

António José Rocha

Dissertação sobre o trabalho de projecto
CONTAS DE VIDRO

CONTAS DE VIDRO
Dissertação sobre o trabalho de projecto

António José Rocha

UNIVERSIDADE DO PORTO
Faculdade de Belas Artes

C O N T A S D E V I D R O

Através dos conceitos de original e cópia,
espelhos, sombras e reflexos

António José Carvalho da Fonseca Rocha

MPAC

Mestrado em práticas artísticas contemporâneas

Dissertação sobre o trabalho de projecto

Orientador: Escultor Alberto Carneiro

Porto, Setembro de 2008

“Quem procura aproximar-se do seu próprio passado soterrado
tem de se comportar como um homem que escava”

WALTER BENJAMIN *

No âmbito do curso de mestrado em práticas artísticas contemporâneas (MPAC) da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto, tenho vindo a desenvolver, desde Setembro de 2006, um trabalho teórico e prático que, ao cruzar-se com outros trabalhos de outros autores – do presente e do passado, mas actuais –, se foi definindo e concretizando por diversos meios e em diversas formas. Nesse processo de trabalho assisti a conferências, vi exposições, li livros, usei espelhos, máquinas, e também pincéis. No esclarecimento de algumas questões, que no desenrolar do processo entretanto iam surgindo, conversei com amigos, colegas, e professores. A todos eles agradeço o tempo que gastaram comigo e o apoio que me deram. Ao escultor Alberto Carneiro, e aos professores Eduardo Batarda e Fernando José Pereira muito agradeço as suas observações e disponibilidade.

O presente texto é, nos seus próprios termos, parte do que tem sido este processo de aprendizagem. Com diferentes meios e em diferentes lugares, e com o tempo de o fazer.

Resumo/Abstract	12 / 13
I — IDEIA INICIAL	15
Como espécie	18
II — RELAÇÕES ESPECULARES	21
O espelho que foge	26
III — RETOMAR DE UMA PRÁTICA	31
Pintura como palimpsesto	35
Em movimento	37
IV — OLHAR EVER	41
Nota final	45
Referências Bibliográficas	47
Conferências, Mesas Redondas e Seminários	55
Ficha técnica	59

A arte e as suas práticas são coisas diferentes. Não são os meios que, por si, definem a arte, o que a define será o que com eles fizermos: como ideia, vontade e intenção.

Parto de uma ideia inicial que se relaciona com as noções de cópia e original, e que se apoia, numa primeira fase, na minha prática fotográfica actual e na minha anterior prática de pintura (à qual viria a regressar mais de duas décadas depois, numa consequência “natural” da aprendizagem de hoje).

Uso o espelho como instrumento operativo e conceptual na tentativa de descobrir as suas relações com os conceitos de imagem e de representação, e dos seus reflexos na arte e na vida.

A pintura, uso-a para abordar os conceitos de único e de palimpsesto, e aí trabalho com a ideia de origem. Uso a fotografia – que é sempre cópia – como instrumento da pintura. Como curiosidade inevitável e expansão da ideia inicial, uso o lado cinemático do vídeo na sua intrínseca relação com o espaço (da pintura) e o tempo (da fotografia): como movimento.

Como sujeito envolvido num processo criativo que continua sendo feito, e partindo sempre da minha própria experiência, apreendo, pensando e sentindo, que o olhar e o ver funcionam em níveis diferentes: em distração e em atenção.

Só com tempo de reflexão, que obrigue ao esforço e vontade de querer de novo sentir, é que estaremos, ou não, em condições de poder de algum modo continuar a entender a arte e a sua prática como possibilidade de criação.

Art and its practices are different things. By themselves, media, process, utensils, objects, artifacts, products, skill, craft or technique do not define or qualify art. The definition lies in what we do with them. The final result appears as idea, will and intention.

My project started from an initial idea related to the notions of copy and original, grounded in my current practice of photography and in my previous work as a painter.

I have used the mirror both as an operational and as a conceptual tool in the search for its relationships with the concepts of image and representation, and trying to examine its reflections in interaction with art and in life.

Painting was used in consideration of its traditional link with the concepts of the unique and of the palimpsest, and bearing in mind its historical relationship with the idea of original. Photography – in as much as it is always a copy – has been used as an instrument for painting. As an inevitable result of curiosity as well as an expansion of the original idea, I use the cinematic quality of video in its intrinsic relation to space (as in painting) and time (as in photography): as movement.

As someone involved in a creative process which is undergoing a continuous developing evolution, I focused on my own experience, and found myself (deliberately and systematically) departing from my earlier assumptions – eventually from the original intentions. I came to realize, by means of rational and intuitive approaches, that looking and seeing are activities that relate to different levels of consciousness: one functions as distraction, and the other as awareness.

Only time and thoughtful reflection can bring about the energy and the will to feel anew; then we shall be able (or not) to go on understanding art and its practice as a possibility for creation.

I - Ideia Inicial

Na minha actividade como fotógrafo, a possibilidade da reprodução ilimitada de imagens sempre me interessou.

Entre outras razões, pelo facto marcante de a fotografia – com a sua capacidade técnica de fácil, rápida e exacta repetição – ter acelerado o processo de um cada vez maior e mais generalizado acesso às diversas imagens existentes¹.

Até aos finais do século XIX, a fotografia, com os seus processos físico-químicos, era lenta e complexa, o que dificultava e impedia o seu uso generalizado. Era, ainda, o tempo da pintura, do desenho e da gravura como modos privilegiados da representação, com as suas restrições de feitura, exposição e divulgação. Tempo também de privilégios, no que dizia respeito à possibilidade de ver e presenciar o que na arte se ia fazendo.

No seu gradual processo de desenvolvimento técnico, a fotografia, na experimentação dos novos processos químicos e ópticos que desse modo ajudou a descobrir, ultrapassou o seu efeito de espanto inicial², ganhou outras qualidades e com isso

¹ Refiro-me à fotografia a partir de finais do século XIX, quando começou a utilizar-se a película em rolo nas máquinas fotográficas.

Patenteado em 1888 pela Eastman (Kodak), o rolo fotográfico trazia consigo uma maior facilidade, rapidez e quantidade: “Você aperta o botão e nós fazemos o resto”. Sessenta e dois anos antes, em 1826, Niépce tinha conseguido fixar a primeira imagem fotográfica.

Hoje, com a fotografia digital, cento e vinte anos depois da invenção do rolo fotográfico, estão à disposição de toda a gente, na produção de imagens fotográficas, muitas mais possibilidades de manipulação, bem como garantias de uma maior facilidade, rapidez e exactidão.

² Esta ideia é avançada por Pedro Miguel Frade em *Figuras do Espanto*, onde diz que “Antes da sua difusão exacerbada, e da sua transformação naquilo a que chamaremos sem complexos um trust do imaginado, a fotografia foi – essencialmente – **objecto de espanto**. Não pretendemos com isto ajuizar negativamente de todas as fotografias que nos são contemporâneas (e que, pelo menos num certo sentido são todas, se tivermos em consideração essa teimosa persistência que caracteriza a imagem fotográfica). Nem pretendemos, longe de nós, afirmar que aquelas com que hoje privamos são já inteiramente incapazes de nos espantar. O que queremos afirmar aqui e agora corresponde, antes, à convicção de que as nossas atitudes em relação ao que releva do fotográfico mudaram, e muito”. (FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto, A fotografia antes da sua cultura*. Lisboa: Edições ASA, 1992, p. 13).

outros usos, estes mais generalizados e indistintos. Tornou-se popular. Começou a ser possível a todos fazerem e verem – mesmo que só vislumbrando – o que até então só estava disponível para alguns³.

Na sua possibilidade ilimitada de difusão, a fotografia permitia ver mais e diferentes coisas – acelerando o tempo e diminuindo distâncias – e abria o campo a uma nova percepção dos acontecimentos, dos seres e fazeres de um mundo, que se ia tornando cada vez mais pequeno.

Na sua expansão generalizada – de meio técnico de reprodução mecânica de imagens – foi nos jornais que a fotografia encontrou o suporte mais adaptado à sua natureza democrática e actuante (mas também alienante e demagógica).

A fotografia podia aparecer mostrando-se como arte, como documento ou como registo. Ou então, mudando o assunto, mostrando e escondendo pedaços partilhados dos acontecimentos que vão fazendo a vida dos homens.

Nos jornais as fotografias são de papel: podem-se guardar, dobrar, pôr no bolso, rasgar ou encaixilhar; podemos voltar a vê-las quando e onde quisermos. E podemos pegar-lhes.

Na sua singular retenção do tempo, as fotografias são diferentes das imagens cinematográficas, televisivas ou de vídeo. Não pelo lado da sua divulgação em massa, mas pelo outro, o do condicionamento ao suporte, que é o ecrã de projecção ou o monitor; só aí, com esse aparato tecnológico, podem ser percebidas como imagens que se movem. Num jornal, as imagens e as palavras são, elas próprias, literalmente, o suporte. Estão de tal modo entranhadas no papel, que não se podem apagar; só rasgar e destruir, juntamente com o jornal. E depois, grátis ou comprando, toda a gente as pode ver, não se interessando – à excepção de uns poucos – por quem fotografou ou escreveu, mas sim pelo que é dito e mostrado. O sentido de origem e de autor pode nem sequer ser assunto, e nem com isso as imagens e palavras perdem a importância e capacidade que possam ter. Talvez aí mesmo, nessa terra de ninguém que é um jornal que se lê e vê, a aura perdida no processo da reprodução técnica de imagens cintile em raros momentos de espanto que da origem ainda possam ressoar.

Esta capacidade, da fotografia, de representar o real – construindo-o com uma maior facilidade e rapidez do que com os anteriores processos manuais – fez do seu

³As implicações culturais e políticas da proliferação de imagens fotográficas, e mais tarde também cinematográficas, são analisadas por Walter Benjamin no seu ensaio de 1936 “A Obra de Arte na Época da sua Possibilidade de Reprodução Técnica”. (BENJAMIN, Walter – *A Modernidade*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006, pp. 207-241).

fazer uma prática comum. Este aspecto aberto, popular, de não exigência de especial aptidão e de fácil aquisição do ver – onde e sempre que se quisesse – retirava-lhe valor como coisa, reduzindo-a ao seu aspecto de produto banal de consumo.

Um dos modos de acrescentar valor à fotografia seria então o de condicionar a sua quantidade e espaço de visibilidade: aos museus e galerias, com edições limitadas, de autor, de exemplar único até, determinando tamanhos, técnicas e materiais; na lógica do mais raro, logo mais valioso. Era a transformação da fotografia em objecto de arte. Nesta encenação do desejo de posse e de raridade – só para alguns – trocavam-se as voltas à arte e à fotografia: seria então no embrulhamento dos meios e não através deles próprios que surgiria a arte⁴.

Este procedimento, da transformação da fotografia em objecto de arte, omitia as características e as qualidades intrínsecas da fotografia, ao confundir o seu próprio processo com os de outras técnicas de impressão de múltiplos – como a litografia, a gravura, ou a serigrafia – nas quais as razões da limitação da tiragem têm a ver com o desgaste da pedra, da chapa ou da rede, e com os respectivos processos manuais de produção. Mas a grande riqueza dos diversos processos mecânicos de produção fotográfica – agora substituídos pelos digitais e informáticos – reside na sua efectiva reprodução ilimitada, tendencialmente democrática, tornando irrelevantes as comparações entre cópia e original, a partir da visibilidade da primeira cópia resultante de uma diferente matriz – negativo - que nessa função não sofre desgaste aparente.

Hoje, com as possibilidades abertas pela tecnologia digital na produção de imagens fotográficas, é o próprio original que pode ser multiplicado em séries infinitas; já não há o negativo único, concreto e palpável; o que há são ficheiros informáticos de zeros e uns, de natureza multiforme, que se definem na função operativa que lhes determinamos, restituindo a noção de original de volta ao início: como origem, ou seja, como ideia que ganha substância na cópia. É o retorno dos termos à sua raiz etimológica e operativa.

⁴ Podemos usar os meios de modo diverso, de múltiplas e repetidas formas, com ou sem imagens, à mão ou com máquinas, mas o que aí for pensado, nesse modo de fazer, acabará por surgir ou como arte ou apenas como mais uma coisa. Não é pelo facto de uma pintura ser pintura que lhe é atribuído o estatuto de arte. É na capacidade que tivermos de perceber estes diferentes níveis – de estatuto – que estaremos ou não em condições de perceber quando uma coisa ou acontecimento se transforma em arte, deixando de ser apenas uma especificidade medial: instalação, vídeo, cinema, fotografia, pintura, escultura, uma coisa, ou a mão, a boca, o corpo...lugar. Não é pelos meios que a arte se define, mas sim pela sua possibilidade de acontecer “com qualquer coisa e a partir de qualquer coisa”: dando-se a ver para ser observada, intuída e pensada, e aí - nesse espaço de reflexão partilhada - poder criar sentido. Na assunção desta diferença reside a sua possibilidade.

