



UNIVERSIDADE DE ÉVORA
ESCOLA DE ARTES, DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS E DESIGN

Mestrado em Artes Visuais/Intermédia
Digital

Dissertação

Imagometria
A fotografia analógica expandida para outros domínios sensoriais

João António da Silva Farelo

Orientador:

Prof. Doutor Pedro José Alves Portugal de Andrade

Co-Orientador:

Prof. Doutor José Manuel Barrisco Martins

Junho de 2012

Mestrado em Artes Visuais/Intermédia
Digital

Dissertação

Imagometria

A fotografia analógica expandida para outros domínios sensoriais

João António da Silva Farelo

Orientador:

Prof. Doutor Pedro José Alves Portugal de Andrade

Co-Orientador:

Prof. Doutor José Manuel Barrisco Martins

DEDICATÓRIA

A meus pais e irmão

AGRADECIMENTOS

Ana Godinho Gil

António Caramelo

Carlos “Zíngaro” Alves

Clara Pinto Correia

Fernando Ribeiro

Filipa Oliveira

Filipe Rocha da Silva

João Pinharanda

Joaquim Oliveira Caetano

José Manuel Martins

José Manuel Santos

José Moura-George

Leonor Nazaré

Manuela Cristovão

Maria João Seixas

Pedro Portugal

Pedro Reis

Pedro Salgado

Raquel Monteiro

Sandra Leandro

Sebastião Resende

Sérgio Leandro

Teresa Moura-George Seixas

ÍNDICE

RESUMO	i
<i>ABSTRACT</i>	ii
LISTA DE FIGURAS	iii
1. INTRODUÇÃO	1
1.1. Contexto e escolha de tema	2
1.2. Objectivos	3
2. MATERIAIS E MÉTODOS	6
2.1. Técnicas e opções	7
2.2. Metodologias de trabalho	8
3. RESULTADOS	10
3.1. <i>Polaroid Transfer</i>	12
3.2. <i>Castanhos</i>	20
3.3. <i>180°</i>	26
3.4. <i>Pinhole Transfer 2</i>	29
3.5. <i>Symbol Transfer</i>	38
3.6. <i>Etc (Fragmentos)</i>	46
3.7. <i>Como explicar fotografia a um choco</i>	49
3.8. <i>Catálogo-caixa</i>	56
3.9. <i>Outros resultados</i>	57
4. CONCLUSÃO	78
5. BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL	80
6. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR	83
7. WEBGRAFIA	86

RESUMO

IMAGOMETRIA

A fotografia analógica expandida para outros domínios sensoriais

Nesta dissertação, abordamos a descrição em imagem de um ponto escolhido de forma totalmente aleatória. A variação estética e a fragmentação ontológica desdobram-se em cada captura, utilizando meios fonográficos e fotográficos, cujo resultado são mapas ou extrapolações iconográficas digitais. Para este conjunto de dados sensoriais sobre uma determinada imagem analógica que utilizámos como ponto de partida, propomos aqui o uso do neologismo IMAGOMETRIA. Mais nos propomos criar um arquivo, de imagens tratadas desta forma para uso futuro.

Cada imagem é tratada como uma peça independente, no conjunto de uma estrutura hiperinformativa. A categorização é delineada de acordo com os seguintes focos de interesse: silêncio, vestígio, elementos do território e da paisagem, homem e natureza, sociedade e vida urbana. Neste modelo, existe a possibilidade de estabelecer uma linguagem, criando um *metamundo*; uma base que funcionará como interface para o sistema autor-espectador-realidade-mundo em rede aberta.

Palavras-chave: Arquivo, Imagem, Interface, Rede.

ABSTRACT

IMAGOMETRY

The analog photography expanded to other sensory domains

In this thesis, we approach the description in image form of a point chosen in a totally random fashion. The aesthetic variation and ontological fragmentation unfold in each image capture using phonographic and photographic media, where results are extrapolated as iconographic or digital maps. For this set of sensory data about a particular analog image in use here as a starting point, we propose to employ the neologism IMAGOMETRY. Additionally we propose to create an archive of images processed in this manner for future use.

Each image is treated as an independent piece, set in a hyper-informative structure. This categorization is outlined according to the following focal points: silence, vestiges, earth and landscape elements, man and nature elements, society and urban life elements. In this model, there is the option of establishing a language, creating a meta-world; to serve as an interface to the open author-spectator-real-world network.

Key-words: Archiving, Image, Interface, Network.

LISTA DE FIGURAS

[1]* <i>Polaroid Transfer .MAP</i>	16
[2]* <i>Polaroid Transfer .NEG (Vide Fig. 5)</i>	
[3]* <i>Polaroid Transfer .POS</i>	17
[4]* <i>Polaroid Transfer .IMGstereo</i>	18
[5]* <i>Polaroid Transfer .VDO</i>	19
[6]* <i>Rebanho</i>	20
[7]* <i>Castanhos .LAB1</i>	21
[8]* <i>Castanhos .VDO</i>	23
[9]* <i>Castanhos .LAB2</i>	24
[10]* <i>Castanhos .MAP</i>	25
[11]* <i>180°</i>	28
[12]* <i>Pinhole Transfer 2 .MAP</i>	32
[13]* <i>Carta de fotografar</i>	33
[14]* <i>Pinhole Transfer 2 .SOM</i>	34
[15]* <i>Pinhole Transfer 2 .IMG</i>	35
[16]* <i>Pinhole Transfer 2 .di-POS</i>	36
[17]* <i>Symbol Transfer .MAP ad infinitum</i>	41
[18]* <i>Symbol Transfer .random stereogram + 1</i>	43
[19]* <i>Symbol Transfer .untitled</i>	45
[20]* <i>Rossio + [21] Risco</i>	47
[22]* <i>Pedra</i>	49
[23]* <i>...</i>	50

* 2012 © João Farelo, Private Collection.

