

# ○ FILME NAS PRÁTICAS ARTÍSTICAS CONCEPTUAIS

## ENTRE A DESMATERIALIZAÇÃO DO OBJETO DE ARTE E A ESPECIFICIDADE DO MEDIUM

### FILM IN CONCEPTUAL ART

## BETWEEN THE DEMATERIALIZATION OF THE ARTISTIC OBJECT AND MEDIUM SPECIFICITY

**Andreia Magalhães**

*Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto/ Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa*  
Email: a76magalhaes@gmail.com

### RESUMO

O filme, um *medium* importado do cinema, fez parte das práticas artísticas mais experimentais dos movimentos das vanguardas das décadas de 1960 e 1970. A partir da análise de uma seleção de obras internacionais e portuguesas este artigo centra-se na utilização do filme no enquadramento do Conceptualismo propondo discutir como o *medium* – com a sua especificidade material, tecnológica e disciplinar – ocupou um lugar fundamental na desmaterialização e contingência do objeto artístico, abrindo para a redefinição e expansão do domínio das artes visuais.

### PALAVRAS-CHAVE

**Conceptualismo | Filmes de artistas | Arte | Medium | Desmaterialização**

### ABSTRACT

Film, a medium from the realm of cinema has spread over the most experimental artistic practices of the 1960 and 1970s. The integration of film in the art world erupted and disseminated among the main art movements that redefined and expanded the field of visual arts. From the analysis of a selection of international and portuguese works this article reflects on the integration of film in Conceptualism to reflect how the medium – with its physical, technological and institutional specificity – played a key role in the dematerialization of the artistic object and the expansion of art.

### KEYWORDS

**Conceptual art | Artists' Films | Art | Medium | Intermedia**

A introdução do filme no domínio das artes visuais, iniciada com as primeiras experiências cinematográficas do Futurismo, Cubismo, Surrealismo, Dadaísmo, inaugurou uma irreversível transformação da arte que se foi avolumando e complexificando a partir das décadas de 1960 e 1970. Neste período, o filme disseminou-se e generalizou-se de tal forma entre os artistas que se tornou num *medium* inquestionável da arte. Sendo transversal aos principais movimentos de vanguarda da época – Pop, Conceptualismo, Minimalismo, Pós-minimalismo, Arte Processual, surgiu sobretudo associado às principais práticas artísticas que quebraram barreiras disciplinares como a instalação ou a performance. A partir da análise de uma seleção de obras, este artigo foca-se na integração do filme no enquadramento do Conceptualismo para refletir como o *medium*, com a sua especificidade material, tecnológica e disciplinar, ocupou um lugar fundamental na redefinição, dilatação e desmaterialização do objeto artístico<sup>1</sup>.

Sobre o *medium*. O filme partilha várias das características materiais e formais com a fotografia. O suporte é uma película plástica revestida com uma emulsão sensível à luz onde se registam séries de imagens fotográficas. A película quando é projetada por um dispositivo mecânico (projetor), a uma velocidade que geralmente oscila entre as 16 e 24 imagens por segundo, produz no espetador a sensação/ilusão ótica de movimento. Dentro do conjunto destas características existem inúmeras variações, desde os formatos, cor ou som, dependendo do tipo de película e equipamento associado. O desenvolvimento tecnológico deste suporte – a película celuloide – e respetivo equipamento é indissociável da história do cinema, quer seja para o desenvolvido mercado industrial, independente ou amador.

Neste artigo designamos por “filmes de artistas” obras cujo suporte é a película cinematográfica e onde se cruzam processos artísticos esculturais, pictóricos, do cinema, da performance, da poesia, e que podem consubstanciar-se em projeções simples, múltiplas ou instalações. Os filmes de artistas importaram para o mundo da arte modos narrativos e de produção associados a diversos géneros cinematográficos, e como não comungavam das mesmas

convenções de produção e apresentação, rapidamente os alteraram. O que nos permite concluir que diferentes estados de desenvolvimento tecnológico da imagem em movimento configuraram diferentes formas de cinefilia dos artistas, diferentes modos estéticos e diferentes modos de produção que se traduziram em diferentes relacionamentos com o *medium* e o seu enquadramento institucional.

A arte conceptual revelou-se nos primeiros anos de 1960 na Europa, Estados Unidos, América Latina e em países asiáticos como o Japão. Teve múltiplas configurações que não podem encerrar-se num discurso unificado, mas seguramente o valor mais comuns às práticas conceptualistas está na prevalência da ideia sobre os resultados visuais e a produção de artefactos, que se traduziram na recusa da herança disciplinar das belas artes, nomeadamente a pintura e escultura. O desinteresse pela estética, habilidade manual e “comercialidade” do objeto artístico promoveu uma grande liberdade que contribuiu para uma enorme expansão do que definia os limites da arte. Estas orientações favoreceram a interdisciplinaridade, modos e atitudes artísticos mais processuais e performativos, contribuindo significativamente para a disseminação da fotografia, do filme e do vídeo.

A utilização do filme em práticas que podem ser integradas na moldura conceptual começou a manifestar-se logo nos primeiros anos do movimento, com significativa expressão entre os artistas Fluxus. O grupo era formado por músicos, artistas, cineastas e poetas que retomaram com renovado vigor o legado futurista e Dada, em termos gerais pode ser descrito como uma rede informal e internacional de artistas que partilharam a vontade de diluir as fronteiras das disciplinas artísticas, o que foi sustentado pela grande diversidade disciplinar do grupo. Orientados pela recusa de convenções e da autoridade de museus e galerias na determinação do valor artístico das suas produções, e também pela ironia e humor, criaram comunidades e espaços artísticos onde produziram e apresentaram as suas obras, geralmente híbridas, efémeras e performativas. George Maciunas é historicamente considerado o fundador do movimento e um reconhecido cinéfilo<sup>2</sup>. Como observou Bruce

1. A integração do filme no Conceptualismo serve aqui um objetivo de organização formal e de interpretação de estratégias artísticas, pois os movimentos artísticos não foram estanques e existem sobreposições e contágios entre eles. Para referir apenas um exemplo, alguns dos filmes de Bruce Nauman que se referem neste texto poderiam ser analisadas à luz das orientações formais, estéticas e conceptuais do pós-minimalismo ou da arte processual.
2. Maciunas compilou um grande arquivo com anotações sobre filmes desde a época do silêncio, principalmente comédias (Buster Keaton, Chaplin) até ao cinema experimental, documentários e filmes institucionais. Neste encontram-se anotações de histórias do cinema, comentários e correções sobre bibliografia dedicada ao cinema.