Na fotografia, a quantidade passa a ser irrelevante, pois a qualquer altura e em qualquer lugar pode ser feita ou refeita, e com isso alterada. E, cumprindo a sua função, fazem-se os exemplares que forem sendo precisos.

Em arte, a qualidade de uma imagem reside no que ela nos mostra; no que nela podemos observar e intuir, com emoção, lembrando ou imaginando, fazendo-nos pensar e questionar, e, na sua sombra, não reflectir o que lhe é exterior: tiragens, suportes, e espaço de exposição.

Neste contexto, sinteticamente referido, a questão do conceito de original começou a tornar-se interessante. Não pelo seu lado de originalidade, de diferente, moderno ou único, mas pelo seu lado de conceito de início, de origem, de coisa como lugar possível de referência de um começo. Como ideia que adquire forma acontecendo.

Como espécie⁵

Partindo do princípio de que é pelo contacto da linguagem – de qualquer tipo – que os seres humanos se relacionam consigo próprios e com os outros (e que, interagindo na incerteza e nos acasos do mundo, vão tentando perceber a realidade, construindo-a), podemos afirmar que esta característica de incerteza, que é comum a todos os seres, é também o que lhes determina a diferença e singularidade.

Cada um de nós é único e irreproduzível. Não somos iguais; só semelhantes.

Mas, quando olhamos o Outro, há sempre uma parte de nós que adivinhamos ver reflectida; como num espelho, que nos prolonga como imagem virtual de cópia de nós próprios. Vemo-nos, mas não estamos lá.

Podemos perceber isso em experimentação directa, construindo um cubo no qual se possa entrar e cujas faces interiores sejam espelhos. Se lá ficarmos dentro durante algum tempo, a experiência quotidiana de nos olharmos ao espelho pode ganhar outra

⁵ Num dos seus ensaios, intitulado *O ser especial*, Giorgio Agamben, partindo do fascínio que os filósofos medievais sentiam pelos espelhos, relaciona as imagens aí formadas com o termo *species* – espécie – no seu significado de aparência, aspecto, visão, identidade e com as suas derivações: *speculum*, *spectrum*, *perspicuus*, *speciosus*, *specimen* e *spectaculum*. AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. Lisboa: Livros Cotovia, 2006, pp.75-82.

amplitude e importância. Aí, nesse lugar de reflexos que se multiplicam por todos os lados, podemos perder-nos na contagem infinita de cópias de nós próprios. De início estranhamos, mas na consciência da realidade do nosso corpo – que pensamos ser diferente das cópias virtuais que os reflexos entretanto geram – rapidamente voltamos a ficar tranquilos. Nesse lugar e nesse momento de percepção ampliada e compreendida, a noção de original desloca-se então para nós próprios como o único lugar vago e ainda possível desse espaço virtual e tão real.

Mas, se o espelho da face inferior passasse a ser uma imagem de si próprio (de uma face interior de um cubo de espelhos vazio e com luz), então esse espelho seria também o lugar onde poderíamos desaparecer e continuar a existir. Aí, nesse momento e local – opaco e sem reflexo – observando, poderíamos talvez entender que o original, que todos nós somos, não está na luz que nos dá vida, forma e parecer, mas sim num outro lugar, sem substância, que nos atravessa e não é de ninguém.

Depois, foi deixar sair da caixa de espelhos fechada as suas múltiplas hipóteses de contacto. O cubo de espelhos, que como ideia começou, acabou como ideia. Ficou a sua imagem. Como espécie.

II - Relações especulares

Quando, em 1911, antes da largada para a corrida inaugural das 500 milhas de Indianápolis, o piloto Ray Harroun decidiu improvisar um espelho como retrovisor, fê-lo com a única preocupação de poder ver para trás, de modo a ser autorizado a participar na corrida⁶

O uso utilitário e a tecnologia são inseparáveis, e o espelho também isso nos pode mostrar. É essa ligação que o faz desenvolver-se em múltiplas formas e diferentes usos. O espelho, tal como o conhecemos hoje em dia, ainda não existia nos primórdios do século XIX⁷.

Até então, existiam somente pedaços de reflexos, visões aproximadas por comparação e semelhanças; os espelhos não eram ainda nítidos como o são hoje. Foram-se alterando na sua matéria, forma e tamanho. Não eram específicos; podia ser a água, uma pedra e depois um metal, mas só bastante mais tarde passou a ser o vidro. A realidade física das superfícies especulares e da luz ia sendo percebida, tornando-se necessário inventar os meios onde essa percepção se pudesse formar. Eram precisas outras tecnologias.

⁶ Parece ter sido aí que se deu início ao uso de espelhos retrovisores nos automóveis. Para poder participar na corrida sem o mecânico (que servia para dar indicações do que se ia passando a trás), o piloto Ray Harroun teve de imaginar um modo de conseguir fazer a corrida sozinho. Para isso improvisou um retrovisor, amarrando um espelho à porta do carro. Não lhe serviu de muito, pois com a trepidação pouco pôde ver... já que a pista de Indianápolis, na altura da sua inauguração, em 1911, era feita de tijolos! Mas, quem primeiro usou a ideia do espelho retrovisor foram os gregos, na Antiguidade. Perseu usou a superfície espelhada do seu escudo para poder ver e matar a petrificante Medusa.

⁷ Embora, a partir dos finais do séc. XV, a produção artesanal – principalmente de Veneza e Murano – garantisse já espelhos de grande qualidade, o seu tamanho era ainda reduzido (pouco mais de um metro) e o seu uso estava circunscrito à aristocracia e à burguesia em ascensão. [SENNEQUIER, Geneviève (et al.) – *Miroirs-Jeux et reflets depuis l'Antiquité*. Musée départemental des Antiquités de Rouen. Paris: Somogy, éditions d'art, 2000, pp. 174-183].

De grandes dimensões, liso, plano, quase perfeito, com a superfície capaz de reflectir praticamente a cem por cento, o espelho terá pouco mais de cem anos. Só a partir da segunda metade do séc. XIX com a substituição do mercúrio pela prata na produção do vidro, é possível aumentar o seu tamanho e qualidade. Na Exposição Universal de 1867, em França, a Saint-Gobain mostra, pela primeira vez, espelhos com mais de cinco metros, o que para a época era algo de extraordinário. (MELCHIOR-BONNET, Sabine – *Histoire du miroir*. Paris: Éditions Imago, 1994, p.105).

Os primeiros indícios que se conhecem da utilização de objectos como superfícies especulares remontam a povos do Neolítico⁸ que usavam uma pedra vulcânica, vítrea, que dá pelo nome de obsidiana⁹.

As referências mais abundantes e exactas à confecção de espelhos remontam à Antiguidade. São achados arqueológicos, principalmente em túmulos, que nos mostram o uso que era dado aos espelhos, bem como os diversos materiais a que se recorria para o seu fabrico. Os espelhos tinham, naturalmente, diferentes tamanhos e eram essencialmente feitos de metal¹⁰. Os mais pequenos, quando fechados em pequenas caixas, podiam facilmente ser guardados e levados; os maiores tinham uma pega e eram seguros pelos escravos e criados, para que os seus amos pudessem ver-se. Eram objectos de luxo.

Da curiosidade pelo próprio reflexo foi-se passando ao seu perscrutar, e, com isso, o espelho foi reflectindo no tempo lendas e mitos.

A água, o primeiro espelho e suporte de vida, passa com a mitologia grega a ser também suporte da ideia de morte.

Não foi o delírio e excesso de si próprio que matou Narciso, mas antes o defeito da sua própria ignorância¹¹. Mas a ideia que vai prevalecendo do mito de Narciso é

⁸ É o caso da civilização neolítica de Çatal Höyük na Turquia. [SENNEQUIER, Geneviève, (op. cit.) p. 57]. Mais tarde, também os romanos usaram a obsidiana e outras pedras, tais como a esmeralda e o rubi. [MELCHIOR-BONNET, Sabine, (op. cit.) p. 23].

⁹ Também usada para o fabrico de pontas de flechas, lanças, machados e utilizada em rituais de magia.

¹⁰ Os espelhos na Antiguidade eram feitos de bronze, alguns em prata, numa chapa muito fina, o que, para além de retardar a sua oxidação, permitia um melhor manuseamento. Tinham forma geralmente circular, entre 15 a 20 cm de diâmetro, faziam-se acompanhar de tecido ou pele (para o polimento) e dispunham de uma pega em metal ou madeira. Eram geralmente encurvados, côncavos ou convexos, aumentando ou diminuindo as imagens reflectidas. Além disso eram muitas vezes decorados, na parte de trás, com cenas mitológicas e da vida comum. [MELCHIOR-BONNET, Sabine, (op. cit.) p. 22].

¹¹ Estava convencido que era um outro o que ele via, e aí, por fim, pensa ter encontrado o seu amor. Morre quando, subitamente, se apercebe dos efeitos da própria ilusão: “*Em Téspias, na Beócia, perto de Helicon, havia um rapaz chamado Narciso, muito belo, mas que ignorava Eros e os seus amantes. Todos os que o amavam acabaram por se resignar, à excepção de Ameinias que teimosamente tentava seduzi-lo. Mas Narciso não acedia às suas súplicas e chegou mesmo a rejeitá-lo. Ameinias, então, matou-se em frente a Narciso implorando a vingança dos deuses. Narciso, vendo a beleza do seu próprio rosto reflectida na água de uma fonte, tornou-se, estranhamente, o seu próprio amante, o primeiro e o único. Por fim, mergulhado em desespero e compreendendo que sofria, justamente, por ter rejeitado o amor de Ameinias, matou-se. Como consequência, os habitantes de Téspias decidiram honrar Eros ainda mais, e oferecer-lhe sacrifícios, tanto em público como em privado. Os habitantes de Téspias pensam que a flor do Narciso nasceu na sua terra, no sítio onde foi derramado o sangue de Narciso*”. **Cónon** de Samos, (280-220 a.C.), matemático, astrónomo e mitógrafo grego, nossa trad. a partir da trad. francesa de Françoise Frontisi-Ducroux. [SENNEQUIER, Geneviève, (op. cit.) p. 27].

um pouco diferente – de alguém que por paixão de si próprio se perdeu – e permite o descrédito do masculino pela utilização do espelho. Como pecado.

O espelho, era um símbolo feminino¹². Aos homens cumpria manterem-se afastados da imagem do seu reflexo. De qualquer modo, os homens não deixavam de usar o espelho, ou por vaidade, ou como objecto de pensamento; como um meio indutor à reflexão¹³.

Nas suas sombras¹⁴ e reflexos, o homem continuava a questionar-se, e, espreitando pela porta que o espelho abre, estabelecia novas relações entre diferentes coisas e ideias, e observando, especulava: com o vinho, que nos inebria transformando-se em espelho da alma, “*in vino veritas*”; com a linguagem, que faz ver ao nomear, sendo ela própria um espelho¹⁵; e também com o olhar o homem estabelecia relações, pois na pupila do olho que olhamos o nosso reflexo está presente¹⁶. Tudo ia servindo para pensar no especular como metáfora da existência.

Na Antiguidade, o interesse, do ponto de vista científico, residia em tentar perceber o processo físico da visão e da transmissão da luz. Uma das teorias partia do princípio de que, sendo a luz a substância dos raios visuais, estes, saindo do olho, iluminariam os objectos observados – olhos como lanternas¹⁷. Outra teoria encrava a pupila como um receptáculo gravador de imagens, isto porque os objectos e corpos emitiriam finas partículas que, penetrando no olho, ficariam incrustadas na pupila – e aí, pela sua impressão, formariam as imagens¹⁸.

¹² Os vestígios arqueológicos mostram, em pinturas, gravuras e relevos, a presença constante do espelho nas representações dos costumes femininos da Antiguidade.

¹³ Sócrates, contrariando a moral dominante, aconselhava o espelho aos seus discípulos, pois se fossem feios isso seria compensado pela procura de beleza interior, e, caso fossem belos, deveriam esforçar-se por modelar a alma a essa imagem. [SENNEQUIER, Geneviève, (op. cit.) p. 35].

¹⁴ Ver Platão, *República, Livro VII*, que na alegoria da caverna compara o mundo cognoscível a um mundo de sombras projectadas pela luz de uma fogueira. Metáfora da vida como ilusão e simulacro.

¹⁵ A linguagem “*torna visível o pensamento através da voz, com as palavras e os nomes, modelando a opinião, como num espelho ou na água, sobre a corrente que passa através da boca.*” Platão, TEETETO, 206d, nossa trad. a partir da trad. francesa de Françoise Frontisi-Ducroux [SENNEQUIER, Geneviève, (op. cit.) p. 36].

¹⁶ “*Tu bem reparaste que o rosto de quem vê o olho de outro aparece, como num espelho, no olho que se encontra à sua frente, na zona a que se chama pupila: essa silhueta é a imagem, (eidolon), de quem olha.*” Platão, Alcibíades, I 33a, (Idem, p. 37).