[24]* <i>Catálogo-caixa</i>	56
[25] Dieter Appelt, <i>Ciné-Tableau, Ezra Pound</i> , Private Collection	57
[26] Ute Klophaus, <i>Joseph Beuys in the Action Explaining Pictures to a Dead Hare</i> , Art Gallery of New South Wales, Sydney	58
[27] Peter Campus, <i>Interface</i> , Centre Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris	59
[28] David Claerbout, <i>Bordeaux Piece</i> , Centre Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris	60
[29] Walter De Maria, <i>The Lightning Field</i> , Dia Art Foundation, New York	61
[30] Alexander Cozens, <i>A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape</i> , Tate Gallery, London	62
[31] Agnes Denès, <i>Sheep – In the Image of Men</i> , American Academy in Rome, Rome	63
[32] Mark Dion, <i>Rescue Archaeology</i> , The Museum of Modern Art, New York	64
[33] Marcel Duchamp, <i>Fresh Widow</i> , Tate Gallery, London	65
[34] Dan Graham, <i>Present Continuous Past(s)</i> , Centre Pompidou, Musée Nationale d'Art Moderne, Paris	66
[35] Ken Jacobs (with John Zorn and Ikue Mori), <i>Celestial Subway Lines / Salvaging Noise</i> , Tzadik, New York	67
[36] Ilya & Emilia Kabakov, <i>Labyrinth (My Mother's Album)</i> , Tate Gallery, London	68
[37] Chris Marker, <i>Owls at Noon Prelude: The Hollow Men</i> , Private Collection	69
[38] Bruce Nauman, <i>Mapping the Studio II with Color Shift, Flip, Flop & Flip/Flop (Fat Chance John Cage)</i> , Sperone Westwater Gallery, New York	70

- [39] Phill Niblock, *The movement of people working*, Microcinema International, San Francisco 71
- [40] Nam June Paik, *Video Fish*, Nam June Paik Art Center, Yongin 72
- [41] Robert Smithson, *Nonsite (Oberhausen, Germany)*, Private Collection 73
- [42] Hiroshi Sugimoto, *Drive-in Union City, Union City*, Arthur Fleischer Collection, New York 74
- [43] Dziga Vertov, *O Homem da Câmara de Filmar*, Costa do Castelo Filmes, S.A. 76
- [44] Andy Warhol, *Time Capsule 44*, The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts Inc., Pittsburgh 77

1. INTRODUÇÃO

*Imagometria*¹: a construção do arquivo de reconstituição das histórias conjuntas do criador, da imagem² e de um percurso.

¹Local de ensaio para esta experimentação: região de Azeitão, o contexto e o sítio específicos. Tipologia do trabalho: registo, examinação, classificação, estudo, compreensão e divulgação do espaço visado – o *lugar praticado* – como uma identidade cultural (sinérgica, transdisciplinar e paradigmática).

«O espaço como prática *dos* lugares (...) procede com efeito de um deslocar-se duplo: do viajante, decerto, mas também, paralelamente, das paisagens das quais nunca obtém senão vistas parciais, *instantâneos*, adicionados uns atrás dos outros na sua memória e, literalmente, recompostos na narrativa que deles faz ou no encadeamento dos resultados obtidos.», AUGÉ, Marc – *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, p.73.

«O espaço é um *lugar praticado*, um *cruzamento de mobiles*: são os transeuntes que transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo. (...) O lugar é o conjunto de elementos coexistindo numa certa ordem e o espaço a animação desses lugares pelo deslocar-se de um *mobile*. (...) É ainda a narrativa como trabalho que, incessantemente, *transforma lugares em espaços ou espaços em lugares*.», Idem *Ibid.*, p.68-69.

²«Em torno da imagem fotográfica tem vindo a elaborar-se um novo sentido da noção de informação. A fotografia é uma pequena fracção tanto do espaço como do tempo. Num mundo dominado pelas imagens fotográficas, qualquer limite (*enquadramento*) parece arbitrário. Tudo pode tornar-se descontínuo tudo pode separar-se de tudo: basta enquadrar o assunto de modo diferente. (Reciprocamente, tudo se pode tornar adjacente de tudo.) A fotografia reforça uma visão nominalista da realidade social como integrando pequenas unidades em número aparentemente infinito (...). A câmara atomiza a realidade, torna-a manuseável e opaca. É uma visão do mundo que nega a inter-relação, a continuidade, e que confere a cada momento as características de um mistério. Qualquer fotografia tem uma multiplicidade de sentidos; com efeito, ver algo sob a forma de fotografia é deparar com um potencial objecto de fascinação. O extremo ensinamento da imagem fotográfica é poder dizer: *Aqui está a superfície. Agora pensem, ou antes, sintam, intuem o que está por detrás, como deve ser a realidade se esta é a sua aparência*. As fotografias, que por si só nada podem explicar, são inesgotáveis convites à dedução, especulação e fantasia.