Jenkins, o fascínio de Maciunas pelo cinema formou a base de uma genealogia estética e metafórica para as estratégias Fluxus, no que é um dos artigos fundamentais sobre o grupo e a importância do cinema no seu desenvolvimento (Jenkins, 1993: 124). A antologia de filmes Fluxus é formada por mais de trinta filmes produzidos entre 1962 e 1970,<sup>3</sup> este conjunto foi realizado por cineastas experimentais e artistas, entre os quais estão Paul Sharits, Yoko Ono, George Maciunas, Dick Higgins, Ben Vautier, John Cale e Nam June Paik. Muitos desses filmes, na sua maioria curtas metragens, eram apresentados em eventos e *happenings* do grupo. Ainda que constituam um conjunto diversificado de títulos partilham várias semelhanças que os unem como, por exemplo, os filmes que eliminam a imagem nomeadamente em obras como *Zen for Film* (1962) de

Nam June Paik, *Blink* (1966) de John Cavanaugh ou *Entrance to Exit* (1962-65) de George Brecht (e que podemos associar a anteriores experiências cinematográficas como as letristas); filmes *ready-made* feitos a partir de material filmado preexistente (*found footage*) e os filmes “lentos”.

Entre os filmes Fluxus destacamos os filmes “lentos” identificados pelas manipulações temporais que reduzem ao extremo o movimento e distendem o tempo, como *Eyeblink* (1966) de Yoko Ono e Peter Moore, *Disappearing Music for Face* (1966) de Mieko (Chieko) Shiomi (*Fig.01*) ou *One* (1966) de Yoko Ono. Estes filmes curtos registam em *close-up* ações simples como o pestanejar, um sorriso ou um fósforo a arder. Gravados com uma câmara de alta velocidade que regista duas



Fig. 01 - Mieko (Chieko) Shiomi, *Disappearing Music For Face*, 1966. Antologia de Filmes Fluxus, sem edição limitada. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

3. Não existe informação consensual sobre o número de filmes, datas e autorias da antologia. A distribuída pela Electronic Arts Intermix (Nova Iorque) lista trinta e sete títulos, que estão disponíveis em <http://www.ubu.com/film/fluxfilm.html>. Na base de dados Fluxus acessível online são listados trinta e um filmes <http://www.artnotart.com/fluxus/fluxfilms-catalogue.html>.

mil imagens por segundo, estas quando projetadas a uma velocidade normal de vinte e quatro/ou dezasseis imagens por segundo revelam grandes distensões temporais e decomposição do movimento, convertendo segundos em minutos. *Disappearing Music for Face*, o filme do sorriso de Yoko Ono foi filmado em oito segundos e na projeção a velocidade normal distende-se em onze minutos, criando um *slow motion* extremo que torna quase impercetível a alteração entre imagem estática e imagem em movimento. A lentidão da imagem em movimento aproxima-se assim da fotografia e cria uma deslocação da especificidade de ambos os *media*. Desta forma, abala a natureza do filme que assenta sobre os pilares do movimento e da narrativa; simultaneamente torna a materialidade do *medium* mais percetível, pois a sucessão de *frames* é menos ilusória desvendando o processo mecânico do cinema.

O filme favoreceu também a produção de obras colaborativas e a dissolução da marca individual dos artistas. *Disappearing Music for Face* foi concebido a partir de uma ideia/partitura de Mieko Shiomi, foi filmado por Peter Moore (como vários outros da antologia) e interpretado por Yoko Ono, o que torna a autoria individual dos artistas destes filmes pouco clara e secundária. Muitos dos filmes Fluxus são frequentemente atribuídos a mais que um autor, outros geram dúvidas, enquanto alguns são mesmo anónimos. Para além dos modos de produção pouco ortodoxos, os filmes Fluxus tiveram também modos de apresentação e circulação que diminuem as questões da autoria e conseqüente valorização dos objetos. Muitos dos filmes da antologia rodados originalmente 16 mm foram reduzidos para película de 8mm, cortados e integrados nas edições anuais das *Fluxyearboxes* – caixas de madeira com excertos de trabalhos do grupo<sup>4</sup> – e outros foram também distribuídos individualmente com projetores manuais em *fluxkits*; alguns dos filmes eram projetados coletivamente em eventos Fluxus multimédia.

Um dos marcos dos filmes Fluxus é precisamente o que na antologia tem o número um. *Zen for Film [Fluxfilm no. 1]* (1964) de Nam June Paik foi apresentado pela

primeira vez na série de concertos e performances Fluxus que ocorreram durante seis semanas, no Fluxhall, em Nova Iorque em 1964. Muito sumariamente, a obra consiste na projeção sobre uma parede de película transparente sem imagens<sup>5</sup>: à medida que o filme vai sendo reproduzido acumula cada vez mais riscos pela ação mecânica do projetor e outros elementos acidentais como partículas de pó, que se vão criando sobre a superfície celuloide e aparecem na imagem. A cada projeção, a transformação e acumulação de novos elementos no filme é visível. Esta imagem revela a materialidade do filme e o processo mecânico da projeção porém a realização desta materialidade é dada pela ausência de imagem e pela imaterialidade da projeção. Num simples gesto, Paik articula a especificidade do *medium* – na qual se alicerça para obtenção de determinado resultado visual, desmaterializa o objeto artístico e desafia as convenções mais elementares do filme e da arte. *Zen for Film* é sobretudo um evento que ocorre na galeria e não um objeto: a película de 16 mm deve ser substituída periodicamente por nova película quando atingir a saturação de riscos, ou eventualmente for destruída pelo desgaste. Ao mesmo tempo, esta é uma obra que apaga todos os traços de autoria e de permanência do objeto artístico (*Fig.02*). A contingência e impermanência da obra é evidente nos desdobramentos e versões que pode adquirir e que são variáveis de exposição para exposição. A projeção pode adquirir tamanhos diferentes criando diferentes relações com o espetador, como também foi projetada ao lado de outras obras em filme nos eventos *fluxuswalpaper*, para além de ter também sido editada numa versão mais “objetual” da obra no kit Fluxus, *Zen for Film from Fluxkit* (1965)<sup>6</sup>.

