our-organisation>

SUBMISSÃO DE TEXTOS E PROJECTOS ARTÍSTICOS

A Coordenação da RIACT dialoga permanentemente com os elementos da Comissão Científica escolhidos para realizar a Avaliação por Pares. Os textos e projectos submetidos à Comissão Científica da RIACT são avaliados em duas fases distintas, através de dois pareceres complementares em cada uma delas. Se um parecer for positivo e outro negativo, opta-se pela aceitação do texto na referida fase.

No caso de um artigo ou projecto ser aceite na primeira fase, isso significa que os dois especialistas escolhidos para o artigo ou projecto se mantêm para a segunda fase de avaliação desse processo particular. Porém, as provas são totalmente “cegas”, significando isso que o autor proponente não tem conhecimento da identidade concreta dos avaliadores, estes não têm conhecimento da identidade do autor, e os avaliadores não têm conhecimento de quem é

o seu “par” de avaliação. Para tal, tanto os textos e projectos como os respectivos pareceres são submetidos sem referências ao nomes ou instituições das pessoas envolvidas, consistindo a referência em números a atribuir pela coordenação da RIACT.

Seja qual for a fase de avaliação considerada, os candidatos têm a incumbência de tentar interpretar as sugestões dos avaliadores, trabalhando posteriormente no sentido de assimilar criticamente aquilo que foi sugerido.

As propostas submetidas são pensadas e formalizadas em função de um horizonte temático previamente proposto em “Chamadas para Trabalhos”, sendo esse um dos critérios de avaliação a utilizar na avaliação por pares.

Os candidatos assumem que os textos e projectos submetidos são originais, autênticos e nunca foram parcial ou integralmente editados em outras publicações ou contextos, mesmo que se trate de textos outrora publicados em outras línguas.

As línguas aceites para as duas fases de avaliação por pares são o português, o inglês, o francês, ou o castelhano. Nos casos em que os textos sejam submetidos em língua portuguesa, concede-se liberdade aos autores e artistas no uso do acordo ortográfico existente.

CRITÉRIOS PARA A AVALIAÇÃO DOS TEXTOS E PROPOSTAS SUBMETIDAS

- (A) A própria noção — ou meta-noção — de *investigação artística* deverá ter uma boa formulação por parte do (a) candidato (a), através de referências, propósitos, enquadramentos, entre outros aspectos da investigação artística e científica.
 - (B) Uma indicação forte da exploração e da compreensão do tema escolhido, assim como dos sub-temas propostos para cada edição da RIACT.
 - (C) Noção de engendramento de temporalidade artística e reflexão sobre a peculiaridade da mesma, com um esforço evidente de ancoragem da noção de temporalidade nas obras ou situações artísticas propostas.
 - (D) Noção de experimentação artística ancorada na obra ou situação artística apresentada à apreciação e discussão pública.
 - (E) Qualidade e pertinência projectual das imagens (estáticas ou dinâmicas) e das situações artísticas submetidas.
-

RIACT respects and tries to follow the key guidelines set by COPE — Committee on Publication Ethic → <https://publicationethics.org/about/our-organisation>

SUBMISSION OF TEXTS AND ARTISTIC PROJECTS

The RIACT coordination maintains a permanent dialogue with the Scientific Committee members chosen to carry out the *peer review*. The texts and projects submitted to the Scientific Committee are assessed in two stages, through two complementary readings. In cases where one of the readings is positive and the other negative, the decision will be to accept the text at the corresponding stage.

If an article or project is accepted in the first stage, this means that the two reviewers chosen to assess the article or artistic project will be kept on for the second stage, following up that particular process of evaluation throughout. However, the assessment is totally “blind”, that is, not only submitting authors and corresponding reviewers ignore each other’s concrete identity, but reviewers also ignore who is who in the *peer review* process. To this end, both the texts/projects and their assessment are totally anonymized, without any references that may identify authors or institutions of the people involved, consisting of “numbers” to be assigned by RIACT’s coordination.

Whatever the assessment phase in question, candidates are tasked with the interpretation of the reviewers' suggestions, working on them to critically assimilate what has been suggested.

The submitted proposals are conceived and formalized according to a thematic horizon proposed in each "Call for Papers", which in turn will set one of the assessment *criteria* to be used in the *peer review*.

Candidates assume that the texts and projects submitted are original, authentic and have never been partially or fully edited in other publications or contexts, even if they have been previously published in other languages.