A fotografia implica que conheçamos o mundo se o aceitar-mos como a câmara o registou. Mas isto é o oposto da compreensão, que se inicia justamente por *não* se aceitar o mundo como parece ser. Toda a possibilidade de compreensão está enraizada na capacidade de dizer não. Em rigor, nunca se pode compreender nada a partir de uma fotografia. É claro que as fotografias preenchem vazios nas nossas imagens mentais do presente e do passado (...)

No entanto, a maneira como a câmara apresenta a realidade esconde mais do que revela.», SONTAG, Susan – *Ensaio sobre fotografia*, p.30.

1.1. Contexto e escolha de tema

Imagometria é a expansão dos trabalhos iniciados na unidade curricular da 5ª edição do curso de Mestrado em Artes Visuais Intermédia, os quais incidiram em vários blocos, nomeadamente de imagem e de som. Refere-se à construção de um conjunto imagético de trabalho transdisciplinar – o não-lugar por vir – relativo a um lugar³ e ao seu estudo inserido no contexto das artes visuais.

As áreas disciplinares escolhidas para a produção de imagem e som foram a fotografia e a fonografia, que mais tarde se cruzam com a cartografia, a geografia, a ecologia, a biologia e o design. O projecto apresentado foi desenvolvido na região de Azeitão, local onde tenho desenvolvido trabalho artístico desde sempre. Proponho que os suportes escolhidos e o entrosamento com as diversas áreas sejam uma boa solução para fomentar novas leituras do local visado (*vide* Resultados), por muito aleatória que seja a sua escolha.

³«O lugar e o não-lugar são (...) polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se consoma totalmente – palimpsestos nos quais se reinscreve sem cessar o jogo misto da identidade e da relação.», AUGÉ, Marc – *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, p.68.

1.2. Objectivos

O trabalho apresentado enceta uma reflexão teórico-prática que objectiva a demonstração das relações mais locais entre território e paisagem, homem e natureza, sociedade e vida urbana, vestígio, forma, tempo e movimento⁴.

O espaço⁵ de onde a obra vem é essencial para a criação deste processo de recepção e reenvio. A obra inicialmente captada apresenta-se como um processo transconstrutivo de uma realidade estática: a sua forma surge como uma construção ideológica da experiência interna da própria obra artística.

No conjunto apresentado remete-se o espectador para a ideia de geração de arquivo. É neste entrosamento – arquivo / arte / memória⁶ – que se constrói o raciocínio e se concebe a malha do projecto: construir como gesto de perpetuamento incompleto. Na impossibilidade de obter um registo contínuo⁷ e permanente, tudo neste processo está marcado pelo factor da ausência. Essa ausência mascara-se reconstruindo a imagem para o nível da *Imagometria*. Para que tudo isto funcione, é obviamente necessário ter sempre presente a procura de conhecimento, e buscar novos formatos tecnológicos para a recriação e divulgação das imagens originais.

⁴«O movimento acrescenta à coexistência dos mundos e à experiência combinada do lugar antropológico e do que já não é ele (...) a experiência particular de uma forma de solidão e, no sentido literal, de uma *tomada de posição* – a experiência daquele que, perante a paisagem que torna um dever contemplar e que não pode não contemplar, *faz pose* e tira da consciência dessa atitude um prazer raro e por vezes melancólico. Não é surpreendente portanto que seja entre os *viajantes* solitários do século passado, (...), que estamos em condições de redescobrir a evocação profética de espaços onde nem a identidade, nem a relação, nem a história fazem verdadeiramente sentido, em que a solidão se experimenta como superação ou esvaziamento da individualidade, em que só o movimento das imagens deixa entrever por instantes àquele que as vê fugir e que as olha a hipótese de um passado e a possibilidade de um futuro.», AUGÉ, Marc – *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*, p.74.

⁵«Cada espaço de imagem forma um mundo, e cada mundo pode engendrar um outro no seu interior.», GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, p.301.

⁶«Our memory, our experience including its gaps, its tropes and metaphors / of our sense perceptions and associations, all become part / of the book's rapacious and uncontrolled possessions.», MANDELSTAM, Osip citado in HUTCHINSON, James – *Random architecture*, p.11.

⁷«Mais do que tomar a palavra, queria ter sido envolvido por ela e levado muito para lá de todo o começo possível. Teria gostado de me aperceber de que, no momento de falar, uma voz sem nome me precedia desde há muito tempo: ter-me-ia então bastado encadear, prosseguir a frase, alojar-me sem que fosse notado nos seus interstícios, como se ela me tivesse acenado, mantendo-se, por um instante, em suspenso.», FOUCAULT, Michel citado in RANCIÈRE, Jacques – *O destino das imagens*, p.80.

«As imagens da arte não fornecem armas para os combatentes. Contribuem, sim, para desenhar configurações novas do visível, do dizível e do pensável, e, por essa via, uma nova paisagem do possível.»⁸

Em seguimento à abordagem inicial dirigida exclusivamente para o aparelho óptico, procedeu-se a várias formas de utilização dos meios de gravação de imagem e repensou-se o par visão/ilusão, estendendo-o à audição. E surge então o percurso interdiscursivo⁹, em que «todo o discurso convoca outros discursos, para eles remete, com eles se cruza, com eles dialoga de múltiplas formas»¹⁰.

⁸RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*, p.151.