Mas *Zen For Film* está também associado a uma inclinação para a redução e purismo anti-materialista que marcou a arte conceptual e processual, e que em parte foi catalisada pelo zen como o próprio título indica. A difusão do ascetismo entre os artistas<sup>7</sup>, pode ser encontrada em obras anteriores como as *White Paintings* de Rauschenberg (1951) e a pauta “em branco” 4’33 (1952) de John Cage. De facto, o esvaziamento da pintura, da música e do filme marcou uma grande

4. Como se pode ver nesta edição de 1968 <https://www.moma.org/collection/works/127903?locale=en> na coleção do MoMA (acedido 22 de out. 2016).

5. Obra instalada no MoMA <https://www.moma.org/collection/works/128108?locale=en> (acedido 22 de out. 2016).

6. Ver exemplo na coleção do MoMA em <https://www.moma.org/collection/works/149320?locale=en> (acedido a 22 de out. 2016).

7. Entre estes encontramos John Cage (que teve grande influência sobre os alunos do Black Mountain College como Merce Cunningham, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Allen Kaprow e Alison Knowles), Ad Reinhardt, e vários artistas Fluxus. Sobre a relação entre o budismo e arte abstrata, conceptual e performance, ver o livro de Ellen Pearlman, *Nothing and Everything: The Influence of Buddhism on the American Avant Garde* (Berkeley: Evolver Editions, 2012).



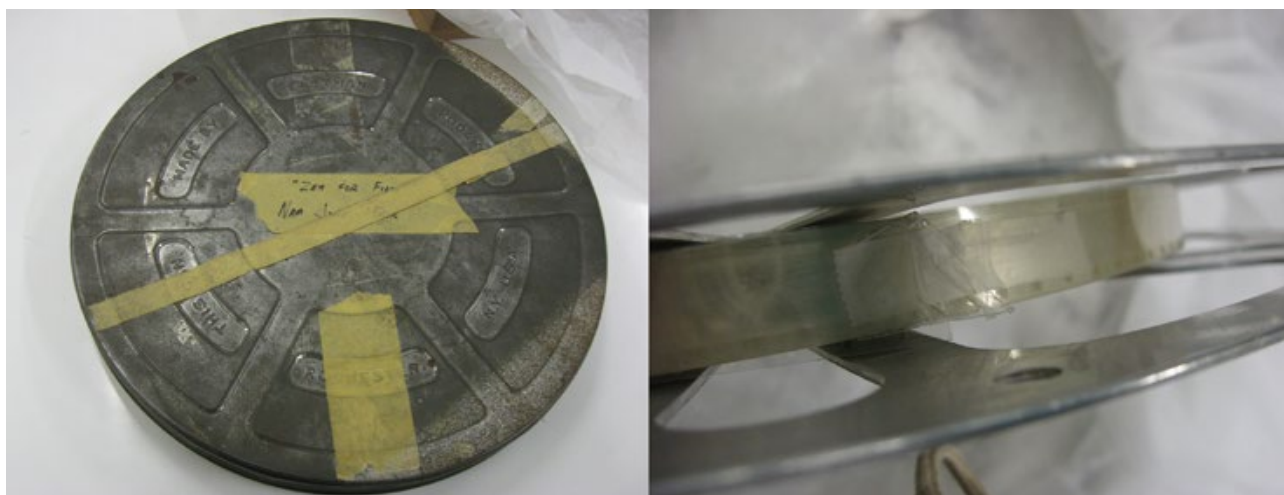


Fig. 02- Caixa e película Peter Moore a filmar Yoko Ono durante a realização do filme *Disappearing Music For Face* (1966).  
Fotografia: © Christopher Moore. Cortesia de Peter Moore.

série de obras. A crítica Annette Michelson a propósito dos ecrãs vazios conta uma história, que ilustra bem o espírito de iconoclastia e purismo que marcou uma parte significativa da produção artística de 1960 e 1970. Ao realizar um programa de cinema experimental americano para percorrer a Europa, um amigo sugeriu-lhe para a capa do catálogo eleger um ecrã vazio. Michelson perguntou qual deles? O de Brakhage, Sharits, Breer, Kubelka, Connor, Frampton ou Conrad (Michelson, 1998: 16). Na verdade, a ausência de imagens parecia estar a tornar-se numa tendência dominante revelando a partilha pelos realizadores experimentais de valores idênticos aos da arte conceptual e minimalismo.

Sem a dimensão espiritual de *Zen for Film*, mas em sintonia com o humor Fluxus *Tree\*Movie* (1961) de Jackson MacLow é exemplo da prevalência da ideia/intenção sobre a realização da obra/objeto no contexto da arte conceptual. Não está integrado na antologia de filmes precisamente porque não existe. *Tree\*Movie* é um texto que contém uma fórmula para a realização de um filme conceptual explicada em três passos simples. O que MacLow propõe é a seleção de um assunto, no caso uma árvore, em frente à qual deve ser colocada uma câmara que registre o motivo num plano aproximado por várias horas. Dá também orientações para a sua apresentação. O asterisco

chama a atenção para que a escolha do tema é pessoal, e que pode ser substituída por outro motivo poético por exemplo uma "montanha, mar, flor, lago, etc" (Hendricks, 1988: 399). Esta ironia característica Fluxus, de recusa de virtuosismo técnico, de marca autoral, faz parte da apologia do grupo de que todos podem ser artistas. Mas é particularmente significativo que MacLow tenha escolhido como mote uma fórmula simples para a criação de um filme, e que revela precisamente como o *medium* começava a ter uma associação simbólica a práticas conceptuais.