The languages accepted for the two phases of *peer review* are Portuguese, English, French, or Castilian. In cases where the texts are submitted in Portuguese, authors and artists may choose to use the current orthographic agreement or to refuse it.

CRITERIA FOR THE ASSESSMENT OF TEXTS AND PROPOSALS

- (A) The very notion — or meta-notion — of artistic research should have a good formulation through references, purposes, contexts, among other aspects of artistic and scientific research.
- (B) Strong signs of exploration and understanding of the chosen theme, as well as the sub-themes proposed for each RIACT's number.

- (C) Notion of artistic temporality and reflection on its peculiarity, with a clear effort to anchor the notion in the presented art pieces or artistic situations.
- (D) Notion of artistic experimentation anchored in the presented art piece or artistic situation.
- (E) Quality and relevance of the images (static or dynamic) and the artistic situations submitted.

Meta-artigo

Meta-paper

CARACTERÍSTICAS GERAIS DA PROPOSTA DE INVESTIGAÇÃO A SUBMETER

A primeira fase deste processo consiste na submissão de textos e projectos artísticos com a extensão de 2000 palavras. No caso de transição para a segunda fase, a proposta apresentada à revisão por pares deverá ter entre 7.500 e 10.000 palavras, sugerindo-se que tenha a orientação que exemplificamos nos próximos parágrafos. Informa-se que o formato do texto submetido, nomeadamente as margens da página, a proporção entre a imagem e a etiqueta da mesma, entre outros detalhes de edição, serão objecto de reconfiguração no momento da edição final a realizar, em função dos critérios gráficos adoptados pela revista RIACT.

Na redacção dos textos e das propostas submetidas propõe-se a utilização do *Chicago Style*, embora com a possibilidade de escolher entre o sistema de “autor-data” ou o sistema “de citação-nota. Se a opção for o sistema “citação-nota”, sugere-se a modalidade de notas de rodapé. Os textos são submetidos em letra Arial ou Times New Roman, corpo 12, espaço entre linhas: 1.15.

SUMÁRIO E PALAVRAS-CHAVE

- Um sumário com 250 palavras, com tradução para inglês ou francês, que indique sinteticamente a questão central explorada no trabalho de investigação artística.
- Um conjunto criterioso de cinco palavras-chave, ou seja, as cinco noções mais representativas de todo o artigo.

INTRODUÇÃO E DESENVOLVIMENTO

- Uma Introdução consistente na qual sejam referidas as ideias a defender, as noções a investigar, os materiais e métodos usados, assim como uma breve apresentação das partes que compõem o desenvolvimento do artigo.
- Um desenvolvimento robusto que se baseie numa apresentação densa de contributos próprios e alheios para a sustentação das ideias artísticas desenvolvidas, que inclua trabalho de citação em conformidade com um uso autónomo, mas coerente, das regras existentes nos meios académicos para a extensão das citações a realizar.

IMAGENS

Sugere-se que o artigo integre um conjunto generoso de imagens esteticamente pertinentes para o tema a desenvolver, tendo em consideração as seguintes indicações gerais.

As imagens são submetidas mediante autorização de reprodução pelos respectivos autores, excepto nos casos em que dispensem tais exigências e tenham o devido enquadramento legal. Os autores podem apresentar até quinze (15) imagens a cores (se for esta a opção), em format *tiff* ou *jpeg*, no mínimo com 300 dpis. As imagens são submetidas em pastas específicas para o efeito.

Não serão consideradas imagens que não apresentem estas especificações técnicas.

Por outro lado, nos casos em que não se verifique qualidade artística e pertinência estética relativamente aos temas de uma determinada edição, os elementos da Comissão Científica desse processo particular podem recusar e sugerir a escolha de outras para substituição.

Muito genericamente as imagens devem ser referenciadas da seguinte forma, embora tendo sempre em vista adaptações tidas como necessárias para os casos particulares que são apresentados:

1. Imagem de pintura, escultura, desenho, gravura, instalação, BD, Arte Pública, outra.

Legenda:

Nome do artista; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*); técnica utilizada; materiais; dimensões; ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra; autor da fotografia da imagem.

2. Imagem fotográfica

Legenda:

Nome do artista ou responsável pela realização da fotografia; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*); técnica fotográfica utilizada; materiais empregues na apresentação pública da fotografia (se se justificar); ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra (se se justificar).