⁹«(...) o filme a fotografia, o desenho, a caligrafia, o poema vêm misturar os respectivos poderes e trocar entre si as respectivas singularidades. Já não é apenas a literatura que constrói o seu devir-pintura imaginário ou a fotografia que evoca a metamorfose literária do banal. São os regimes de expressão que se entrecruzam e criam combinações singulares de trocas, de fusões e de afastamentos. Estas combinações criam formas de pensatividade da imagem que refutam a oposição entre *studium* e *punctum*, entre a operatividade da arte e a imediaticidade da imagem. A pensatividade da imagem deixa então de ser o privilégio do silêncio fotográfico ou pictórico. Este silêncio é ele próprio um certo tipo de figuralidade, uma certa tensão entre regimes de expressão que é também um jogo de trocas entre os poderes de diferentes meios.

Esta tensão pode então caracterizar modos de produção de imagens cuja artificialidade parece *a priori* proibir a pensatividade da frase, do quadro ou da fotografia. (...) Na época do desenvolvimento da arte vídeo, na década de 80 do século XX, alguns artistas pensaram a nova técnica como o meio de uma arte livre de toda a submissão passiva ao espectáculo do visível. Com efeito, no vídeo a matéria visual já não era produzida pela impressão de um espectáculo numa película sensível, mas sim por acção de um sinal electrónico. A arte vídeo tinha de ser a arte de formas visíveis geradas directamente pelo cálculo de um pensamento artístico dispondo de uma matéria infinitamente maleável. (...)

Pascal Bonitzer, num livro intitulado *Le Champ Aveugle*, denunciava esta superfície maleável em perpétua metamorfose. O que aí desaparecia eram as cesuras organizadoras da imagem: o enquadramento cinematográfico, a unidade do plano, as separações entre o lado de dentro e o lado de fora, o antes e o depois, o campo e o que está fora de campo, o próximo e o distante. E era portanto também toda a economia afectiva ligada a essas cesuras que desaparecia. O cinema, como a literatura, vivia da tensão entre uma temporalidade do encadeamento e uma temporalidade da cesura. O vídeo fazia desaparecer essa tensão em benefício de uma circulação infinita de metamorfoses da matéria dócil.

Ora, o que se passou com a arte vídeo é o mesmo que aconteceu com a fotografia. A sua evolução desmentiu o dilema entre anti-arte ou arte radicalmente nova. A imagem vídeo soube também ela tornar-se o lugar de uma heterogénese, de uma tensão entre diversos regimes de expressão.», *Idem Ibid.*, p.181-183.

¹⁰FONSECA, J. – *Pragmática linguística: introdução, teoria e descrição do português*, p.81.

Pretende-se aluir o modelo único e lançar uma rede¹¹ que interliga os seus meios ou partes, sem contornos definidos, e ultrapassar os conceitos de verdadeiro/falso. Procura-se a criação de formas dinâmicas que possibilitem a ampliação dos aparelhos já em uso.

¹¹«Pode pensar-se nesses fios estendidos sobre o caos através dos quais Deleuze e Guattari definem a potência da filosofia ou da arte.», RANCIÈRE, Jacques – *O destino das imagens*, p.66.

«A nova medida comum, assim oposta à antiga, é a do ritmo, do elemento vital de cada átomo sensível, desligado, que faz passar a imagem na palavra, a palavra na tecla, a tecla na vibração da luz ou do movimento. Isto pode ser dito de outra maneira: a lei do *profundo hoje*, a lei da grande parataxe, consiste no facto de não existir já medida, existe apenas o comum. O comum da desmedida ou do caos é, daqui em diante, aquilo que dá a sua potência à arte.», Idem *Ibid.*, p.63.

«A grande preocupação da arte é construir um conjunto de formas que emita forças precisas. A *perenidade* da arte vem daí, do facto de as suas forças constituírem uma reserva *eterna* de forças.», GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, p.300.

«(...) o presente da arte está sempre no passado ou no futuro. A sua presença está sempre em dois lugares ao mesmo tempo. Diz-nos, em suma, que a arte, está viva enquanto estiver fora de si mesma e fizer algo diferente de si mesma, enquanto se deslocar numa cena de visibilidade, que é sempre uma cena de *desfiguração*.», RANCIÈRE, Jacques – *O destino das imagens*, p.120.

2. MATERIAIS E MÉTODOS¹²

Este capítulo faz uma breve descrição dos materiais utilizados, referindo as especificidades das metodologias adoptadas. A escolha das mesmas a nível teórico ou a nível prático, ou recorrendo ao seu cruzamento mútuo, implica características específicas no contexto estético-formal do trabalho ainda em curso.

Estabelece-se uma relação entre as formas principais de captura *em tempo real* (sítio específico) com a montagem das peças (pós-produção em *atelier*). Afere-se o que condicionam e o que permitem: restrições e possibilidades.

A construção de hipóteses de trabalho, a recolha de informação *in situ*, e a sua análise *in visu*, veicularam ao conjunto de resultados apresentados no próximo capítulo (*vide Resultados*).

¹²«Numa obra intitulada *Breve Tratado de Paisagem*, Alain Roger afirma que o artista tem por vocação negar a natureza e o facto de *re-presentá-la* é motivo suficiente para *arrancar* a natureza à natureza. (...) Ainda segundo Alain Roger, existem duas modalidades de *operar* artisticamente, dois modos de intervir sobre o objecto natural, ou, como diria Montaigne, de *artificialiar*, em francês *artialiser*, a natureza. A primeira é directa, *in situ*; a segunda é indirecta, *in visu* (...)», QUARESMA, José – *Arte & natureza: actas das conferências*, p.39.