A arte conceptual encontrou no filme um suporte ideal também pela sua natureza de registo, e assim a disseminação do filme acompanhou a da performance. Como disse Chrissie Iles, a câmara foi neste período um instrumento libertador "com o qual se escreve uma nova gramática do corpo e da experiência" (Iles 2011, 12). É o caso de Bruce Nauman que começou a utilizar o filme, em 1967, para registar e apresentar publicamente as suas performances de estúdio. Nauman rapidamente compreendeu as propriedades do *medium* passando a integrá-las e a articulá-las com a performance e por tal os seus filmes são tão diferentes dos seus vídeos<sup>8</sup>. Nessa data, o filme permitia utilizações e resultados que o vídeo não tinha, por exemplo o de trabalhar com cor<sup>9</sup> e de apresentar uma única obra em projeções/pontos de vista múltiplos, fator

8. A filmografia de Bruce Nauman pode ser consultada no catálogo de distribuição da Electronic Arts Intermix (<http://www.eai.org/artistTitles.htm?id=318>).

9. Os primeiros vídeos a cor de Bruce Nauman datam de 1973.



Fig. 03- Bruce Nauman, *Art Make – Up*, 1966. Quatro filmes 16 mm, cor, sem som, 42 min. Cortesia Electronic Arts Intermix (EAI), New York.

importante nos primeiros filmes como *Art Make-Up* (1967) (Fig.03). Esta é uma obra formada por quatro projeções, em casa uma o artista de frente para a câmara pinta integralmente a sua cara e torso nu de uma cor só, respetivamente de branco, rosa, verde e preto. O filme possibilitou a exploração diferentes formas de exposição, a que nos habituamos mas que eram então novas, como é este o caso que consiste em quatro projeções que preenchem toda uma sala ficando o espectador rodeado de imagens<sup>10</sup>. Este é um exemplo da versatilidade que a exposição do filme tinha em relação ao vídeo. As projeções cinematográficas podiam ter vários tamanhos, ser múltiplas, projetadas em diferentes superfícies (na parede, chão, objetos e pessoas) o que permitia grandes possibilidade de interação com os artistas (em eventos mais performativos) ou com os próprios

espetadores. Já os suportes magnéticos, entre outras particularidades, destacavam-se pela possibilidade de gravação e transmissão em tempo real o que permitiu a construção de um espaço e tempo paralelos especialmente usados nos sistemas de circuitos de televisão fechados de Dan Graham (*TV Camera/Monitor Performance*, 1970; *Present, Continuous, Past (s)*, 1974; *Public Space/Two Audiences*, 1976) e Bruce Nauman (*Live/Taped Video Corridor*, 1970).

Como vimos, o trabalho em filme permitiu também manipular o tempo e a percepção visual do movimento. Em 1969, Nauman produziu uma série de quatro filmes *Black Balls*, *Bouncing Balls*, *Gauze* e *Pulling Mouth* realizados com uma câmara industrial de alta velocidade, que lhe permitiu registar entre mil a quatro mil imagens por segundo, a que chamou de *slo-mo films*.

10. Como se pode ver nesta instalação mais recente (versão digital) da obra no Art Institute de Chicago <http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/47147> (acedido 22 Out. 2016).

Todos se centram em grandes planos aproximados de partes do seu corpo, em que regista ações simples: na primeira pinta de tinta negra os testículos, no segundo balança-os, no terceiro retira gaze da boca e no último insere todos os dedos na boca contorcendo os lábios e zona da boca. A exposição tão aproximada de órgãos e a distensão temporal (registos de entre seis a doze segundos são dilatados até nove minutos) dão uma maior exposição e duração que podem causar desconforto no espetador, mas simultaneamente torna-os mais abstratos e irrealis, configurando uma nova forma de ver o corpo em fragmentos ampliados, aparentemente sem gravidade e em movimentos desacelerados. David E. James nota que “A combinação da perversamente íntima natureza da performance e a monumental irrealidade da sua reprodução dá aos filmes um imediato e enorme poder fenomenológico” (James 2005, 124) que maximiza a autoconsciência física que Nauman trabalha nesta época em que usa o corpo como instrumento de conhecimento. A utilização da câmara científica permite uma perceção do corpo que não é visível ao olho, e ao fazê-lo ampliou os processos da performance.

A utilização do filme como instrumento de registo topográfico do corpo<sup>11</sup> permitiu o desenvolvimento de novos processos na performance e também de criação de novas formas de relação com o espetador, orientadas para a catalisação de processos fenomenológicos que foram centrais no minimalismo. Neste sentido, podemos convocar *Body Press* (1970-72) de Dan Graham<sup>12</sup>, uma obra seminal sobre a utilização da câmara como dispositivo de apreensão do corpo. A projeção do filme permite o confronto do corpo de performers com o dos espetadores num só espaço, tornando a galeria numa arena de perceção e autoconsciência. Como Graham explica num ensaio:

“(...) câmara é colocada no olho do artista para identificar a imagem que vai ser vista no ecrã pelo espetador através da perceção do mundo do performer no momento da performance. O espetador

também pode identificar essa imagem com os olhos da mente. A lente e a superfície do corpo da câmara, o seu movimento e orientação no espaço é o canal de ligação entre a presença do artista e perceção do espetador” (Dan Graham, 1976).

Em *Body Press*, e em outras obras como *Two Correlated Rotations* (1969), *Roll* (1970) e *Helix/Spiral* (1973) Graham criou projeções duplas em combinação com processos performativos<sup>13</sup>. No caso particular de *Body Press*, os filmes são os registos dos corpos nus de um homem e uma mulher. Voltados de costas um para o outro estão no interior de um espaço cilíndrico, circunscrito por espelhos, seguram nas mãos duas pequenas câmaras de filmar que utilizam para registar em movimentos espirais o corpo nu do outro e a sua imagem refletida no espelho. Em cada rotação, quando ambas as câmaras se encontram nas costas dos performers, estes trocam-nas fazendo com que cada filme tenha registos de ambos. Após várias rotações há um registo integral da superfície dos corpos. As imagens resultantes dos dois filmes são partes dos corpos, o movimento e as câmaras refletidos no espelho. Os dois filmes são projetados em paredes opostas próximas, colocam o espetador no meio integrando-o no circuito, obrigando-o também a mover-se e a encontrar a melhor posição que lhe permita tentar abarcar a obra. Graham considera que o espetador, seja homem ou mulher, vai identificar-se mais com cada um dos performers, e vai tentar acompanhar as imagens desse corpo, que alternam entre projeções<sup>14</sup>.