¹⁷ Aristóteles objecta: “*Então, porque não vemos nós na obscuridade?*”, (Ibidem, p.39).

¹⁸ Ibidem.

Se é em Deus e no Diabo que acreditamos, e nessa crença vemos o mundo, então nada melhor do que o espelho para isso nos mostrar.

Na Idade Média, o poder da Igreja influenciava o que se via (e como se via) no espelho, metáfora da alma. Feitos à imagem e semelhança de Deus, espelho sem mácula¹⁹, aí devíamos permanecer, afastados do Diabo, pois só assim alcançaríamos o Reino dos Céus. No pecado cairíamos se, enganados pela sedução da imagem do reflexo de nós próprios, não seguissemos uma vida dedicada ao Senhor. Então, o que o espelho nos mostraria não seria mais a imagem de Deus em nós próprios, mas a figura diáfana e tentadora do Diabo, *speculum fallax*.

No Renascimento, com os progressos técnicos que permitiram passar dos pequenos espelhos abrangentes convexos – mas que alteram a imagem – aos espelhos planos, conseguiam-se imagens mais exactas, claramente delimitadas e enquadradas. Da imensidão do mundo e das coisas apenas se pode apreender um pedaço, um ponto de vista – limitado, parcial e relativo. A visão – o olhar e o ver – eram perfeitamente definidos: “*em primeiro lugar está o olho que vê, em segundo o objecto que é visto, e por fim a distância entre ambos*” (Albrecht Dürer)²⁰.

Foi relacionando a história com a sua própria experiência, que os homens no Renascimento, pela arte e ciência, puderam pasmar-se ao olhar o mundo na sua imensidão e mistério. Era o tempo de Leonardo da Vinci²¹, Michelangelo, Raffaello, Tiziano, de Dürer, Bruegel ou El Greco; de Shakespeare – “(...) *The purpose of playing (...) both at the first and now, was and is, to hold, as 'twere, the mirror up to nature (...) (Hamlet, Acto III, Cena II). [Na cena anterior, o próprio Hamlet é definido como “the glass of fashion and the mould of form, / The observ'd of all observes (...)]*”²²; e ainda de Copérnico e Galileu, e de Kepler, com o seu telescópio de lentes convexas.

¹⁹ Ibidem, p. 106.

²⁰ Nossa tradução a partir do texto de MELCHIOR-BONNET, Sabine – “Une Leçon Pour Le Regard, La renaissance en fait un mediateur entre le sensible et l'intelligible”. SCÉRÉN-CNDP, [s.l.] 1995. Disponível em WWW: < URL: (<http://www.cndp.fr/revueTDC/706-40737.htm#top>)>.

²¹ Com o seu desenho do “Homem de Vitruvius” (1492), Leonardo da Vinci sintetiza o espírito renascentista do homem como medida de todas coisas. Como curiosidade, retenho o facto de, nalguns dos seus cadernos de notas, a escrita ser invertida, podendo apenas ser lida com a ajuda de um espelho. No seu Trattato della Pittura refere-se, entre outras coisas, à relação da pintura com a ciência; a poesia; a Natureza; a perspectiva; e ao espelho como utensílio de adestramento do olho e da visão. Disponível em WWW: < URL: (http://www.liberliber.it/biblioteca/l/leonardo/trattato_della_pittura/html/index.htm - toc7351)>.

²² SHAKESPEARE, William – *Complete Works*. Oxford: University Press, 1978, p. 887.

Tanto a posição social do artista como a ideia do que ele era iam-se alterando. Do artesão, que na oficina ia transmitindo a outros o que de outros tinha recebido, passou-se ao artista que podia fazer (se bem o entendesse e pudesse) as suas próprias obras.

Com a ajuda do espelho, a experiência imediata do reflexo passou a representação pictórica, como auto-representação. A imagem fugidia e intangível do sujeito é agarrada e incorporada na matéria do quadro – pode-se tocar, cheirar e, sem se alterar, lá ficar eternamente. Com o auto-retrato, podíamos ser os fisiognomistas de nós próprios – como Dürer²³ o fez – pela análise que o próprio faz de si; do seu corpo; da sua arte; do seu lugar no mundo e da sua relação com a ideia de Deus, procurando, com o seu trabalho, o entendimento do universo.

Só mais tarde, com a utilização e aperfeiçoamento do vidro na produção de espelhos, é que as propriedades da luz, a sua natureza e transmissão, começaram a ser entendidas de outro modo²⁴.

A qualidade dos espelhos, de modo lento e constante, ia melhorando, proporcionando com isso, novos e mais exactos modos de ver. A partir do séc. XVII podemos começar a ver em pinturas representações de espelhos planos e maiores²⁵.

Tanto pela procura de que eram alvo, como pela sua dificuldade de fabrico, os espelhos continuavam a ser objectos caros e de luxo. Os espelhos, como objectos de decoração e uso pessoal, e também como elementos imprescindíveis na invenção de novos aparelhos, eram, cada vez, mais necessários. Tornava-se importante aumentar a sua produção²⁶.

²³ Albrecht Dürer fez o seu primeiro auto-retrato com 13 anos, em 1484, e ao longo da sua vida continuou a retratar-se. Em 1503 chegou a representar-se de corpo inteiro e nu. E, algumas vezes – como Botticelli e Fra Angélico (, e tantos pintores) – retratou-se em personagens dos seus quadros. [MELCHIOR-BONNET, Sabine, (op. cit.), pp.130-133].

²⁴ Só a partir do séc. XVII, com o uso de vidros e espelhos que entretanto começavam a ser fabricados com uma transparência cada vez maior – permitindo por isso maiores níveis de reflexão – é que as propriedades da luz começaram a poder ser testadas e compreendidas: por Descartes (*La Dioptrique*) e depois por Newton (*Opticks*).

²⁵ Em alguns quadros de Velásquez – *As Meninas* (1656/7) e *Vénus Com O Seu Espelho* (1644-48) – isso pode ser visto. Há representações anteriores onde o que vemos é um espelho convexo a funcionar como lente “olho de peixe”, e não um espelho plano. É o caso do célebre quadro de Jan Van Eyck *Os Esponsais dos Alfornini* (1434).

²⁶ Em França, o ministro das finanças de Luís XIV, Jean-Baptiste Colbert (1619-1683), fundou, em 1665, a Manufatura Real de Vidros e Espelhos, criando as condições para a produção em massa de espelhos, e, mais tarde, em 1693, com a passagem da Manufatura Real para a floresta de Saint-Gobain, e com a técnica de

O uso do espelho passa a ser mais comum, e agora com a vantagem de ser mais brilhante, mais liso e mais transparente, e também mais barato. Há espelhos de todas as formas e feitios, e o seu uso é apenas limitado pelos constrangimentos próprios de cada época. Com a difusão de espelhos maiores e mais transparentes, uma plena visão do corpo tornou-se possível, e, com isso, todos começaram a poder ver-se melhor.

O homem, de corpo inteiro, passou a poder comparar-se no tempo, vendo os indícios do seu envelhecimento, e, nessa imagem – que apenas existe se lá estiver – uma nova consciência de finitude ganhava lugar.

O espelho que foge

Na relação especular, de semelhança entre o sujeito e o seu reflexo, o processo é mental, é um pensamento, ideia e conceito – exterior ao fenómeno físico e mecânico do acontecimento²⁷; é uma relação de projecção ambígua, instável e corpórea. O sujeito apropria-se da semelhança entre o corpo e a sua imagem, e, porque o espelho o mostra, pode ver como se parece e como com isso se sente, mesmo não sabendo como é.

“(...) Depois, tendo encontrado diante de si o grande espelho-psyché, entalou o monóculo no olho, recuou um passo, contemplou-se de alto a baixo; – e terminou por pousar uma das mãos na cinta, apoiar a outra, galhardamente, (...)” (QUEIRÓS, Eça de, 1993)²⁸

vazamento já numa fase de consolidação, foi possível aumentar o tamanho do vidro, melhorar a qualidade e aumentar a produção de espelhos. O palácio de Versalhes, mandado construir por Luís XIV (local ideal do especular pelos efeitos proporcionados por lagos e canais e pela simetria arquitectónica) inaugura, em 1682, a famosa galeria de espelhos (em que há um espelho em frente de cada uma das suas 17 janelas) como mostruário e propaganda da Manufactura Real de Vidros e Espelhos.

A partir dos finais do séc. XVII, o uso de espelhos de maiores dimensões alarga-se a um cada vez maior número de pessoas e deixa de estar circunscrito à aristocracia. A burguesia, em ascensão, começa então, gradualmente, a usá-los. Por referência ao seu uso na corte, ter espelhos era sinal de uma posição social elevada.

²⁷ “Um cartesiano não se vê ao espelho: ele vê um manequim, um **exterior** sobre o qual tem todas as razões para pensar que é visto pelos outros da mesma maneira, mas que nem para si nem para os outros é uma carne.” (MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Lisboa: 6ª ed. Vega, , 2006, p. 35).

²⁸ QUEIRÓS, Eça de – *Os Maias* [1ª ed., Porto, 1888], Círculo de leitores, Lisboa, 1993, Cap. IX, pp. 269-270.

No burburinho das cidades, a figura do dandy²⁹ ganha forma na teatralidade do mundano. Nesse ruído e encenação, a presença do espelho-psyché marca, de modo claro, a figura do corpo que na sua dinâmica mundana não cessa de se mostrar e de se envaidecer.

No deslocamento de lugar e não lugar que o espelho cria – na sua realidade física e virtual, de dentro e de fora, de simultaneamente ser utopia e heterotopia³⁰ – encontraram diversos artistas, e outros autores, motivos para a utilização do espelho.³¹

Em jogos de espelhos, esses artistas, utilizaram o especular de diferentes maneiras e de diversas formas: com outros espelhos, com máquinas e aparelhos, com pintura, em construções – escultóricas e arquitectónicas –, criando objectos, espaços e imagens reais e virtuais, exploraram e experimentaram novos lugares, vividos e imaginados, de percepção da realidade, aprofundando desse modo as noções e práticas artísticas.

Todas as coisas podem ser olhadas de infinitas maneiras, adquirir diferentes sentidos e formas – podem transmutar-se. É no pensamento que formamos e fixamos as imagens. Depois, o que vimos pode ou não surpreender-nos, desvanecer-se até, e nada mais restar para além de uma breve recordação. Com a luz, o especular surge como inevitável, necessário, tornando-se mesmo imprescindível, e na passagem do tempo, que lhe pertence, vamos-lhe dando sentido e forma.

²⁹ No entendimento do termo *dandy* como *flâneur*, ultrapassa-se o lado mundano e vaidoso, mas superficial do *janota*, pelo de vagabundo e ocioso, que, observando, descobre e imprime outro sentido à diversidade e frenesim das grandes cidades; de algum modo é um filósofo e esteta. Ou então “(...) *uma espécie de botânico do asfalto...*”. [BENJAMIN, Walter (op. cit.), p. 38].

³⁰ O termo *Heterotopia* refere-se a lugares possíveis, como é o caso do espelho, simultaneamente reais e irreais. “(...) *O espelho funciona como uma heterotopia neste momentum: transforma este lugar, o que ocupo no momento em que me vejo no espelho, num espaço a um só tempo absolutamente real, associado a todo o espaço que o circunda, e absolutamente irreal, uma vez que para nos apercebermos desse espaço real, tem de se atravessar esse ponto virtual que está do lado de lá. (...)* (FOUCAULT, Michel – “De outros espaços”. Trad. Pedro Moura. Conferência proferida no Cercle d’Études Architecturales. Paris: 14 de Março de 1967).

³¹ Omitindo cineastas e arquitectos, posso referir alguns casos, exemplares, de pintores e artistas plásticos: Bonnard; Man Ray; Magritte; Duchamp; Robert Smithson; Robert Morris; Bruce Nauman; Michelangelo Pistoletto; Dan Graham; Gerard Richter; Daniel Buren e tantos outros, e muito antes Velázquez.

Para além de tudo mais, que das suas potencialidades especulares possamos inferir, o espelho é, em primeiro lugar, uma superfície reflectora/produtora de imagens.

Actualmente, quase perfeito, o espelho ajuda-nos no olhar, e ensinando-nos a ver – na nossa cada vez mais expandida percepção do real, multiplicando e ampliando os espaços –, maravilha-nos.

No espelho, as imagens – estranhamente, consideradas invertidas³²– dependem da existência em tempo real do que reflectem. É a fotografia que vem fixar as imagens, fugidias e perdidas, que o espelho só no momento pode revelar.

Num abrangente conceito de máquina catóptrica³³, os diferentes meios que têm por base o espelho e a fotografia, constituem-se, na prática, como os componentes que mais têm acelerado, em divulgação e quantidade, a produção de imagens, fazendo reflectir por todo o lado – como numa caixa de espelhos – imagens de imagens de outras imagens.