2.1. Técnicas e opções¹³

No quadro seguinte é possível vermos a relação que se estabelece entre as peças com as várias técnicas e processos adoptados.

	<i>Bitmap</i> ¹⁴	Desenho	Fonografia ¹⁵	Fotografia	Vídeo
<i>Polaroid Transfer</i>	•	•		•	•
<i>Castanhos</i>		•		•	•
<i>180°</i>				•	
<i>Pinhole Transfer 2</i>		•	•	•	
<i>Symbol Transfer</i>	•	•		•	
<i>Etc (Fragmentos)</i>				•	
<i>Como Explicar Fotografia a um Choco (Sepia officinalis)</i>		•		•	

¹³«Even technology is wrong to regard tools for their own sake: these latter only exist in relation to the mixtures which they make possible and which make them possible. A society is defined by its alloys and not by its tools.», DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix citado in VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*, p.32.

¹⁴Imagens *raster* (ou *bitmap*, que significa mapa de *bits* em Inglês) são imagens que contém a descrição de cada pixel, em oposição aos gráficos vectoriais. Extraído de *WIKIPÉDIA; Raster* [em linha]. 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Raster>.

¹⁵Fonografia ou *field recording*, isto é, gravação sonora de campo estéreo e multi-canal.

2.2. Metodologias de trabalho

Este trabalho foi construído a dois tempos:

- a. *Em tempo real* são feitos estudos em campo e é realizada a captura das fotografias por intermédio das várias máquinas fotográficas analógicas. A captura levada a cabo ao longo do percurso, teve por base uma abordagem experimental, e como tal comportou um risco. Avançou-se, *partindo em busca* munido de poucas ferramentas¹⁶, no limite na posse apenas da lente por onde se viram as coisas e iniciou-se a investigação.
- b. Na pós-produção em *atelier* – noutro tempo e noutro espaço – é feita uma releitura do material recolhido (Natureza analisada à distância). Após a selecção e o tratamento dos dados, procedeu-se à sua reinterpretação e à montagem das peças. Para isto foi necessária a utilização de programas de composição e manipulação de som e imagem. A miscigenação de técnicas permitiu aumentar a variedade, criar alternativas interdisciplinares e retransmitir a ideia de uma simbologia sintética, uma linguagem relativa ao *real*. A meta neste caso era cruzar, transformar e agenciar processos diversos e aceder aos mesmos simultaneamente para a construção das peças híbridas pluridimensionais – trazidas do pensamento – a apresentar expositivamente. Estes processos permitiram reflectir sobre a questão da obra de arte na era da sua reprodutibilidade digital¹⁷, sobre o não-objecto, o original, o simulacro, o mediato e o ubíquo (*vide Resultados*).

¹⁶«O universo instrumental é fechado e a regra do jogo é a de arranjar-se sempre com os meios-limite, isto é, um conjunto, continuamente restrito, de utensílios e de materiais, heteróclitos (...) a composição do conjunto não está em relação com o projecto do momento, nem, aliás, com qualquer projecto particular, mas é resultado contingente de todas as ocasiões que se apresentam para renovar e enriquecer o stock, ou para conservá-lo, com resíduos de construções e de destruições anteriores.», LÉVI-STRAUSS, Claude – *O pensamento selvagem*, p.38.

¹⁷«Muitos comentadores pretenderam ver nos novos *media* electrónicos e informáticos o fim da alteridade das imagens, senão mesmo o fim das invenções da arte. Mas o computador, o sintetizador e as novas tecnologias no seu conjunto não significaram o fim da imagem e da arte, do mesmo modo que também não foi esse o resultado da fotografia e do cinema no seu tempo. A arte da era estética não deixou de apostar na possibilidade que cada *medium* podia oferecer de misturar os seus efeitos com os efeitos dos outros, de assumir o seu papel e de criar assim figuras novas, despertando possibilidades sensíveis que tinham sido esgotadas.», RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*, p.189.

Foram estas as intenções principais no que concerne a produção e desenvolvimento de informação num contexto artístico, tendo em vista a relação com os novos media; mais concretamente no que respeita à expansão da fotografia analógica para outros domínios sensoriais.

Paralelamente, foi levado a cabo um estudo de cariz participativo de inclusão de trabalhos similares aos desenvolvidos para o mestrado em edições, espectáculos e exposições. As experiências desenvolvidas noutros projectos pontuais da mesma natureza e de carácter interdisciplinar, *vide* exemplos seguintes, são verificações metódicas e tentativas de aperfeiçoar as peças em construção apresentadas na presente dissertação.

Edições, espectáculos e exposições (2012 – 2010):

- *Etc (Berlenga)*, exposição de duas fotografias em díptico na CINEMATECA PORTUGUESA – MUSEU DO CINEMA, Fevereiro de 2012;
- Instalação sonora apresentada no *Laboratório Chimico* da Escola Politécnica, Museu de Ciência da Universidade de Lisboa, FESTIVAL DOS OCEANOS, Agosto de 2011;
- Parceria no 2.º número da revista BYPASS, com o tema *O infinitamente pequeno e o infinitamente grande*, 2010-2011;
- Instalação sonora apresentada na plataforma de jovens criadores *Movimento arriscado*, FESTIVAL ESCRITA NA PAISAGEM, Julho de 2010;
- Exposição colectiva *Periferias*, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em parceria com o MEF (Movimento de Expressão Fotográfica), Junho de 2010;
- Sonoplastia da peça *A viagem da Violeta*, com o grupo de teatro ESPAÇO EVOÉ, no Centro Cultural da Malaposta, Março de 2010;
- Participação na colectânea de música experimental *Falésia 3*, editada pela ENOUGH RECORDS, Janeiro de 2010.