Numa revisão crítica à exposição “Prospect” de 1971, que foi nesse ano inteiramente dedicada à produção artística em filme e vídeo, intitulada “Prospect’71: Projection” (Düsseldorf, Städtische Kunsthalle), tornava-se claro o papel central que o filme tinha passado a ocupar nas práticas artísticas conceptuais: “[A] Arte Conceptual já não se contenta com a texto, procura tornar-se visual. A câmara de filmar foi ocupando progressivamente o papel do lápis; a ideia já não é esboçada mas registada em filme. E como a ideia básica do trabalho geralmente

11. Um dos primeiros trabalhos sobre mapeamento do corpo através do filme é *Geography of the Body* (1943) de Willard Maas realizado em colaboração com Marie Menken e com textos do poeta George Baker. O filme é composto pela sucessão de grandes planos aproximados de parte do corpos masculinos e femininos nus que estabelecem uma associação visual entre o corpo e a paisagem.

12. Várias imagens da obra disponíveis em <http://www.medienkunstnetz.de/works/body-press/images/3/> (acedido 22 de Out. 2016).

13. Dan Graham realizou seis filmes entre 1969 e 1973: *Sunrise to Sunset* (1969); *Two Correlated Rotations* (1969); *Binocular Zoom* (1969-70), *Roll* (1970); *Body Press* (1970-72); *Helix/Spiral* (1973).

14. Tradução da autora: “The films are projected at the same time on two loop projectors, very large size on two opposite, but very close room walls. A member of the audience (man or woman) might identify with one image or the other from the same camera or can identify with one body or the other, shifting their view each time to face the other screen when cameras are exchanged”.

se refere ao processo do fazer, o artista geralmente aparece na imagem a demonstrar visualmente a consumação de um pensamento<sup>15</sup> (Jappe 1971, 258). É precisamente na demonstração e materialização de pensamento visual, associado a práticas conceptuais e performativas, em que o artista se coloca no centro da composição, que avançamos para *Destruição* (1975) de Fernando Calhau.

Fernando Calhau, em 1975, após regressar de um período de formação na Slade School of Art em Londres, inaugurou uma fase de temporário abandono da pintura, em que passou a trabalhar com processos de reprodução mecânica da imagem, sobretudo através da fotografia mas também do filme. Estes suportes permitiram-lhe aprofundar processos de repetição já iniciados na pintura e gravura, e sobretudo desenvolver um trabalho formalista que se tornou profundamente conceptual, onde aprofundou relações entre espaço e tempo, forma e conteúdo, determinantes no desenvolvimento da sua obra posterior. Entre os filmes que produziu no primeiro ano<sup>16</sup>, *Destruição* é a obra mais complexa e sintetiza bem as questões formais e conceptuais em que estava a trabalhar. Num plano fixo, no exterior, o artista surge no meio da composição, com a mão a mimetizar a pintar traços de tinta negra até o ecrã ficar completamente preenchido, convertendo-se a imagem numa pintura negra monocromática (*Fig.04*). A tinta foi adicionada à película posteriormente utilizando Calhau o que é um processo frequente do cinema experimental. Para além da inscrição material, física do artista sobre o suporte pode encontrar-se aqui uma invocação de géneros da pintura, como o autorretrato e a paisagem. O filme tem um perfeito equivalente na composição fotográfica *Materialização de um quadro imaginário* (1974)<sup>17</sup> formada pela sequência de quatro imagens fotográficas, onde o artista surge a desenhar um quadrado na paisagem. Em ambas as obras Calhau cria uma narrativa circular, didática na sua demonstração

formalista, remetendo para as práticas artísticas do desenho e da performance, para que convoca também a pintura, a fotografia e o filme. E sobretudo em *Destruição* todas as disciplinas invocadas são assimiladas pela sua ação performativa, no centro o artista constrói a imagem para depois a destruir.

A natureza conceptual e formalista torna a sua obra em filme muito próxima da dos artistas que por estes anos trabalharam com filme dentro de uma moldura conceptual. Calhau partilhou uma série de semelhanças formais e conceptuais com artistas internacionais que trabalharam dentro desta moldura, como por exemplo o argentino David Lamelas, que trabalha com os conceitos de espaço, tempo e linguagem; com a do brasileiro Claudio Tozzi, sobretudo no registo de superfícies naturais e na associação de texto à imagem como em *Grama* (c. 1973); com a obra de David Dye, que criou obras como *Film onto Film* (1970) e *Projection/Introjection* (1971), onde testou a sobreposição das imagens no momento de projeção. De facto, registam-se paralelos surpreendentes com algumas obras de artistas internacionais, que chegavam a resultados formais e conceptualmente muito aproximados. Uma das mais surpreendentes sincronias que encontramos é entre *Destruição* e a performance com filme de Guy Sherwin intitulada *Paper Landscape* também realizada em 1975, ambas revelam resultados visuais análogos pela partilha de formulações conceptuais e processos artísticos semelhantes que estão na sua origem. Em *Paper Landscape*, Sherwin também se coloca no centro da composição, onde enquanto performer e por processos análogos, opera dentro do espaço ilusório do ecrã a sua destruição<sup>18</sup>.

Os filmes de Fernando Calhau foram criados numa coesa relação com obras desenvolvidas noutros suportes, particularmente a fotografia, por vezes em propostas que combinam ambos os *media*, como acontece na

15. Tradução da autora. "Conceptual Art is no longer content with being written down; it seeks to become visual. The film camera has increasingly taken over the function of the pencil; the basic idea is no longer sketched out but recorded on film. And since the basic idea of the work mostly refers to the process of making, the maker is usually in the picture himself, as an active participant who demonstrates in visual terms the consummation of a thought."