Neste cenário catóptrico, e operando com os diferentes meios que advêm do espelho e da fotografia, a arte aí participa: ou como entretenimento – maravilhando-nos com novos e surpreendentes efeitos retinianos – ou, então, entendendo as suas próprias limitações, a arte pode ser instrumento de reflexão de um processo mais vasto da desconstrução do simulacro³⁴ que surge – virtualmente – nas representações no real.

³² O que existe na realidade é congruência e não viragem, inversão. É o efeito exacto do mata-borrão (para voltar a ler direito posso usar um espelho) ou do carimbo: simetria congruente. Congruência de uma congruência, que é o que acontece no caso dos espelhos dispostos perpendicularmente. (Eco, Umberto – *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Lisboa: Difel, 1989, pp. 14-18).

³³ Uso aqui o termo máquina catóptrica, como conceito. Refiro-me aos elementos catóptricos (superfícies especulares) num sentido metafórico, e não ao seu significado explícito: parte da óptica que estuda a reflexão da luz nos espelhos. Faço-o como ideia de máquina disforme – na sua quantidade e multiplicidade de formas – feita de todo o género de superfícies polidas, brilhantes e espelhadas, que, com a luz, máquinas, aparelhos e ecrãs proliferam por toda a parte e em todo o género de superfícies e lugares por onde se cruzam impulsos duplamente reflectidos, em contaminação e em reflexão.

³⁴ A confusão entre *corpo* e *simulacro*, *experiência* e *representação*, tende actualmente a acentuar-se. Tudo tende a ser nivelado numa cultura do já, do imediato, de eficácia, numa fuga para a frente que – pelo aumento exponencial do virtual – nos permita esquecer o tempo e com isso enganarmos a morte. Seremos, então homens que existem no limbo da indiferenciação entre realidade efectiva e simulação.

Das carências do presente, foi fazendo o homem projecções no futuro. Como um espelho de inventado reflexo, onde a sua imagem não seria determinada por uma qualquer presença física, mas determinada por um desejo ou intenção; como projecção virtual de uma crença. Como um espelho que foge³⁵, que nos impede que o olhemos de frente para, aí, nunca nos vemos: como encenação de um eco do presente em metáfora do futuro.

Invertendo o espelho passamos a ter perante nós a outra face, que é composta de nitrato de prata – matéria que transforma o vidro transparente em espelho. Baça e opaca,³⁶ comporta-se como qualquer outra superfície não especular. Nessa superfície, que nada reflecte, deixamos de poder olhar para nós próprios e para o que está atrás de nós. Mas podemos, se quisermos, continuar a lembrarmo-nos como era essa superfície baça e opaca antes de invertermos o espelho, e especular sobre o que, antes, aí podíamos pensar, adivinhar e crer.

Ou então, imaginando, inventarmos nós o reflexo que essa superfície deixou de nos mostrar. Como continuação de um processo mental que sustentado numa ideia anterior pode produzir e criar outras imagens.

Neste novo espaço, deliberadamente escolhido, e relacionado com a anterior presença especular do espelho, já não ficamos só a olhar e a pensar sobre a opacidade do nitrato de prata. Usando o espelho invertido como suporte reflexivo de uma nova presença e alterando o suporte – num processo contínuo de experimentação – podemos agir e construir outras realidades.

³⁵ “(...) Os homens pensam no futuro, vivem para o futuro, consagram perpetuamente todos os seus dias de hoje aos amanhã que virão. Cada homem vive apenas para aquilo que prevê, aguarda e espera. Toda a sua vida é feita de forma que cada instante só tem valor para ele na medida em que sabe que esse instante prepara um instante seguinte, cada hora, uma hora que virá, cada dia, um dia que se seguirá. Toda a sua vida é feita de sonhos, ideais, projectos, expectativas; todo o seu presente é feito de pensamentos em torno do seu futuro. Sem o espelho do futuro, a realidade actual parecer-lhes-ia abjecta, sórdida, insignificante. (...). E descobrirão esta coisa tremenda; que o futuro não existe como futuro, (...)” (Papini, Giovanni – *O Espelho que foge*. Lisboa: Editorial Presença, 2007, pp. 19-21).

³⁶ “(...) não vejo nada. Porque estou interessado nesse nada extremamente monótono que vejo? Porque sei ser ele o responsável pelas reflexões que se dão na outra face. (...)”. (FLUSSER, Vilém – “Do espelho”, in *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998, pp. 67-71).

III - Retomar de uma prática

Durante dois anos prossegui com a ideia inicial de tentar perceber as razões pelas quais as “noções” de “cópia” e de “original” eram consideradas tão importantes por tanta gente. Há cerca de vinte e cinco anos, deixei de fazer pintura – à qual até então me dedicara – e comecei a interessar-me pela fotografia. Depressa viria a praticá-la regularmente, começando a fazê-la como profissional. A minha carreira de fotógrafo, que tem mais de vinte anos, esteve ligada, principalmente, à fotografia de imprensa, pois trabalhei e colaborei em mais do que um jornal. Nesse contexto jornalístico expus fotografias como autor. Mas foi a pintura, abandonada há tanto tempo já, o ponto de partida para, de outro modo, voltar a pensar nas questões da arte.

“(…) a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita, nem que, em face do visível, ela acuse um deficit que se esforçaria em vão por superar. Trata-se de duas coisas irreduzíveis uma à outra: por mais que se tente dizer o que se vê, o que se vê jamais reside no que se diz; por mais que se tente fazer ver por imagens, por metáforas, comparações, o que se diz, o lugar em que estas resplandecem não é aquele que os olhos projectam, mas sim aquele que as sequências sintácticas definem. (...). Porém, se quisermos manter aberta a relação da linguagem e do visível, se quisermos falar não contra mas a partir de tal incompatibilidade, de tal modo que fiquemos o mais perto possível de uma e do outro, então é necessário pôr de parte os nomes próprios e permanecer no infinito da tarefa.” (FOUCAULT, Michel 2005)³⁷

A pintura e a arte podem ser entendidas e experimentadas de várias formas e com diversos meios. Como observadores, podemos tentar fazê-lo lendo livros, vendo

³⁷ Excerto de um texto onde Michel Foucault analisa o quadro de Velázquez *As Meninas*. (FOUCAULT, Michel – *As Palavras e as coisas*. Lisboa: Edições 70, 2005, p.65).

filmes, ouvir o que outros possam saber sobre isso – artistas, pensadores, historiadores e críticos – ou visitando exposições. Todos estes modos de tentar perceber a pintura e a arte são necessários mas incompletos, muitas vezes de difícil entendimento, e, por também lidarem com os sentidos e com as emoções, tendem a levar-nos a ver a arte, e sobre isso discorrer, à nossa imagem e semelhança. São discursos feitos post facto, e que muitas vezes desconhecem, esquecem ou omitem as condições específicas em que determinado trabalho é realizado e o sentido que o próprio artista foi dando e recebendo – apreendendo e reflectindo – ao aprender na acção do fazer.

Assim, o que geralmente surge são pontos de vista e aproximações de sentido que pretendem explicar e completar por palavras, especulando, o que o artista, fazendo, mostra e esconde por outros meios e de outros modos.

Podemos, também, tentar entender a pintura pintando. Com ideias ou sem ideias, no entendimento da própria pintura, dos seus materiais, da sua manipulação, do seu lugar nas relações que vamos estabelecendo com nós próprios, com os outros e com o mundo. Do surgimento de novas e surpreendentes possibilidades de escolha, de conhecidas e indeterminadas relações, de cor e de forma, de referente, da sua presença e ausência, desconstruindo ideias, preconceitos e crenças, mas fazendo. Com dor e prazer na busca de sentido e da possibilidade de não o haver - de dúvida, e apesar disso continuar, mesmo não sabendo porquê. Mas pintando. Como espaço e lugar de liberdade, de presença vivida na aprendizagem da morte.

“um sente o outro
um vê o outro
um ouve o outro
um conhece o outro
cada um morre consigo” (MOLDER, Maria Filomena 1999)³⁸

O desejo de apropriação da realidade visível e imaginada, representando-a – e, com isso, recriando-a – prolongando no tempo o passado, como memória, sempre foi acompanhando a arte ao longo da sua história³⁹.

³⁸ MOLDER, Maria Filomena – *Matérias Sensíveis*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1999, p. 231.

³⁹ O que pretendo dizer é que a vontade de apropriação do visível e do imaginado se mantém, desde sempre, presente no homem, e que talvez nessa vontade se encontre a origem da arte – como necessidade inútil, para

Na pintura, como meio primordial de representação do visível e imaginado, podemos dizer que a ideia de fotografia sempre esteve presente; inversamente, a ideia da pintura presidiu (sempre) à fotografia⁴⁰. Pintura e fotografia podem servir os mesmos desígnios, ou a mesma ideia, só que, como meios diferentes que são, fazem-no de diferentes maneiras, sendo por isso apreendidas em distintos níveis da percepção do tempo e do espaço.

A diferença técnica e processual entre a pintura e a fotografia é também determinante dos seus respectivos conceitos. Estes, por sua vez, são alterados em consequência não só da sua interacção mas também da passagem do tempo, das mudanças das ideologias, e, sobretudo, dos avanços tecnológicos⁴¹.

A diferença mais profunda entre fotografar e pintar está para além das suas específicas diferenças, enquanto práticas que utilizam meios com características próprias, e para além das diferenças dos materiais que, respectivamente, a fotografia e a pintura podem usar como suporte⁴².

a luta pela sobrevivência, e como imperativo de evolução. Origem sem lugar, que se perdeu no tempo, não pertence a ninguém e que todos trazemos. Como marca incrustada em ácido (ADN).

⁴⁰ Também no seu desejo de similitude e presença, nas suas estáticas encenações (*mises-en-scène*) das paisagens e corpos, a pintura sempre teve implícita a ideia de fotografia. Por seu lado, a fotografia – porque traz consigo, e é ela própria, o meio que mais eficazmente permite *congelar* o tempo em imagem – está marcada, desde o seu início com a ideia de pintura. Como alegoria, podemos dizer que a fotografia é a presença especular (difusa, disforme, nítida, intuída, adivinhada, vista ou imaginada) da ideia primordial de pintura.

⁴¹ Com a fotografia digital e os seus respectivos processos de produção e edição computadorizada, o conceito de fotografia está a ter uma profunda alteração, sem, com isso, alterar a ideia que dela fazemos (de técnica que lida essencialmente com o tempo). O mesmo aconteceu à pintura quando da descoberta da fotografia. Ao deixar de estar exclusivamente vinculada à representação, a pintura foi-se alterando, também, no seu conceito, sem com isso se alterar a ideia que dela fazemos – de técnica que lida essencialmente com o espaço.

⁴² A diferença dos materiais de suporte e de impressão (de papel e sais de prata na fotografia, e de tela e tinta na pintura) agora, se o desejarmos, pode não existir.

Com a fotografia digital, os sais de prata da película e do papel fotossensível foram substituídos pelos sensores electrónicos incorporados nos aparelhos fotográficos; por outros tipos de papel; e pelos monitores dos computadores e telemóveis. Das suas características processuais anteriores já muito pouco resta, tendo os principais fabricantes de material fotográfico abandonado a produção de máquinas analógicas.

Actualmente, e a partir dos finais do séc. XX, na pintura e na fotografia, as diferenças de suporte e materiais de impressão misturam-se e já não permitem diferenciação. Agora, existem impressoras a jacto de tinta capazes de imprimir fotografias em qualquer tipo de suporte: tapetes; portas; vidros e espelhos; placas de chapa ou cartão; e em diversos tipos de tela. Além disso, existem tintas de pigmento, para impressoras a jacto de tinta, que têm uma durabilidade previsível (testada em laboratório)* de mais de duzentos anos.

* <http://www.wilhelm-research.com/>

A fotografia resulta de um conjunto de processos mecânicos, com as respectivas implicações de rapidez, exactidão, repetição e cópia: faz-se com uma máquina e, ou, computador, e vê-se depois. De modo diferente, a pintura resulta de um processo manual, mesmo que mediado por um pincel, que relacionamos com lentidão, esforço, menos precisão, e com a noção de único: faz-se com as mãos, vai durando e vai-se vendo.

Na fotografia o tempo define-se, mede-se e é factor fundamental. O tempo é o que permite que a fotografia seja fotografia e não outra coisa. É a sua marca específica. A fotografia tira-se, isto é, retira do tempo imagens de determinados e medidos momentos de uma coisa ou lugar.

Na pintura, o tempo não importa, não é linear, não precisa de ser tomado em conta, e no fazer nem sequer existe; não se mede e nem se pensa nisso, não é preciso e por isso até pode atrapalhar. A pintura é espaço, onde as coisas acontecem em diferentes momentos e de diferentes maneiras, devagar e repentinamente, de trás e para a frente e de novo para trás: apaga-se, recomeça-se, os caminhos alteram-se e misturam-se (contaminam-se) e com isso as ideias, está-se ali e lá se pode ficar, num espaço que nos permite todo o tempo para sem o tempo podermos pensar... e agir.