3. RESULTADOS

Comecemos com um conto de Jorge Luís Borges:

«In that Empire, the craft of Cartography attained such Perfection that the Map of a Single province covered the space of an entire City, and the Map of the Empire itself an entire Province. In the course of Time these Extensive maps were found somehow wanting, and so the College of Cartographers evolved a map of the Empire that was of the same Scale as the Empire and that coincided with it point for point. Less attentive to the Study of Cartography, succeeding Generations came to judge a map of such Magnitude cumbersome, and, not without Irreverence, they abandoned it to the Rigors of the Sun and Rain. In the Western Deserts, tattered Fragments of the Map are still to be found, Sheltering an occasional Beast or beggar, in the whole Nation, no other relic is left of the discipline of Geography. (MIRANDA, Suárez – *Viajes de varones prudentes.*)»¹⁸

Em *Imagometria* não se pretende fazer um modelo que reproduza a realidade ponto por ponto mas sim tratar o espaço visado como o «lugar de nascimento do possível»¹⁹. As possibilidades de inscrição nesse *lugar de não-inscrição*²⁰ são ilimitadas, mas foi a questão do mapa, da fotografia, da imagem e do movimento que se pensou analisar.

Recordemos que o subtítulo desta dissertação é *A fotografia analógica expandida para outros domínios sensoriais*. Aqui está a especificidade deste projecto e julgamos ser esta a premissa para apresentarmos para já de uma forma geral os pontos que pretendemos desenvolver nas próximas páginas deste capítulo:

- a. A divisão do espaço geográfico, a sua captura pela grelha cartesiana e a divisão entre lugar e não-lugar;
- b. A questão da fotografia em geral e da própria imagem, e a sua passagem ao paradigma fotográfico;
- c. A imagem em movimento e a segregação do tempo

¹⁸BORGES, Jorge Luís – *Sobre o rigor na ciência* citado in MARIN, Louis – *Utopics: the semiological play of textual spaces*, p.233.

¹⁹GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, p.301.

²⁰«A técnica do artista não visa de início produzir formas *belas, sublimes, interessantes, saturadas*, mas tratar de tal maneira os materiais que as formas nascentes contenham feixes de forças. As formas visíveis são apenas as teclas de um piano que o artista faz tocar a fim de pôr forças em movimento – movimento que, por seu turno, anima as formas de uma vida intensa.

Como inscrever, de resto, o que não tem limites, contornos, o que, por definição, escapa a toda a inscrição? Como inscrever o lugar do possível? Não se trata de circunscrever um território ou um *lugar* (geometricamente delimitável), mas de traçar um plano de movimento; não uma superfície de [...]

Apresenta-se seguidamente uma descrição sintética das peças desenvolvidas de forma a mostrar os processos adoptados. A concretização prática cruzada com a teoria originou este trabalho.

inscrição, mas a área infinita de uma circulação de forças. (...) O objecto de arte desencadeia e liberta nas suas formas um jogo de forças num plano infinito de movimento: liberta o infinito, e oferece-lhe um *medium* onde desdobrar-se e desenrolar-se. É isto uma obra de arte.

O que é esse lugar da não inscrição que o artista *inscreve*? Este lugar do nascimento do possível (...) emana do movimento das forças: as formas visíveis constroem o plano do movimento infinito onde as forças *esboçam* ou *desenham* o espaço-tempo da não-inscrição; e o possível é esse movimento para o infinito, esse movimento das forças.

(...) tece-se assim um plano de movimento entre a obra e aquele que a olha, de tal maneira que já não podemos falar de sujeito e objecto. Toda a relação perceptiva se vê então alterada. Já não se trata de comunicação, mas de conexão, contágio e mestiçagem num plano único infinito. Não *percebemos* a obra de arte, conectamo-nos com ela ou não nos conectamos; construímos um plano com as nossas próprias forças e com as que emanam do objecto, ou ficamos no *exterior* (limitados à mera percepção trivial das formas); e devimos-outro seguindo o movimento infinito e singular das formas das forças.», GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, p.301-302.

3.1. *Polaroid Transfer* (Figs. 1-5)

3.1.1. Parte I²¹

Polaroid Transfer é uma instalação²² que nos transporta numa viagem de *re-mediação*²³ constante, na qual o mapear dá lugar a fotografia analógica *re-captada* pela digitalização, *re-convertida* em imagens digitais e, por fim, reinventada sob a forma de algoritmos e sons.

²¹Extraído, com ligeira adaptação, de *Escrita na Paisagem*, Festival de *Performance* e Artes da Terra, Alentejo 2010; João Farelo; Movimento Arriscado [em linha]. Évora: Escrita na Paisagem, 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: <http://www.escriitanapaisagem.net/joaofarelo>.