16. Os primeiros filmes de Fernando Calhau datam de 1975, são: *Tempo* (Super 8mm, cor, sem som, 3:15 min.), *Espaço Tempo* (Super 8mm, cor, sem som, 3:17 min.), *Destruição* (Super 8mm, cor, sem som, 3:39 min.) e a instalação *Media* (2 filmes Super 8mm e duas sequências de 36 diapositivos cada, cor, sem som, 10 min.) realizada em parceria com Julião Sarmento. Todos pertencem à coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM/FCG), em depósito na Cinemateca Portuguesa, com exceção de *Media* na coleção do Van Abbemuseum, Eindhoven.

17. Na coleção da Fundação de Serralves <http://www.serralves.pt/pt/a-colecao/obras-por-decada/?d=70&p=4> (acedido 22 de out. 2016).

18. Mais informação sobre a obra acessível em [http://www.luxonline.org.uk/artists/guy\\_sherwin/paper\\_landscape.html](http://www.luxonline.org.uk/artists/guy_sherwin/paper_landscape.html) (acedido 22 out. 2016).



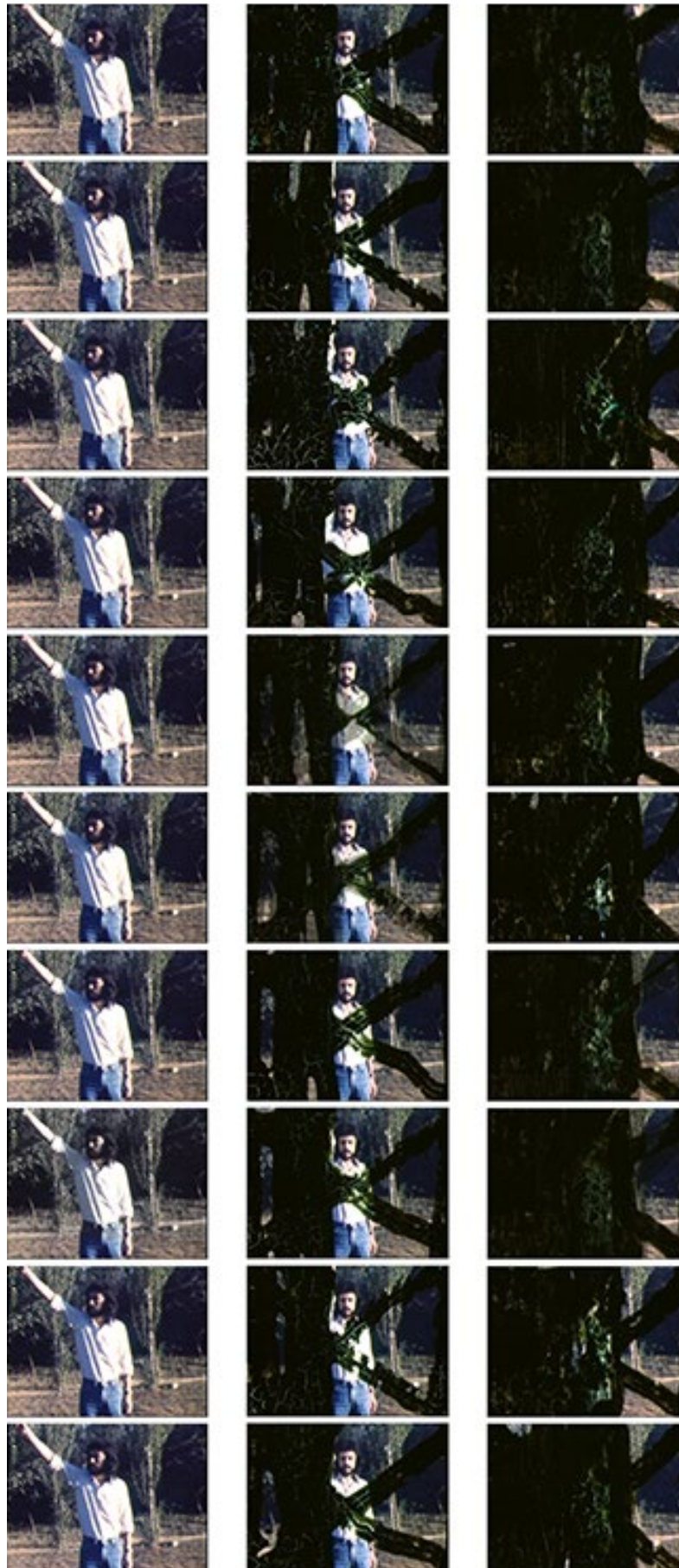


Fig. 04. Fernando Calhau, *Destruição*, 1975. Filme 8 mm, cor, sem som, 3 min. 17 seg. (18 imagens por segundo). Coleção Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa © CAM/FCG

trilogia *Mar* (1976)<sup>19</sup>. Os filmes *Mar I*, *Mar II* e *Mar III* são filmes aparentemente simples, mas formam uma das mais complexas obras artísticas deste período em Portugal. Cada um destes filmes regista num plano fixo um enquadramento em que o mar ocupa toda a imagem, não existindo linha de horizonte. Nos filmes *I* e *II* filmou o mar visto de frente, com ligeira ondulação; em *Mar III* filmou o mar visto de cima, num plano picado, sem ondas, vendo-se apenas a ondulação da água. Cada filme está especificamente associado a um conjunto de imagens fixas (diapositivos) com igual motivo ao dos filmes: o mar, com exceção de *Mar I* que é apresentado com um diapositivo em branco. Os dois primeiros previam uma projeção em díptico ou de sobreposição (projeção do filme + projeção do slide), o terceiro era formado por um políptico (dois filmes + dois diapositivos) sendo a velocidade do filme desacelerada para criar uma diluição entre a imagem em movimento e a imagem fixa de um motivo igual ou semelhante. Nestas obras, Calhau trabalhou a percepção do espetador em relação aos referentes de espaço e tempo que procura fundir, diluir e anular. Estas obras foram o resultado de uma investigação visual rigorosa em que o filme é a imagem do devir e a fotografia fixa se converte numa projeção de memória.