No jogo da pintura⁴³, e na partida que é pintar um quadro⁴⁴ (ou fazer uma pintura), é quem pinta quem decide as regras que presidem ao processo de pintar. Como princípio e método que ganham forma de enunciado.

A partir de uma determinada ideia, e usando tela e tinta⁴⁵, criar uma pintura que,

⁴³ Jogo como acção que se desenvolve num processo, simultaneamente, determinado (pelas regras, ou conceitos, que se vão estabelecendo) e indeterminado (pela imprevisibilidade dos acontecimentos que podem levar à invenção ou criação), alterando-se, com isso, em novas regras, conceitos e formas.

Yve-Alain Bois em (BOIS, Yve-Alain – *Painting as model*. Cambridge/MA: Ed. MIT Press, 1993, pp. 241-242), numa referência explícita a Hubert Damisch (DAMISCH, Hubert – *Fenêtre jaune cadmium*. Paris: Ed. Seuil, 1984, p. 167), relaciona estrategicamente, dissociando, o desejo de **pintar** (como a partida: “match”) e a pintura (como o jogo “game”):

“*This strategic interpretation is strictly antihistoricist: with it, the question becomes ‘one of the status that ought to be assigned to the match ‘painting’, as one sees it being played at a given moment in particular circumstances, in its relation with to the game of the same name’*”.

⁴⁴ O quadro como o suporte, espaço ou lugar, onde esse jogo se concretiza.

⁴⁵ A partir do mais tradicional suporte da prática da pintura ocidental. Não tem sido apenas a questão da tradição e do seu valor, no mercado da arte, o que tem mantido a pintura, apesar de tudo, ligada ao suporte da tela e da tinta, e também da grade de madeira que sustenta o quadro. Têm sido, também, e muito, questões de ordem operativa. No processo de fazer, de mostrar, e de guardar pintura - pela sua autonomia, variedade de forma e tamanho, resistência, portabilidade e conservação - o uso da **tela** e da **grade** ainda continua a ser

num processo dinâmico e em contínuo, interaja com outros meios numa relação de identidade partilhada. Como procedimento.

Usando a pintura como único; a fotografia⁴⁶ como cópia; e o vídeo como movimento, de maneira a que estes meios possam, por si sós, dar diferentes formas de um mesmo pensamento ou conceito, e que, funcionando em conjunto ou em separado, possam constituir-se como um todo coerente da mesma ideia inicial.

Pintura como palimpsesto⁴⁷

A ideia de palimpsesto, como coisa e modo de fazer, traz consigo as noções de escassez, economia, continuidade, finitude, vestígio, marca, envelhecimento, antigo, fazer, difícil, escrita, riscar, rasurar, apagar, ver, decifrar, interpretar, discutir, saber, ofício, tinta, mão, original, único... e cópia.

Tudo noções e coisas que facilmente podemos relacionar com outras noções e com outras coisas, e que, reflectindo, nos permitem especular. Tal como na ideia de pintura, como coisa e modo de fazer.

Na assunção da pintura como palimpsesto, pintar passa a ser uma prática indeterminada, no seu tempo e espaço de formação, permitindo dar continuidade, num mesmo suporte, às alterações sofridas por uma ideia ou intenção; que se vai testando, perdendo e ganhando forma, num mesmo e determinado espaço.

o modo mais eficaz de pintar.

⁴⁶ Usando a fotografia na sua específica capacidade de marcar no tempo momentos de um determinado espaço. Neste caso, momentos de uma pintura que se quer manter inacabada.

Um pouco diferente da fotografia como imagem de uma acção ou acontecimento, que tem sido o que alguns artistas têm feito, expandindo desse modo as possibilidades da fotografia e da arte: casos da performance; instalações e outros modos de fazer que pela sua efemeridade ou relação específica com os lugares onde são mostrados acabam por apenas poderem ser vistos em imagens fotográficas e de vídeo. Desses lugares, os trabalhos são deslocados para poderem ser vistos, não na matéria que lhes dá forma e razão, mas numa outra – plana, fria e lisa –, num retorno espalmado às paredes dos museus e galerias, páginas de revistas, livros, ou monitores: como arte, ou como registo e prova.

⁴⁷ “1- Pergaminho cujo manuscrito os copistas medievais raspavam para sobre ele escreverem de novo, mas do qual se tem conseguido, em parte, fazer reaparecer os caracteres primitivos; 2- texto que existe sob outro texto. Do grego *palimpsestos*, «raspado de novo»”. *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto Editora, 6ª ed., 2004.

Neste modo de entender e fazer pintura, e jogando com outros meios, a fotografia pode ganhar, na qualidade de cópia que é, outras qualidades e com isso outra importância.

Agora é fotograficamente possível copiar uma pintura usando o mesmo suporte (tela), e o mesmo tipo de tinta (óleo) servindo a fotografia não para reproduzir a pintura em livro, revista ou monografia para como reprodução poder ser vista, mas antes para ser vista como a própria pintura, que para todos os efeitos passa a ser: quer nos materiais (tinta sobre tela), quer na forma, que, com outros utensílios, de igual modo se manifesta. Como tempo de um momento decisivo que, num determinado espaço, se manifesta com luz e matéria.

Na ideia de pintura como coisa inacabada, como coisa que se vai fazendo e que é infinita nas possibilidades de relações de forma e conceito que se podem encontrar, a decisão relativa ao momento em que se dá uma pintura por pronta (resolvida, feita ou terminada), corresponde, também e sempre, apenas a uma de infinitas possibilidades. O que nos pode mostrar um quadro, ou pintura, que se marca no seu tempo de execução, é sempre um momento de muitos outros momentos possíveis. Como tempo e presença da ideia de fotografia⁴⁸.

Fotografando os momentos do fazer de uma pintura que se possam decidir terminados, e, desse modo continuar a agir até o suporte ceder, se rasgar e ficar sem conserto, estragando-se como suporte, é aceitar que no processo de pintar várias pinturas se formam, e que é pelo fim do seu suporte – como superfície, lugar ou espaço onde se processa uma intenção – que a pintura se constitui como coisa finita.

A pintura, como continuidade de uma acção pensada e reflectida, mantém a forma num mesmo suporte – na sua matéria e conceito – como um todo único e irrepetível. Tudo o mais que se possa fazer com a mesma ideia, mas já noutra suporte ou lugar, será

⁴⁸ Ideia com algumas ressonâncias no uso que Gerhard Richter, nos anos 70, fazia da fotografia:“(…). Por isso, queria possuí-la, mostrá-la – não para a utilizar como meio para uma pintura, mas para utilizar a pintura como veículo da fotografia.” (Gerhard Richter, entrevistado por Rolf SchÖn, 1972, in “Gerhard Richter – Uma Colecção Privada”. Lisboa: Museu do Chiado/MNAC, 2003, p.35). Diferente do uso, acima referido, que faço da fotografia. A haver ressonância, ela será, então, uma ressonância em espelho, se quisermos: fotografia como veículo da pintura. Neste caso - quer na matéria de que é feita, quer no referente – o que fica é sempre uma pintura. Feita, também, com processos fotográficos – mas feita como pintura e não como fotografia.

sempre outra coisa, por muito “igual” que possa ser⁴⁹. A forma não é apenas geometria, cor e matéria. A forma é essencialmente presença: presença que se vê e que se sente, se pensa, se relaciona e imagina. A forma está antes, como ideia e suporte⁵⁰.

Em movimento

Prosseguindo com a mesma intenção de interferência mútua – dinâmica e em contínuo – entre vários meios ligados a uma e mesma ideia inicial, a utilização do vídeo surge como prática possível de uma nova descoberta, experienciada e aprendida no seu fazer⁵¹. Como mais uma conta de vidro que se acrescenta ao jogo que é o de participar no movimento fluido das formas e das ideias que nesse jogo surgem e acontecem⁵².

O que os espelhos reflectem e mostram são coisas – inertes ou com vida, paradas ou em movimento – que se encontram num dado espaço de um determinado tempo presente, e que, só aí, nesse lugar e momento, podem ser vividas como acontecimento.

De idêntico modo, o que acontece com os espelhos, acontece (em simetria invertida) com o vídeo, com a vantagem acrescida de se poder gravar e, com isso guardar, pedaços do continuum que é próprio do tempo: como movimento (em imagem) de um espaço, entretanto observado e onde coisas aconteceram.

⁴⁹ Se exceptuarmos os dípticos, trípticos e outros conjuntos – que apenas funcionam como um todo único e inseparável e que são feitos como são por questões operativas ou formais –, todos os outros modos de proceder segundo uma mesma ideia e conceito em separados suportes, iguais ou diferentes em matéria ou tamanho, as chamadas séries, serão sempre outras tantas coisas (começadas e terminadas) e que como tal são apresentadas.

⁵⁰ O que não nomeamos não existe. A forma é sempre uma projecção mental de quem a faz e de quem a vê. Por si só não existe como forma. Pode resultar do acaso, de uma vontade ou intenção, mas, incorpora sempre uma ideia ou um pensamento.

⁵¹ O que fiz foi utilizar uma câmara de vídeo digital como máquina de filmar, pelas suas diferenças – materiais, operativas e conceptuais – em relação a outros **meios**: espelhos, pintura e fotografia, e também por ser, para mim, uma nova experiência.

⁵² A utilização que faço do vídeo refere-se, no essencial, ao seu lado cinemático, isto é, à sua capacidade de filmar e às suas possibilidades de montagem, o que, nestes aspectos, não é diferente do cinema. No meu caso, o uso do vídeo é feito por razões de contexto e possibilidades operativas: pode ser feito de modo simples, económico e por uma só pessoa.

Este lado cinematográfico do vídeo, por si só, não o define. Para melhor o definirmos, temos de referir a sua característica fundamental: a possibilidade do directo⁵³, que é o que separa, e diferencia, o vídeo do cinema. Quanto às outras diferenças, elas são essencialmente de ordem operacional, e resultam das implicações operativas determinadas pelo uso dos processos analógicos e digitais na produção de filmes⁵⁴.

Com o vídeo, filmar tornou-se mais fácil, rápido e barato. Está à disposição de qualquer pessoa: nos televisores, computadores e telemóveis; nas galerias de arte e nos museus; nos clubes de vídeo e na internet; na rua, em casa ou no emprego; como o meio que – pela sua portabilidade e autonomia de produção e recepção – melhor permite a divulgação de imagens. Está presente nas nossas vidas, constantemente, como propaganda, publicidade, informação, ou arte. Como curiosidade inevitável.

No campo da produção artística, o vídeo pode ser também uma possibilidade expandida⁵⁵ para a pintura se poder transmutar, literalmente, em imagem com movimento,

⁵³ O vídeo surge como um meio expandido da fotografia pela sua capacidade de gravar som e movimento, e, neste aspecto não é diferente do cinema, que o vídeo também expande, acrescentando ao som e movimento as possibilidades do directo e da gravação simultânea: captando e emitindo, em simultâneo, imagens de um determinado lugar, permite-nos ver quando estamos em outros lugares. Com o vídeo, aqui na Terra e em *directo*, até Marte e outros planetas podemos ver.

No campo da arte, a capacidade do directo e da gravação simultânea que o vídeo permite foi usado (conjuntamente com vidros e espelhos) de modo exemplar, por **Dan Graham** nos anos 70. No directo do vídeo, e misturando-o com a televisão, Dan Graham joga com a relação perceptiva e de projecção entre imagem e linguagem (*Two Consciousness Projections*, 1972); com a percepção do tempo (*Present Continuous Past(s)*, 1974 e *Yesterday/Today*, 1975); e com a percepção de espaço (*Video Piece for Showcase Windows*, 1976).

⁵⁴ O que aconteceu com a passagem da fotografia analógica à fotografia digital, acabará por acontecer com o cinema. Ainda não aconteceu porque a escala em que o filme é geralmente projectado exige uma resolução e uma definição de imagem que, por agora, só com a película se pode ter: é uma questão de ordem tecnológica, de mais ou menos milhões de píxeis.

⁵⁵ Aqui, em certo sentido, sugere-se o conceito de “**campo expandido**” como uma das ideias que melhor definem muitas das práticas artísticas contemporâneas. Principalmente como conceito que define os **meios** – na sua relação intrínseca e determinada – pela ideia de arte. Como conceito dinâmico num contexto historicamente situado.

Em *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (1981), Rosalind Krauss, partindo de uma análise ao espaço pictórico da pintura, à sua **grealha** (“grid”), e relacionando esse espaço com a questão da originalidade, tão estimada pelas vanguardas, defende que a limitação imposta por esse espaço condena os artistas não à originalidade mas antes à repetição. Terá sido a consciência dessa condenação ao repetitivo que esteve na origem da criação de espaços novos e expandidos, hoje claramente assumidos pelos artistas que trabalham com instalações, performance, vídeo, fotografia, sem quaisquer relações hierárquicas, em que o **meio**, ou **meios**, são resultado da lógica operativa deixando por isso de condicionar o artista a uma única prática e lugar.