²²«The installation – that arrangement of unconnected things in space – is commonplace in contemporary art. It encourages relations: relations between the artistic act and the space in which it is presented, between the artist and those involved in the exhibition, between the visual arts and stagecraft, between the exhibition and the way it is received, between art and life. In this sense the installation is invariably situated more or less in the experimental arena, encompassing experiment and performance, whether it has to do with technology, institutions or relations with the public. Grappling with the real and the present-day, it forms a critical space of definition, re-definition, and de-definition, all operational modes in our world as it stands, whether it involves its economy, its media coverage, or its forms of communication, its perceptible and aesthetic models, and its history. It involves all these parameters in complex artistic devices which seem more like living bodies than inert objects incorporated within a definitive form. As an open work, if ever there was, the installation creates a tension between hybrid materials and heterogeneous spaces, on the one hand, and procedures of perception of thought, on the other, borrowed from fields as varied as the cognitive sciences, genetics, the physical, social and political sciences, and art and its various histories. It is a reflection of contemporary experience, which explains the interest it arouses both among artists and among actor-spectators. Its moving and variable forms, which are both adaptable and deterritorialized, echo our present-day lifestyles, split between ever more invasive technological habits, which tend to strip their objects of their reality, and the real and perceptible world in which our bodies try to exist. Caught in exponential speeds, but speeds nevertheless with variable geometry (south and north, centre and periphery, do not move at the same pace), we use installations to test the relativity of these speeds, which in turn authorizes us further to imagine acceptable representations of our own time-frames, over and above models dictated by a globalized economy.» VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*, p.33.

²³«Um *medium* não é um meio ou um material *próprio*. É uma superfície de conversão: uma superfície de equivalência entre as maneiras de fazer das diferentes artes, um espaço ideal de articulação entre essas maneiras de fazer e certas formas de visibilidade e de inteligibilidade determinantes para a maneira como elas podem ser olhadas e pensadas. A destruição do regime representativo não define uma essência finalmente encontrada da arte como tal em si mesma. Define um regime estético das artes que é uma outra articulação entre práticas, formas de visibilidade e modos de inteligibilidade.» RANCIÈRE, Jacques – *O destino das imagens*, p.103.

Um ponto assinala um lugar exacto – o *atelier* – num retículo de paralelogramos que é o mapa abstracto²⁴ de Azeitão (*vide* Fig. 1²⁵). É daqui que parte esta peça, o ponto onde uma fotografia *Polaroid*²⁶ foi tirada (*vide* Figs. 2, 3 e 4²⁷).

Esta mesma fotografia foi convertida num espectro sonoro específico, transidentitário²⁸, gerado algoritmicamente por um processo de análise e síntese por computador baseado na função inversa da transformação de Fourier.

Após a geração algorítmica do resultado, ou seja, após a conversão da luz em som, optou-se pela montagem dos elementos supra descritos em formato videográfico, sugerindo a leitura de um possível conversor imagem-som.

Analogamente à cortina necessária para o (des)encerramento da película fotográfica à luz nas máquinas de obturador de cortina horizontal, tem-se neste vídeo a existência de uma cortina simulada que cobre os vestígios daquele instante, que de suporte em suporte, de realidade documentada a abstracção matematizada, desaparece lentamente perante o olhar do espectador (*vide* Fig. 5).

²⁴«(...) a abstracção já não é a do mapa, do duplo, do espelho ou do conceito. (...) É agora o mapa que precede o território – precessão dos simulacros – é ele que engendra o território cujos fragmentos apodrecem lentamente sobre a extensão do mapa. É o real, e não o mapa, cujos vestígios subsistem aqui e ali, nos desertos que já não são os do Império, mas o nosso. O deserto do próprio real.», BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e simulação*, p.8.

²⁵*Polaroid Transfer .MAP* é um desenho vectorial construído com os *softwares* da *Adobe*, o *Illustrator CS4* e o *InDesign CS4*, respectivamente. A latitude e a longitude foram registadas com o receptor de GPS *Magellan eXplorist 600*.

²⁶Máquina fotográfica (*Hasselblad 500C* + Objectiva *Carl Zeiss 80 mm 1:2.8* + *Back Polaroid*) que utiliza o processo de polarização da luz para obter uma fotografia positiva e instantânea (*Packfilm Type 125i Silk, ISO 125, color*). Extraído, com ligeira adaptação, de *Infopédia, Enciclopédia e Dicionários Porto Editora; Polaroid* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/polaroide>.

²⁷*Polaroid Transfer .IMGstereo* é a conversão de *Polaroid Transfer .POS* em mapa de *bits, bitmap*, usando o *software 3DCombine*. Foi utilizado o *software Adobe Photoshop CS4* para ajustes e corte.

²⁸«In this play of representation, the point of origin becomes ungraspable. There are things like reflecting pools, and images, an infinite reference from one to the other, but no longer a source, a spring. There is no longer a simple origin. For what is reflected is split *in itself* and not only as an addition to itself or its image. The reflection, the image, the double, splits what it doubles. The origin of the speculation becomes a difference.», DERRIDA, Jacques citado in BATCHEN, Geoffrey – *Burning with desire: the conception of photography*, p.178.

3.1.2. Sinopse do vídeo²⁹ (Fig. 5)³⁰

Da análise e síntese imagética inerentes ao processo utilizado, baseado na função inversa da transformação de Fourier, obtém-se um espectro sonoro directamente ligado à imagem escolhida. A incógnita em estudo refere-se à frequência – elemento em variação ao longo das sinusóides características das ondas harmónicas da própria onda sonora que se vai tratar e analisar algoritmicamente.

Esta peça³¹, o vídeo em projecção³² directa sobre a parede do estúdio, remete o espectador para o deslocamento lento do obturador de cortina horizontal.