A trilogia foi produzida no âmbito de um subsídio de investigação que apresentou ao Serviço de Belas Artes da Gulbenkian em 1975, pesquisa artística a que chamou de “Desmontagem de conceitos espaciais e temporais” (desenvolvida entre 1975-1977)<sup>20</sup>, definida pelo artista como um sistema analítico que se propunha desenvolver através da fotografia, slides, cópia heliográfica e filme. A diversidade de suportes tinha como objetivo o conhecimento da relação entre a imagem e o seu suporte, permitindo estudar os limites e possibilidades de representação de cada meio e analisar até que ponto cada um influía conceptual e formalmente sobre a imagem produzida. Portanto, a compreensão dos filmes *Mar* passa pela sua natureza material, como também pela relação com os outros filmes e obra em fotografia desenvolvida no âmbito

do mesmo projeto. Calhau estava bastante concentrado nas questões da percepção entre imagem em movimento e imagem fixa, e desta forma prosseguia num caminho estruturalista<sup>21</sup>, de estudo do *medium*, numa avaliação formal e conceptual dos meios com que se propunha trabalhar.

A incorporação do *medium* importado do cinema no domínio das artes visuais foi particularmente preponderante em momentos de viragem artística, em momentos em que os artistas recusaram as convenções herdadas e quiseram expandir o seu domínio a novos suportes, processos e disciplinas, aumentando exponencialmente os limites formais e conceptuais do que pode ser identificado como arte. Como Chrissie Iles notou durante os “anos 1960 e inícios dos anos 1970, a imagem projetada assumiu um papel importante na criação de uma nova linguagem de representação” (Iles 2004, 5), referindo-se ao filme, vídeo e outras formas de imagem projetada como as instalações com diapositivos. Esta atitude integrava-se numa conjuntura em que os processos, práticas e interesses artísticos eram marcadamente transdisciplinares. Os artistas trabalhavam em áreas de fronteira e cruzamento disciplinar que combinavam processos da escultura, da performance, da poesia, da música, da fotografia, do filme e do vídeo numa alternância, combinação e contaminação entre as diversas formas e expressões, que deu origem ao termo *intermedia* cunhado em 1966 pelo artista Fluxus Dick Higgins (Higgins, 1966).

A transposição dos filmes, das salas de cinema para a galeria, permitiu novas e singulares possibilidades no domínio das exposições estabelecendo novas formas de receção do objeto artístico. O filme, tal como a fotografia e o vídeo, permitiu que obras que estavam localizadas remotamente como intervenções na paisagem (algumas de difícil acesso) ou performances realizadas nos estúdios dos artistas pudessem estar presentes nas exposições. E permitiu a apreensão de detalhes ou panorâmicas que não seriam visíveis a olho nu. No caso da performance, pense-se em artistas

19. *Mar I* (Super 8 mm, cor, sem som, 3:18 min.), *Mar II* (Super 8 mm, cor, sem som, 3:18 min.) e *Mar III* (Super 8 mm, cor, sem som, c. 7 min). Os dois primeiros pertencem à coleção do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian (CAM/FCG), em depósito na Cinemateca Portuguesa; o terceiro perdeu-se existindo uma versão digital na biblioteca da FCG. Mais informação sobre estas obras está acessível em [https://cinevideoart.up.pt/index.php/Detail/Object/Show/object\\_id/16](https://cinevideoart.up.pt/index.php/Detail/Object/Show/object_id/16) (acedido a 26 Out. 2016).

20. Fernando Calhau, Pedido de subsídio de investigação, “Desmontagem de conceitos espaciais e temporais”. Julho 1975. Processo de Fernando Calhau. Arquivo do Serviço de Belas Artes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. A evolução da concepção dos filmes pode ser acompanhada até um certo limite nos relatórios que escreveu para a Fundação.

21. O Cinema Estruturalista cuja ênfase assenta sobre a especificidade do *medium* e a demonstração das suas propriedades físicas assumindo-se como marcadamente *anti-ilusionista*, rapidamente avançou para uma dimensão mais conceptual sobretudo aplicada ao tempo e ao espaço, foi profundamente influente sobre um número alargado de artistas associados ao Conceptualismo, Minimalismo e Pós-minimalismo.

como Nauman ou Dennis Oppenheim, o filme através do loop permitiu enfatizar as repetições performativas, para além de perpetuar o que eram realizações artísticas efémeras. Simultaneamente, permitiu trabalhar novas formas de percepção, do movimento e do tempo, com as distensões temporais particularmente importantes nas práticas conceptuais. O filme trouxe à performance a possibilidade de manipulação do tempo, do movimento e do corpo. Mas ainda, o filme pela sua pequena dimensão e portabilidade aumentou exponencialmente a possibilidade de circulação das obras<sup>22</sup>, transitando frequentemente via postal.

O trabalho artístico com filme também permitiu a criação de novas formas de interação entre artista e imagem projetada e entre o público e as obras. A apresentação de filmes nas galerias permitiu a realização de projeções síncronas que multiplicaram as composições e desdobraram pontos de vista, permitindo explorar novas formas de exibição com as projeções simultâneas, que forjaram novas formas de receção, que obrigaram o espetador a tomar decisões sobre pontos de vista e a ficar por vezes no meio da obra instaurando novos modos de apresentação e receção da imagem em movimento. Na galeria o espetador ganhou mobilidade, maior liberdade e novas formas de relacionamento em relação à rigidez dos lugares sentados e do ecrã frontal da sala de cinema<sup>23</sup>. A apresentação de filmes na galeria permitiu não só a multiplicação dos ecrãs e dos pontos de vista como também trouxe o equipamento de projeção para a sala, tornando-o num elemento de exposição, destruindo o ilusionismo do cinema. O facto de as máquinas não estarem escondidas torna o espetador atento ao processo mecânico de emanção das imagens, estabelecendo uma nova forma de receção: enquanto na sala de cinema o espetador é absorvido pela obra que o projeta para outro tempo e lugar, na galeria a obra é absorvida pelo espetador que a percebe no seu momento e contexto, o que dá um novo sentido ao aqui e agora de Walter Benjamin da obra de arte. Por fim, a introdução do filme na galeria criou novas camadas de complexidade na percepção do objeto artístico dada a sua inerente

complexidade temporal – o tempo de duração do filme e o tempo (ilusionístico) interno de cada um.