É o campo expandido *pós-moderno* que já tinha sido desbravado pela Arte Conceptual, pela Pop e pelo Minimalismo; e pelas instalações e performances, e, antes ainda, pelo movimento Dada e por Duchamp.

Rosalind Krauss, em *Sculpture in the Expanded Field* (1978), questiona – servindo-se do exemplo de artistas

isto é, numa imagem que num diferente suporte e de outro modo – com a percepção de movimento – pode emitir a mesma ideia de pintura⁵⁶.

No processo de produção de um filme em vídeo, várias fases se desenrolam: primeiro filma-se o que houver para ser filmado, para depois – num processo idêntico ao de pintar – continuar a actuar no ecrã do monitor, editando⁵⁷ e criando – com a ajuda do computador – uma nova realidade que entretanto se forma, como imagem e som.

O vídeo, pelo seu lado cinematográfico, pela sua possibilidade de produção individual, e pelas suas capacidades de edição, expande as possibilidades da pintura e da fotografia porque lhes acrescenta a qualidade do **movimento**, integrando com isso uma nova dimensão perceptiva e conceptual, ajudando-nos a perceber que a realidade, na sua matéria, é simultaneamente tempo e espaço em constante mutação.

como Robert Smithson, Richard Long, Richard Serra, Bruce Nauman ou Christo – as práticas e objectos que já não pertenciam às anteriores categorizações de pintura e escultura. Com isso, ajudou a sustentar as experimentações posteriores de produção e apresentação de objectos, conceitos ou acontecimentos que se pretendem integrados no processo de transformações das próprias noções de arte, e a sua integração em novos e incomuns espaços. Neste novo **campo expandido** de acção artística ganham novo fulgor as instalações, a arte relacional e a interactividade, e os conceitos de *site specific* e *specificity*.

⁵⁶ Na pintura e na fotografia, o desejo de captar o movimento sempre esteve presente. Mas só como sugestão era possível mostrar o movimento. No caso do cinema, o que nos é mostrado não é o movimento da acção representada, mas sim a ilusão desse movimento, que é criada pela sucessão ritmada e precisa dos fotogramas que a bobine – que não estamos a ver – desenrola, a luz **projecta** e que o ecrã **reflecte**. No vídeo, o que surge é o próprio movimento das partículas de luz **emitidas** de um mesmo lugar (monitor) permitindo com isso uma percepção mais directa e, por isso, mais próxima do real. Com os videoprojectores, numa tentativa de aproximação ao cinema, a imagem passa a ser **projectada** e **reflectida**, distanciando-se do observador. Esta perda de proximidade é compensada pelo vídeo de alta definição (HD), pela escala do ecrã e pelo obscurimento da zona de projecção. Tudo isto permite um maior envolvimento sensorial. Como no cinema.

⁵⁷ O processo de edição vídeo não é muito diferente do processo de construção de uma pintura. Em ambos os casos, se acrescenta e se tira; em ambos os casos se usa colar, cortar ou apagar. Nos dois processos, mexe-se e torna-se a mexer, ordenadamente ou ao acaso. É comum aos dois processos relacionar as partes com o todo e umas com as outras, e relacionar tudo isto com uma ideia inicial; esta, por sua vez, vai sendo alterada com o decorrer do processo. Altera-se o espaço, e com isso o tempo e o movimento. No vídeo, lida-se com máquinas, software, ecrã, e luz emitida. Na pintura, lida-se com pincéis, tinta, tela, e luz incidente e reflectida.

IV – Olhar e ver

Olhamos para as coisas, e umas vezes vemos-las e outras vezes não. Para as vermos somos obrigados a um esforço de atenção; este leva-nos a pensar e relacionar. Sem esse esforço de atenção – que é ver – limitamo-nos a olhar, a reparar distraidamente, e desse modo processamos a informação, que não vemos, mas que, subliminarmente, guardamos sem pensar⁵⁸.

Nos diferentes processos das práticas artísticas que podem ser a pintura, a fotografia e o vídeo – práticas que são percebidas pelo olhar – é no ver que reside a sua razão. Ver implica vontade e esforço de atenção⁵⁹ com o seu tempo próprio,⁶⁰ de modo a podermos dar corpo a uma ideia, conceito e pensamento. Num mesmo ou em diferentes lugares, com o mesmo ou diferentes meios.

O modo de ver na pintura é substancialmente diferente dos modos de ver na fotografia e no vídeo. Tanto para o fazedor como para o espectador.

⁵⁸ É o que fazemos mais frequentemente, de forma a evitarmos a confusão que seria o facto de nos concentrarmos em todas as coisas de uma só vez.

É uma distração em legítima defesa. Esta distração protege-nos, mas, porque funciona subliminarmente também nos expõe à confusão gerada pela sobreposição indiferenciada das diversas linguagens e imagens (publicitárias, informativas e artísticas) num mesmo tempo e espaço, tornando esse espaço cada vez mais pequeno, plano, sem sentido e desesperadamente monótono e barulhento. Já não dizemos. Quando muito, balbuciamos, repetidamente, até à indistinção de um eco.

⁵⁹ Nesse esforço de atenção (observação) reside a possibilidade de se ir apreendendo a realidade nas suas complexas e contraditórias diferenças. Só observando com os sentidos e com o pensamento (com o corpo) podemos ter a percepção da impermanência – a de nós próprios, a dos outros, das coisas, da natureza, do universo, e da natureza frágil, mutável, da nossa própria consciência de tudo isso. A impermanência – à qual vamos permanentemente dando pouca atenção –, não nos é revelada pelo olhar. Só nos pode ser revelada, como constante abrangente que é, pelo ver.

⁶⁰ Tempo de reflexão que só desse modo se pode prolongar em *tempo de ressonâncias*. A arte precisa de tempo para ser vista. Precisamos de tempo para ver, e precisamos de tempo para pensar e reflectir sobre o que vemos.

“Para a arte e o pensamento é preciso um tempo de ressonâncias. Um poema pode produzir efeitos anos depois de lido porque a sua acção não se esgota e não se sacia no momento da leitura. De facto, a rigor, a leitura, a audição, a observação de uma obra de arte implicam abrigar as repercussões que a poética vai provocar. O poema volta como uma dádiva num lapso de tempo que pode cobrir toda uma vida. O pensamento também precisa de um tempo de elaboração que se inscreve na experiência do autor e do leitor.” (CAIAFA, Janice – “Questões para a arte hoje”. Rio de Janeiro: Concinnitas, ano 9, Vol. I, Número 12, Julho 2008.)

Na pintura, vê-se o que se vai fazendo num mesmo espaço (superfície) que é ele próprio o lugar onde se mostra e o que é mostrado. Nesse espaço de realidade própria e concreta, de possível ausência de referente, isto é, de referência à matéria de si próprio – ao suporte, às tintas e outros materiais – ver é sempre uma experiência directa, tanto no fazer como no observar. Para além dos condicionalismos culturais – próprios, sociais, de lugar e de época, ou de contexto, não há outros: nem visores, nem máquinas, nem software ou ecrãs. Diferentemente, as práticas fotográficas e de vídeo processam-se em espaços (superfícies) diferentes no decorrer dos seus próprios procedimentos tecnológicos que condicionam – com visores, com máquinas, com software ou ecrãs – o fazer e o mostrar. Por isso, mostramos sempre coisas em imagens. Nunca vemos uma fotografia ou um vídeo – porque não é isso que se pretende mostrar – como as próprias coisas que também são⁶¹.

⁶¹ É o caso do conceito da pintura concebida como um todo: material, físico e concreto, mais próximo da ideia de objecto, e por isso mais afastado da ideia de imagem e representação, figurativa ou abstracta. A pintura, deste modo entendida, passa a ser a própria realidade constituída nos seus elementos específicos: como superfície concebida em espaço ou lugar de encontro de **matéria** (tela, papel, vidro, chapa, fios, linhas, tintas, fitas, etc.) e de **conceito**, que, num processo de influência mútua, se forma como coisa observada, pensada e sentida; em experiência directa que entretanto se observa.

Este conceito de pintura, como coisa ou *imagem materializada*, é sugerido por Rosalind Krauss no seu ensaio sobre a obra de Rauschenberg (“Rauschenberg and the Materialized Image”, *Artforum* 13.4, Dezembro de 1974), e foi sendo testado, com diferentes intenções, por diversos artistas.

Por Duchamp, nos seus trabalhos em vidro transparente onde a tinta era, literalmente, ensanduichada, e que o próprio Duchamp descrevia por “um diferimento em vidro” (*À regarder – l’autre côté du verre – d’un oeil, de près, pendant presque une heure*, 1918); por Jasper Johns que converte o quadro no próprio objecto representado (*Flag*, 1955); por Frank Stella (*Black Paintings*, 1959; *Alluminium Series*, 1960), cujo trabalho é influenciado pelo trabalho de Jasper Johns e sobre quem Carl André refere: “Art is the exclusion of unnecessary. Frank Stella has found it necessary to paint stripes. There is nothing else in his paintings. He is not interested in sensitivity or personality, either his own or those of its audience. He is interested in the necessities of painting...” (*Sixteen Americans*, Museum of Modern Art, NY, 1959).

Ou ainda, de Robert Ryman que, desde os anos 50, tem desenvolvido o seu trabalho num processo experimental com base na presença física dos materiais que utiliza como superfícies ou lugares de percepção: tela, papel, metal, plástico, madeira, tinta, fita, e a própria luz (*Philadelphia Prototype*, 2007).

Explorando a ambiguidade (vertical/horizontal) do quadrado e do(s) branco(s), como elementos formais com que geralmente trabalha – conjuntamente com a luz dos espaços onde são feitas, ou concluídas, e mostradas as suas obras –, Robert Ryman realça a importância da percepção e do contexto na apreensão do espaço; na pintura e na arte.

“I don’t think of my painting as abstract because I don’t abstract from anything. It’s involved with real visual aspects of what you are looking at – whether wood, paint, or metal – how it’s put together, how it looks on the wall and works with the light. The wall is involved with the painting. Of course, realism can be confused with representation. And abstract painting – if not abstracting from representation – is involved mostly with symbolism. It is about something we know, or about some symbolic situation. I don’t make a big deal about this realism thing. It just seems that what I do is not abstract. I am involved with real space, the room itself, real light, and real surface.” (RYMAN, Robert – “Light and Music”, in *Art 21*, 2007). Disponível em WWW: < URL: (<http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/clip1.html>)>.

Para além das diferenças entre os espaços (superfícies) de ver – da pintura, da fotografia e do vídeo –, há, ainda, as diferenças entre as relações que no fazer se estabelecem nesses espaços, que condicionando o olhar alteram, por isso, os modos de ver.

No fazer de uma pintura⁶², olha-se para o suporte e vê-se no próprio local para onde se olha. O espaço em que se atenta e que se contempla é simultaneamente o local onde se faz.

Na fotografia e no vídeo, espreeita-se por um visor ou ecrã LCD⁶³ (quadrangular ou rectangular) para depois, noutro suporte, com outras dimensões, mostrar em imagem o que se gravou. Há sempre no fazer e no mostrar um deslocamento de lugar e escala que de algum modo perturba o processo de olhar e, com isso, o processo de ver.

A fotografia pode ser vista fora dos ecrãs luminosos dos monitores de computadores e de telemóveis, quando impressa em papel ou noutros suportes, e por isso pode existir, na sua matéria, como coisa.

No vídeo, para que possamos ver a imagem, é preciso accionar um suporte (máquina, monitor ou projector). Sem fazermos isso, não é possível formar-se uma imagem; o que apenas podemos ver é a fita da cassete ou o disco.

Na fotografia e no vídeo, olhamos, vemos e gravamos, para depois podermos ver, de modo diferente, noutros suportes. A fotografia e o vídeo estão dependentes da luz que aparelhos captam, emitem ou projectam. São técnicas que dependem em absoluto de máquinas, e que, também por isso, são facilmente integradas nas práticas artísticas decorrentes das novas tecnologias digitais. Uma vez como arte. Outras vezes surgem apenas como percepção de efeitos retinianos e sensoriais, que se sustentam do deslumbramento e espanto que sempre causam, nas suas respectivas épocas, as novas invenções.

Na pintura, um dos aspectos que lhe confere valor como mercadoria é o facto de ser uma coisa única, há uma e pronto. Só em cópia e reprodução, isto é, só como outra coisa é que a mesma pintura pode ser vista. Na fotografia e no vídeo, pelo contrário, um dos aspectos que lhes dá valor como mercadorias consiste na sua intrínseca capacidade de se copiarem e reproduzirem aos milhares em iguais suportes e tamanhos, continuando, apesar disso, a ser a mesma coisa. Dum lado o valor de posse, do outro o valor de uso.