3. Imagem de vídeo ou cinema

Legenda:

Nome do artista ou responsável pela realização do registo (*still*) apresentado; *Título em itálico* (ou *sem título em itálico*) da obra a que pertence; momento exacto do *still* apresentado; ano da produção da obra; lugar físico ou virtual de apresentação (pública ou privada) ou de conservação da obra (se se justificar).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Apresentação crítica dos resultados da investigação após o desenvolvimento da perspectiva defendida pelo autor em confronto com outras perspectivas existentes.

BIBLIOGRAFIA

Conjunto de referências bibliográficas trabalhadas e aludidas no artigo.

WEBGRAFIA

Conjunto de referências da Web consultadas e aludidas no artigo.

GENERAL FEATURES OF THE RESEARCH PROPOSAL

The first stage of this process consists in the submission of the essay or the artistic proposals under 2000 words. In case of acceptance to the second stage, the proposal submitted for peer review should be between 7,500 and 10,000 words, and we suggest following the guidelines laid out in the next paragraphs. Authors should be aware that the format of the submitted text, namely page margins, image labelling, among other editing details, will be adjusted in the final edition according to the graphic criteria adopted by RIACT.

When writing the texts and preparing the artistic proposals, the use of Chicago Style is expected as the preferred referencing system,

although we allow the choice between “author-date” or “quote-note” systems. If the option is for the latter, we suggest the use of footnotes. Texts are submitted in *Arial* or *Times New Roman*, character-size 12, line spacing 1.15.

ABSTRACT AND KEYWORDS

- An abstract of 250 words, with translation into English or French, summarizing key concepts and arguments explored in the research proposal.
- A judicious set of five keywords, that is, the paper’s five most representative notions.

INTRODUCTION AND DEVELOPMENT

- An Introduction should present the main arguments to be made, the key notions under research, the materials and methods used, as well as a brief presentation of the article’s development.
- A robust development is based on the description of the notions proposed by author in critical relation with other relevant authors, supported by quotations with an autonomous but consistent value, according to the accepted practice within academic circles.

IMAGES

We suggest the article include a generous set of images that are aesthetically relevant to the theme in point, taking into account the following aspects: The images are submitted with the author's permission of reproduction, except in cases where they do not require such procedures and have the appropriate legal framework. Authors may submit up to fifteen (15) images (color or black and white) in *tiff* or *jpeg* format, with a minimum of 300 *dpis*. Images must be submitted in a separate folder with

clearly labeled documents for this purpose.

Images that do not possess the required technical specifications will not be considered. On the other hand, in cases where submitted images are found to lack artistic quality and aesthetic relevance in relation to the themes of a given edition, the Scientific Committee can refuse them and suggest their replacement.

As a rule, images should be labeled as follows, notwithstanding the need to allow for necessary adaptations in specific cases:

1. Image of painting, sculpture, drawing, engraving, installation, Comics, Public Art, other

Caption:
Author; *Title in italics (or without title in italics)*; media; materials; dimensions; year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work; photographic credits.

2. Photographic image

Caption:
Author; *Title in italics (or untitled)*; used photographic technique; used materials in the public presentation of the photography (if justified); year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work (if justified).

3. Motion picture (Video, Cinema, Graphic Novel)

Caption:
Name of the artist or person responsible for producing the work; *Title in italics (or Untitled)*; exact time of the presented *still* frame; year of production; physical or virtual place of presentation (public or private) or conservation of the work (if justified).

FINAL CONSIDERATIONS

Critical presentation of the research results supporting the author's perspective and further possibilities of inquiry.

BIBLIOGRAPHY

Set of bibliographic references used or mentioned in the article.

WEBGRAPHY

Set of web references accessed or mentioned in the article.

Chamada de Trabalhos

Call for Papers

Disponível para consulta no site
da RIACT a partir de Dezembro de 2021.

→ [riact.belasartes.ulisboa.pt/
chamada-de-trabalhos/](https://riact.belasartes.ulisboa.pt/chamada-de-trabalhos/)

Available for consultation on the RIACT
website from December 2021.

→ [riact.belasartes.ulisboa.pt/en/
call-for-papers/](https://riact.belasartes.ulisboa.pt/en/call-for-papers/)

N.3
SEMESTRAL BIENNIAL
NOV. 2021
ISSN 2184-8459
FBAUL

RIACT.BELASARTES.ULISBOA.PT