Ainda que o filme tenha desempenhado um papel crucial na desmaterialização, transformação e cruzamento interdisciplinar do objeto artístico que levaram à condição *post-medium* e *intermedia* da obra de arte, ele deve ser também analisado a partir da especificidade do *medium*. A escolha do filme foi para muitos dos artistas uma escolha determinada pelas suas características, sendo para a grande maioria das obras o conhecimento da especificidade física, material e mecânica do filme e equipamento associado parte essencial da sua compreensão. Há uma forte ligação entre conceitos, propriedades físicas e os próprios desenvolvimentos do cinema – sobretudo o experimental nas suas variantes expandida e estruturalista – que não pode ser ignorada, como as ruturas de convenções e alterações provocadas pelos artistas. Falar hoje de filme, com enfoque no *medium* pode parecer estéril ou uma mera curiosidade. Sobretudo nos seus formatos reduzidos de 8mm, Super 8mm e 16mm que foram utilizados pelos artistas, e estão desde há vários anos em vias de se tornarem obsoletos e desaparecerem. É quase uma inevitabilidade a transferência para suportes digitais, não pelo comportamento dos suportes – porque a película se bem conservada tem uma durabilidade e estabilidade muito superior à do vídeo –, mas pelo desaparecimento dos equipamentos, componentes, assistência técnica e das próprias películas cinematográficas. Como nota Callie Angell, que organizou a maior parte da filmografia de Andy Warhol, algumas das características transcendem o *medium* e mantêm-se estáveis, quer a obra seja projetada em filme, seja transferida para vídeo ou digitalizada; quer seja projetada numa parede ou ecrã, vista num monitor ou ecrã do computador. Mas há um número de características únicas que residem na sua natureza específica, que são fundamentais para a compreensão e preservação da obra: a qualidade da imagem está diretamente relacionada com o formato, o tipo, data e fornecedores de película, pela geração do exemplar (original negativo, original interpositivo,

22. Sobre a ligação da elevada circulação da arte conceptual com a sua disseminação ver a exposição/catálogo comissariada por Christophe Chérix: "In & Out of Amsterdam: Travels in Conceptual Art, 1960-1976" (Nova Iorque: Museum of Modern Art, 2009).

23. Nos anos 1970 tornou-se dominante na interpretação do cinema a teoria do dispositivo de Jean Baudry. De raiz fenomenológica, a *apparatus theory* considerava que o poder ilusório do cinema advinha sobretudo das condições de receção da obra. O espetador sentado, imobilizado num sala escura, fechada tendia para entrar num estado onírico, sem ter consciência de estar acorrentado e cativo (Baudry e Williams 1974-1975). Semelhante conceito tinha já sido descrito por Roland Barthes quando descreveu a sala de cinema como um lugar hipnótico onde a capacidade de distinção entre percepção e representação se perdem pelo escuro e imobilidade do espetador que é assim induzido num estado de dormência e de perda da consciência (Barthes 1975).

cópias de segunda geração, etc.); a duração é dada pelo comprimento da película e velocidade de projeção, que no seu conjunto estão relacionadas, definem o processo de realização e a obra. Sobre este assunto podemos citar ainda a observação de Andrew V. Uroskie quando faz notar que artistas como Bruce Nauman, Richard Serra, Dan Graham e Vito Acconci são geralmente identificados como pioneiros da videoarte, quando uma grande parte das obras porque são referidos foi produzida em filme e não em vídeo, tendo uma relevante parte destes filmes estreita ligação com a especificidade do *medium* e estreitas ligações estéticas

e conceptuais com o cinema de vanguarda (Uroskie 2008, 398). Os artistas deram novas formas ao filme, alterando e expandindo as convenções normalizadas pelo cinema, mas também foram contagiados pelos próprios cineastas experimentais e independentes, cujo trabalho tanto os influenciou. E ainda que para muitos a escolha pelo *medium* não tivesse sido feita com essa consciência, para quem interpreta estas obras hoje, conhecer o filme, os suportes, as técnicas e possibilidades de apresentação permite-nos avaliar as associações conceptuais a elas inerentes, bem como as ruturas de convenções e alterações provocadas pelos artistas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland – “En sortant du cinema”. *Communications*, 23 (1975), pp. 104-107.

BAUDRY, Jean Louis. WILLIAMS, Alan – “Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus”. *Film Quarterly*, Vol. 28, N.º 2 (Inverno, 1974-1975), pp. 39-47.

GRAHAM, Dan “Film and Performance, Six Films”. Nova Iorque: Artists Space, Nova Iorque, 1976. Disponível em [http://artistspace.org/ospace/wp-content/files\\_mf/essay\\_jan76\\_artistsfilmseries\\_dangraham.pdf](http://artistspace.org/ospace/wp-content/files_mf/essay_jan76_artistsfilmseries_dangraham.pdf) (2013.03.08)

HENDRICKS, Jon – *Fluxus Codex*. Nova Iorque: Harry N. Abrams, 1988.

HIGGINS, Dick – “Intermedia”. *The Something Else Newsletter*, 1 (Fevereiro 1966). Disponível em [http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press-Newsletter\\_V1N1.pdf](http://www.primaryinformation.org/oldsite/SEP/Something-Else-Press-Newsletter_V1N1.pdf) (2016. 07. 20).

ILES, Chrissie – *A Imagem Projectada na Arte Americana, 1964-197*. Lisboa: Centro Cultural de Belém, 2004. Cat. exp.

\_\_\_\_ – *Off the Wall*. Porto: Fundação de Serralves, 2011. Cat. exp.

JAMES, David E. – “Artists as Filmmakers in Los Angeles.” *October*, 112 (Primavera, 2005), pp. 111-129.

JAPPE, George – “Projection: A New Trend at Prospect ‘71”. *Studio International* (December 1971), pp. 258-261.

JENKINS, Bruce – “Flux Films in Three False Starts”. JENKINS, Janet (ed.) *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: Walker Art Center, 1993, pp. 124-137.

MICHELSON, Annette – “Gnosis and Iconoclasm: A Case Study of Cinephilia,” *October* 83 (Inverno, 1998), 3-18.

UROSKIE, Andrew V. – “Siting Cinema”. LEIGHTON, Tanya – *Art and the Moving Image: A Critical Reader*. Londres: Tate Publishing, 2008, pp. 386-400.