Os meios, as técnicas e as formas mudam, e com eles, os conceitos e a arte. Na arte, essa mudança não é unívoca nem linear, mas sim assíncrona, feita de tentativas e

⁶² Refiro-me à pintura *stricto modo*, isto é, ao processo de colocar tinta e outros materiais num mesmo suporte.

⁶³ Sigla de *Liquid Cristal Display*.

de erros, vai-se fazendo e não resulta apenas das complexidades intrínsecas de uma determinada obra, resulta também do que lhe é totalmente exterior. As práticas, teorias e conceitos são sempre parcelares, são de um determinado tempo e lugar, e as próprias partes – porque aí inscritas – são parte do contexto.

Neste processo de trabalho – que lida com pintura, fotografia e vídeo – o que vou aprendendo repercute-se em ideias e conceitos que, cada vez mais, são entendidos eles próprios em formação. Pelo estudo e pela prática continuada e repetida, acumulamos conhecimentos, e, relacionando-os com as ideias e os conceitos, podemos tirar conclusões. Adaptando os conceitos às novas situações entretanto surgidas, novas ideias se formam, para de novo serem confrontadas na prática processual adoptada. É um processo de dúvida permanente, na crença da possibilidade de criar. Com este ou aquele meio técnico, onde melhor nos sentirmos para nesse meio – pintura, fotografia, vídeo, ou qualquer outro – melhor nos podermos relacionar com o que decidirmos fazer. Por vocação ou por acaso. Mas sempre como escolha singular.

Ao longo das diferentes partes deste texto, trato essencialmente de questões operativas e da forma como, grosso modo, vão sendo por mim experienciadas enquanto sujeito. Trato do processo singular e individual que é a forma como relaciono entre si diferentes técnicas e suportes, e trato, também, da forma como com isso me vou relacionando. Não há a intenção de pretender adivinhar o que outros possam perceber e sentir neste processo. A relação que cada artista tem com a sua prática é sempre pessoal e por isso mesmo não é totalmente transmissível. Pode haver mais ou menos aproximações nas tentativas de transmitir o que acontece, com cada um de nós, no processo criativo, mas o modo de cada um, pensando e sentindo a sua prática, não é passível de réplica. Como acontece com o sabor que se experimenta ao trincar um fruto.

São questões que remetem sempre para nós próprios como pessoas diferentes que somos: com diferentes corpos, com diferentes vidas e com diferentes consciências disso, por muito iguais que nos queiram fazer parecer.

O meio que somos nós próprios é que determina as escolhas técnicas e mediais da prática artística. Prática pela qual deixamos passar uma ideia, conceito, ou pensamento e na qual, reflectindo, vivenciamos connosco próprios e com os outros – agora, aqui, e neste mundo – a ideia de arte, e na qual, esforçadamente, continuamos a tentar encontrar algum sentido, na constante relação da razão entre o que nos envolve e a medida do espaço que habitamos. Como π ⁶⁴.

⁶⁴ π , ou Pi (é o valor constante do quociente entre o perímetro da circunferência e o seu diâmetro). A razão porque emprego este número, como conceito, prende-se com os atributos que lhe são próprios e que, em deslocamento, relaciono com a arte: Infinito; irracional; transcendente; constante; pensado e demonstrado, mas mágico e enigmático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Bibliografia específica:

(livros e textos referidos de modo mais explícito no presente relatório)

AGAMBEN, Giorgio – *Profanações*. Trad. Luísa Feijó, Lisboa: Livros Cotovia, 2006. ISBN 972-795-172-4

BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e simulação*. Trad. Maria João da Costa Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1991 [*Simulacres et simulation*, 1981]. ISBN 972-708-141-x

BENJAMIN, Walter – *A Modernidade*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 [*Gesammelte Schriften*, 1972]. ISBN 978-972-37-1164-6

_____ – *Imagens de pensamento*. Trad. João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006 [*Gesammelte Schriften*, 1972]. ISBN 972-37-0972-4

BOIS, Yve-Alain – *Painting as model*. Massachusetts: October book, MIT Press, 1993 [1990]. ND1140.B59

BREUILLE, Jean-Philippe – *Dictionnaire de la photo*. Ed. Michel Guillemot. Paris: Larrousse in extenso, 1996. ISBN 2-03-750014-9

CAIAFA, Janice – “Questões para a arte hoje”. Rio de Janeiro: *Concinnitas* ano 9, Volume 1, Número 12, Julho 2008.

CHIADO, Museu Nacional de Arte Contemporânea, CAC Málaga – “Gerhard Richter - uma colecção privada”. Coord. Nuno Ferreira de Carvalho, cat. exp. Lisboa: 2004. ISBN 972-776-219-0

ECO, Umberto – *Sobre os espelhos e outros ensaios*. Trad. Helena Domingos e João Furtado. Lisboa: Difel, 1989 [*Sugli specchi e altri saggi*, 1985]. ISBN [s.n.]

FLUSSER, Vilém – “Do espelho”, *Ficções filosóficas*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998. ISBN [s.n.].

FOUCAULT, Michel – *As palavras e as coisas*. Trad. António Ramos Rosa. Lisboa: Edições 70, 2005 [1966]. ISBN 972-44-0531-1

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRADE, Pedro Miguel – *Figuras do espanto - a fotografia antes da sua cultura*. Porto: Edições ASA, col. “Argumentos”, 1992. ISBN 972-41-1127-x

HARRISON, Charles; WOOD, Paul – *Art in theory, 1900-200*. Victoria, Australia: Blackwell Publishing, new ed., 7ª ed. 2006 [1992]. ISBN 13: 978-0-631-22707-6

JIMÉNEZ, José – *A vida como acaso*. Trad. Manuela Agostinho. Lisboa: ed. Vega, vol. 25, col. “Passagens”, 1997. ISBN 972-699-551-5

MELCHIOR-BONNET, Sabine – *Histoire du miroir*. Préface de Jean Delumeau. Paris: Éditions Imago, 1994. ISBN 2-902702-86-8.

_____ – “Une leçon pour le regard – La renaissance en fait un médiateur entre le sensible et l’intelligible”, SCÉRÉN-CNDP, 1995. Disponível em WWW: < URL: (<http://www.cndp.fr/revueTDC/706-40737.htm#top>)>.

MERLEAU-PONTY, Maurice – *O olho e o espírito*. Prefácio de Claude Lefort, trad. Luís Manuel Bernardo. Lisboa: 6ª ed. Vega, vol. 9, col. “Passagens”, 2006 [n.d.]. ISBN 972-699-352-0

MIRANDA, José Bragança de – “Breve reflexão acerca do especular”, *Ensaio*. Texto dedicado a Eduardo Prado Coelho. Lisboa: 2003. Disponível em WWW: < URL: (http://pwp.netcabo.pt/jbmiranda/jbm_espelhos.htm) >.

MOLDER, Maria Filomena – *Matérias sensíveis*. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 1999. ISBN 972-708-561-x

PAPINI, Giovanni – *O Espelho que foge*. Trad. Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Lisboa: Editorial Presença, vol.3, col. “A biblioteca de babel”, dirigida e apresentada por Jorge Luís Borges, 2007 [*Lo specchio che fugge*, FMR-ART’E’ Spa., 1992]. ISBN 978-972-23-3739-7

PERNIOLA, Mário – *A arte e a sua sombra*. Trad. Armando Siva Carvalho. Lisboa: Editorial Presença, 2006 [2005]. ISBN 972-37-1087-0

_____ – *Do Sentir*. Trad. António Guerreiro. Lisboa: Editorial Presença, col. “hipóteses actuais”, vol. 2, 1993 [Del sentire, Torino 1991]. ISBN 972-23-1690-7

PÉTRI, Claude [et al.] – *À travers le miroir, de Bonnard à Buren*. Rouen, França: ed. Musée des Beaux-Arts de Rouen, ed. Réunion des Musées nationaux, 2000. ISBN 2-7118-4117-0

PINTO DE ALMEIDA, Bernardo – *Imagem da fotografia*. Lisboa: Assírio & Alvim, col. Arte e Produção, 2005. ISBN 972-37-0180-4

PLATÃO – *A república*. Trad. de Maria Helena da Rocha Pereira do texto grego ed. por J. Burnet Platonis – Opera, T. IV Oxonii e typographeo Claren-doniano, 1949. Lisboa: 3ª ed., Fundação Calouste Gulbenkian, 1980.

RYMAN, Robert – *Art 21*, “Light and Music”, 2007. Disponível em WWW: < URL: (<http://www.pbs.org/art21/artists/ryman/index.html#>)>.

SENNEQUIER, Geneviève [et al.] – *Miroirs-Jeux et reflets depuis l’Antiquité*. Coordenação de Michaële Liénart e Florence Jakubowicz (Musée départemental des Antiquités de Rouen). Paris: Somogy, éditions d’art, 2000. ISBN 2-85056-411-7

SERRALVES, Museu de Arte Contemporânea – “Robert Rauschenberg, crítica e obra de 1949 a 1974”. Col. de arte contemporânea Público Serralves, ed. Bruno Marchand. Porto: 2008. ISBN 978-989-619-134-4

_____ – “Fotografia na Arte, de ferramenta a paradigma”. Col. de arte contemporânea Público Serralves, ed. Ricardo Nicolau. Porto: 2006. ISBN 989-619-040-2

_____ – “Dan Graham Works 1965-2000”. Porto: ed. Marianne Brouwer, cat. de exp., 2001. ISBN 3-933807-31-x

_____ – “Rauschenberg traveling’70-’76” Serralves, Conc. João Fernandes Comissário exp. Mirta d’Argenzio. Porto: Outubro de 2007. ISBN 978-972-739-185-1

Bibliografia geral:

ADORNO, Theodor W. – *Teoria estética*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 1982 [*Ästhetische Theorie*, 1970]. ISBN [s/n].

_____ – *Experiência e criação artística, paralipómenos à ‘Teoria Estética’*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2003 [*Ästhetische Theorie. Paraliipomena. Frühe Einleitung*, 1970]. ISBN 972-44-1153-2

_____ – *Mínima Moralía*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001 [1951]. ISBN 972-44-1071-4

ANDRÉ, Carl – *Cuts, texts 1954-2004*. Ed. James Meyer. Cabridge/MA: The MIT Press, 2005. ISBN-10:0-262-01215-4

BAKER, George, “Photography Expanded Field”, in *October*, Vol. 114 – Fall 2005, pp. 120 – 140.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland – *A câmara clara, nota sobre a fotografia*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 2006 [Seuil, 1980]. ISBN 972-44-1349-7

_____ – *O prazer do texto*. Trad. Margarida Barahona, prefácio de Eduardo Prado Coelho. Lisboa: Edições 70, col. Signos, vol. 5, 1997 [Seuil, 1973]. ISBN: 972-44-0572-9

BAUDELAIRE, Charles – *A invenção da modernidade, sobre arte literatura e música*. Trad. Pedro Tamen. Antologia, introdução e notas de Jorge Fazenda Lourenço. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2006. ISBN 972-708-885-6

BAUDRILLARD, Jean – *Palavras de ordem*. Trad. Serafim Ferreira. Porto: Campo das Letras, col. Campo da Filosofia, vol. 10, 2001 [Mots de passe 2000]. ISBN 972-610-450-5

_____ – *A sociedade de consumo*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2007. ISBN 978-972-44-1408-9

BERGER, John – *Sobre o olhar*. Trad. Lya Luft. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003 [About Looking 1980]. ISBN 84-252-1921-3

_____ – *Modos de ver*. Trad. Ana Maria Alves. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2005 [Ways of seeing 1972]. ISBN 84-252-2003-3

BERGSON, Henri – *Matéria e memória*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 3ª ed., 2006 [Presses Universitaires de France, 1939]. ISBN 85-336-2341-0

BOURDIEU, Pierre – *As regras da arte, génese e estrutura do campo literário*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença, 1996 [Éd. du Seuil, 1992]. ISBN 972-23-2121-8

BOUWSMA, O.K. – *Conversas com Wittgenstein 1949-1951*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005 [Wittgenstein: conversations, 1949-1951 (1986)]. ISBN 972-708-821-x

BUCHLOH, Benjamin H.D.; Cross, Susan – *Gerhard Richter: Eight Gray*. Berlin: Deutsche Guggenheim, 2003. ISBN3-7757-1275-5

BÜRGER, Peter – *Teoria da vanguarda*. Trad. Ernesto Sampaio. Lisboa: ed. Vega, col. Vega/Universidade, 1993. ISBN 972-699-331-8

CALABRESE, Omar – *Como se lê uma obra de arte*. Trad. António Maia Rocha. Lisboa: Edições 70, 1997 [Ediciones Cátedra, S.A., 1993]. ISBN 972-44-0963-1

CASARES, Adolfo Bioy – *A invenção de morel*. Prólogo de Jorge Luís Borges, trad. Miguel Serras

Pereira e Maria Teresa Sá. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2ª ed., 2003 [*La invencion de Morel* 1940]. ISBN 972-608-023-1

CRARY, Jonathan – *Techniques of the observer, on vision and modernity in the 19th century*. Cambridge/Massachusetts: October books, MIT Press, 1992 [1990]. ISBN-10:0-262-53107-0

CRUZ, Maria Teresa – “Arte e media”. *Arte e Comunicação*, dir. José Augusto Mourão, revista de comunicação e linguagens, publicação semestral, 2006/07 n° 37:143-148. Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2007. ISSN-0870-7081

DEBRAY, Régis – *Vie et mort de l’image*. Paris: Éditions Gallimard, col. Folio essais-261, 2007 [1992]. ISBN 978-2-07-032872-7

DELACROIX, Eugène – *Journal 1822-1863*. Préface de Hubert Damish. Edição revista por Régis Labourdette. Paris: Librairie Plon, 1980 [1931-1932]. ISBN 2-259-00646-9

DELEUZE, Gilles – *Conversações*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Fim de Século Edições, 2003 [Minuit, 1990]. ISBN 972-754-182-8

DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do tempo perdido, entrevistas com Pierre Cabanne*. Trad. e pós-fácio António Rodrigues. Lisboa: Assírio & Alvim, 2ª ed., 2002 [ed. Thames and Hudson, 1971]. ISBN 972-37-0257-6

FOSTER, Hal – *Design and crime, and other diatribes*. London: New Left Books, Verso, 2003. ISBN 1-85984-453-7

_____ – *The return of the real - art and theory at the end of the century*. Massachusetts: October book, MIT Press, 1996. ISBN-13: 978-0-262-56107-5

_____ – “Re: Post” in *Art After Modernism: Rethinking Representation*. Ed. Brian Wallis. New York: The Museum of Contemporary Art, pp.189-201, Brian Wallis 1984.

FOSTER, Hal; KRAUSS, Rosalind; BOIS, Yves-Alain; BUCHLOH, Benjamin H.D. – *Art since 1900. Modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames and Hudson, 2004. ISBN 0-500-23818-9

FOUCAULT, Michel – *O que é um autor*. Trad. António Fernando Cascais, prefácio de José A. Bragança de Miranda. Lisboa: Vega, 6ª ed., vol. 6, col. “Passagens”, 1997 [1969]. ISBN 972-699-303-2

GARCÍA, Ángel Gonzalez – *Pintar sin tener ni idea, y otros ensayos sobre arte*. Madrid: Lampreave y Millán, 2007. ISBN 978-84-612-1363-4

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

GIL, José – *Sem título, escritos sobre arte e artistas*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2005. ISBN 972-708-833-3

GREEN, Renée [et al.] – *Negotiations in the contact zone / Negociações na zona de contacto*. Produção e dir. Jürgen Boch. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003. ISBN 972-37-0784-5

HAWKING, Stephen – *Breve história do tempo ilustrada*. Trad. Maria Alice Gomes da Costa, revisão científica de José Félix Gomes da Costa. Lisboa: Gradiva, 1996 [*The illustrated a brief history of time 1988*]. ISBN 972-662-511-4

HESSE, Hermann – *O jogo das contas de vidro*. Trad. Carlos Leite. Lisboa: Dom Quixote, 6ª ed., 2006 [Fretz & Wasmuth, Zürich 1943]. ISBN 972-20-0714-9

K. DICK, Philip – *O andróide e o humano*. Trad. Artur Alves. Lisboa: ed. Vega, vol. 42, col. "Passagens", prefácio Jorge Martins Rosa, 2006. ISBN 972-699-856-5

KOSUTH, Joseph – *Art after philosophy and after, collected writings, 1966-1990*. Ed. Gabriele Guercio, apresentação Jean-Francois Lyotard. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1993 [1991]. ISBN-10:0-262-11157-8

KRAUSS, Rosalind – "Sculpture in the Expanded Field". *October*, vol. 8 (Spring, 1979), pp. 30-44.

_____ – *The originality of the avant-garde and other modernist myths*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1985. ISBN-10:0-262-11093-8

_____ – *The Optical Unconscious*. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 1994. ISBN-10:0-262-61105-8

MOTHERWELL, Robert – *The writings of Robert Motherwell / edited by Dore Ashton with Joan Banach*. Berkeley, Califórnia: University of California Press, 2007. ISBN 978-0-520-25048-2

NAUMAN, Bruce – *Please pay attention please*. Ed. Janet Kraynak. Cambridge/Massachusetts: The MIT Press, 2003. ISBN-10:0-262-14082-9

OLAIO, António – *Ser um indivíduo chez Marcel Duchamp*. Edição de André Tavares. Porto: Dafne Editora, 2005. ISBN 972-99019-7-X

RANCIÈRE, Jacques – *The future of the image*. Trad. Gregory Elliot. London: Verso, New Left Books, 2007 [*Le destin des images 2003*]. ISBN 13:978-1-84467-107-6

ROTHKO, Mark – *A realidade do artista*. Trad. Fernanda Mira Barros. Lisboa: Edições Cotovia, 2007 [2004]. ISBN 978-972-795-169-7

S. WURZER, Wilhelm [et al.] – *Philosophies of the visible*. London: ed. Continuum, col. Panorama, 2002. ISBN 0-8264-6004-6

SERRALVES, Museu de Arte Contemporânea – “Propostas da arte portuguesa, posição: 2007”. Col. de arte contemporânea Público Serralves, ed. Miguel von Hafe Pérez. Porto: 2007. ISBN 978-989-619-108-5

SICARD, Monique – *A fábrica do olhar*. Trad. Pedro Elói Duarte, prefácio de José Carlos Abrantes. Lisboa: Edições 70, 2006 [1998]. ISBN 972-44-1304-7

SLOTERDIJK, Peter – *Ensaio sobre a intoxicação voluntária, um dialogo com Carlos Oliveira*. Trad. Cristina Peres. Lisboa: Fenda Edições, 1999. ISBN 972-8529-73-2

STEINER, George – *Gramáticas da criação*. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2002 [*Grammars of creation: originating in the Gifford lectures of 1990, (2001)*]. ISBN 972-708-679-9

_____ – *Presenças reais, as artes do sentido*. Trad. e posfácio Miguel Serras Pereira. Lisboa: Editorial Presença 1993 [1989]. ISBN 972-23-1619-2

SMITHSON, Robert – *Robert Smithson, the collected writings*. Ed. Jack Flam. Berkeley: University of Califórnia Press, 1996 [1979]. ISBN 0-520-20385-2

SOLOMON-GODEAU, Abigail – “Photography After Photography”, in *Art after modernism, rethinking representation*. Ed. Brian Wallis. New York: Museum of Contemporary Art, Godine, pp.75-86, 1992 [1984]. ISBN [s.n.].

STELLA, Frank – *Working space. The Charles Eliot Norton lectures*. Harvard: University Press, 1986. ISBN 13:978-0-674-95961-3

STIRNER, Max – *O único e a sua propriedade*. Trad. João Barrento, posfácio de José A. Bragança de Miranda. Lisboa: Antígona Editores Refractários, 2004 [*Der Einzige un sein Eigentum 1844*]. ISBN 972-608-162-9

WALL, Jeff [et al.] – *Jeff Wall*. Thierry de Duve, Arielle Pelenc, Boris Groys and Jean-François Chevrier. London: Phaidon Press, 2003 [1996]. ISBN 0-7148-3951-5

FBAUP

04-10-06 Eduardo Cintra Torres “**eventos mediáticos e a efervescência colectiva**”

04-10-06 Luís castro Nogueira “**O bem estar da cultura: os espaços do homem**”

11-10-06 Nele Azevedo “**Monumento mínimo**”

11-10-06 Santiago Ortiz “**Tornar simples a complexidade**”

06-11-06 John Mateer “**artistas de origem aborígene e fotografia**”

17-11-06 Pedro Cabral Santo “**Estratégias de aproximação ao espectador**”

22.11.06 Ângelo de Sousa “**Em torno das últimas exposições**”

29-11-06 Isabel Carlos “**As bienais de arte contemporânea**”

06-12-06 Ângela Ferreira, Dalila Gonçalves, Fernando José Pereira, Filipe Oliveira Dias, Heitor Alvelos, Laura Castro, Miguel von Hafe Perez “**Inter-venção artística no espaço urbano: agentes, estratégias, prioridades**”

09-05-07 Dolores Wilber “**My space your space our space their space**”

14-02-27 Dan Perjovschi “**Context specific- espaço expositivo como suporte**”

23-02-07 Pedro Lhano,”**Greennberg! – A crítica de arte materialista de Clement Greenberg**”

07-03-07 Manuel Laranjeira “**Será possível que o cérebro perceba o cérebro**”

14-03-07 Andreas Broeckmann “**Unfinishing media art**”

13-04-07 Herwig Turk e Paulo Pereira “**The BlindSpot**”

20-04-07 Cláudia Gianetti “**Artes e estéticas no século XXI**”

27/28-04-07 Carlos Vidal “**Arte e verdade**”

04-05-07 Miguel Carvalhais: “**Artes sonoras digitais**”

24-05-07 Pedro Barbosa “**Metamorfoses do real – hipermédia/cibertexto**”

SERRALVES, Museu de Arte Contemporânea

Anos 80

12-10-06 Fernanda Gomes, João Fernandes “**Conversa com Fernanda Gomes**”

08-11-06 Julian Heynen, Ana Jotta, Eugenio Dittborn, George Hadjimichalis, Gulsun Karamustafa, Julião Sarmento, Mirosław Balka e Tunga “**Arte na periferia - O que significou fazer arte num contexto periférico?**”

09-11-06 Peter Pakesch, Harald Klingelholler, Jean-Marc Bustamante, Lili Dujourie, Matt Mullican, Pedro Cabrita Reis “**A passagem para os anos 90 - Que significado teve o confronto com um novo paradigma?**”

11-11-06 Abigail Solomon-Godeau (University of California, Santa Barbara, EUA) Jean-François Chevrier (École Nationale Supérieure de beaux-Arts, França) “**Teoria e crítica na década de 80**”

24-02-07 Alain Cueff, Pier Luigi Tazzi “**A obra e o seu lugar**”

25-02-07 Ulrich Loock, Anda Rottenberg, Barry Schwabsky, Pier Luigi Tazzi, Denys Zacharopoulos “**Reenquadrando os pressupostos do conceptualismo?**”

02-03-07 Augusto M. Seabra “**Alguma vez fomos pós-modernos?**”
Bernardo Pinto de Almeida “**Continuidades e rupturas entre os anos 1960-70 e os anos 80**”

12-04-07 Jacques Rancière “**As desventuras contemporâneas do pensamento crítico**”

03-05-07 Peter Sloterdijk “A técnica na sua relação com o humano”

28-06-07 Giorgio Agamben “Arte, Inoperância, Política”

CCB – Anfiteatro do Museu Colecção Berardo

5/6-12-2007 Conferência internacional “**Imagem e Pensamento**”

Org. Centro de Estudos de Comunicação e Linguagem – UNL e Centro de Estudos de Comunicação e Sociedade – UM.

Fundação Calouste Gulbenkian

25/26-03-2008 **Conferencia internacional sobre Walter Benjamin**. Org. de José A. Bragança de Miranda, António Fernando Cascais e Maria João Cantinho.

IPF Ciclo de conferências – Fotografia E Arte

02-11-06 Ricardo Nicolau “**Fotografia E Arte**”

07-12-06 Rita Castro Neves “**A obra de Rita Castro Neves**”

04-01-07 Liliana Coutinho “**A fotografia e os novos artistas**”

01-02-07 Sandra Vieira Jurgens “**Fotografia e arte contemporânea**”

13-06-07 Miguel Von Haffe Perez “**Manipulação, encenação, documentalismo e banalidade nas práticas fotográficas contemporâneas**”

Pintura:

Tela plástica 250 cm X 250 cm

Rede de pesca usada como carimbo.

Tintas de óleo em tubo e pigmento, e veículos, diluentes e solventes.

Trinchas, pincéis, espátulas, lixa, fita adesiva, prego e corda.

Fotografia e vídeo:

Luz natural, e luz artificial: ambiente; negra; de halogéneo, e fluorescente.

Máquina fotográfica digital.

Objectiva manual 24mm.

Máquina de vídeo digital HDV.

Objectiva zoom autofócus 6.1- 61mm.

Computador e monitor.

Software de edição fotográfica: Adobe Photoshop CS3.

Software de edição vídeo: Adobe Premiere Pro CS3.

Publicação:

Software de paginação: Adobe InDesign CS3.

Impressão Offset.

Tiragem: 100 exemplares

Relatório:

Concepção e paginação – António José Rocha

Impressão e encadernação – *SEMPRE*, centro de imagem digital