²⁹«(...) if the video image has an undeniable power of attraction associated with its ontological sparkle, the installation often creates a crisis with regard to this sensory magnetization by disappointing spectators in relation to their expectations in terms of image and narrative, by creating areas of loss, absence, withdrawal, chiasma, suspense... all forms of frustration thanks to which subjective and intimate representations can be constructed, in which memory, language and body fill the voids and complement the difficulties of perception and signification.», VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*, p.39.

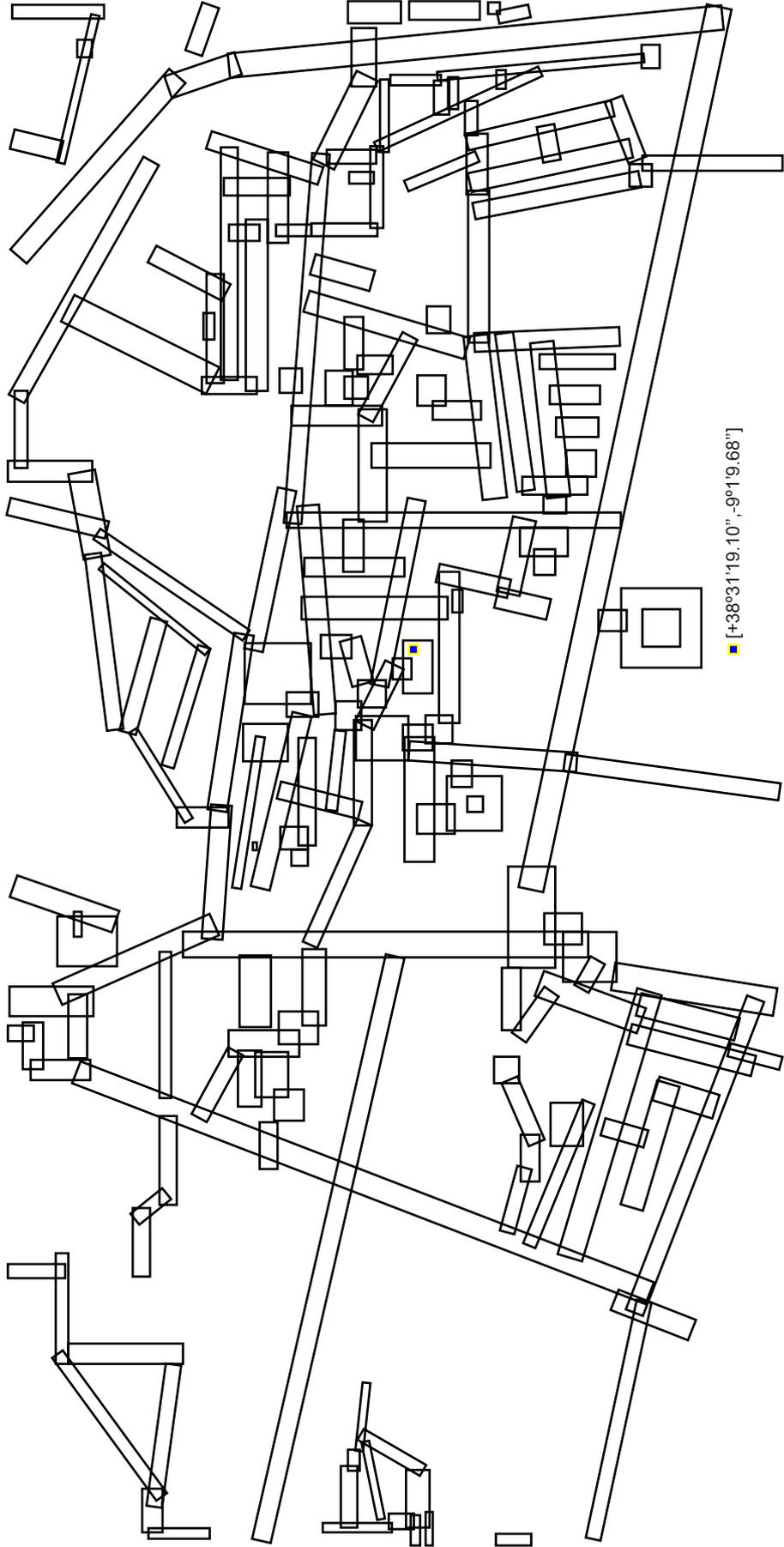
³⁰Em *Polaroid Transfer .VDO* faz-se a conversão de *Polaroid Transfer .NEG*, utilizando o *software BitmapsWaves*, em som e no formato *.wave*. Após edição do som no *software Audacity 1.2.5* obteve-se o *Master*. Por fim, procedeu-se à montagem vídeo e conversão para formato DVD usando os *softwares Final Cut Studio* e *DVD Studio Pro*. O sistema de som é definido de acordo com o espaço expositivo.

³¹«If video installations can be more easily described by the term *piece*, rather than *work*, this is certainly because they can be reproduced; video images like conceptual art projects, are reproducible; this is a technical feature of the video medium. The notion of original is wrongly treated in its productions. One might think that this is a logical consequence of the very nature of the electronic image, which is allographic, in other words, reproducible as many others (the readymade and conceptual art had already made reproducibility an essential factor of the work of art), but – and this is where its originality lies in relation to tapes – the video installation, that object of *plural immanence* to borrow the terminology used by Gérard Genette, retains many of the autographic qualities because each one of its appearances is unique. It is not reduced down to its electronic substance, it is still markedly, at any given moment, a more or less variable relation between a space, a time, materials and an electronic device.», Idem *Ibid.*, p.34.

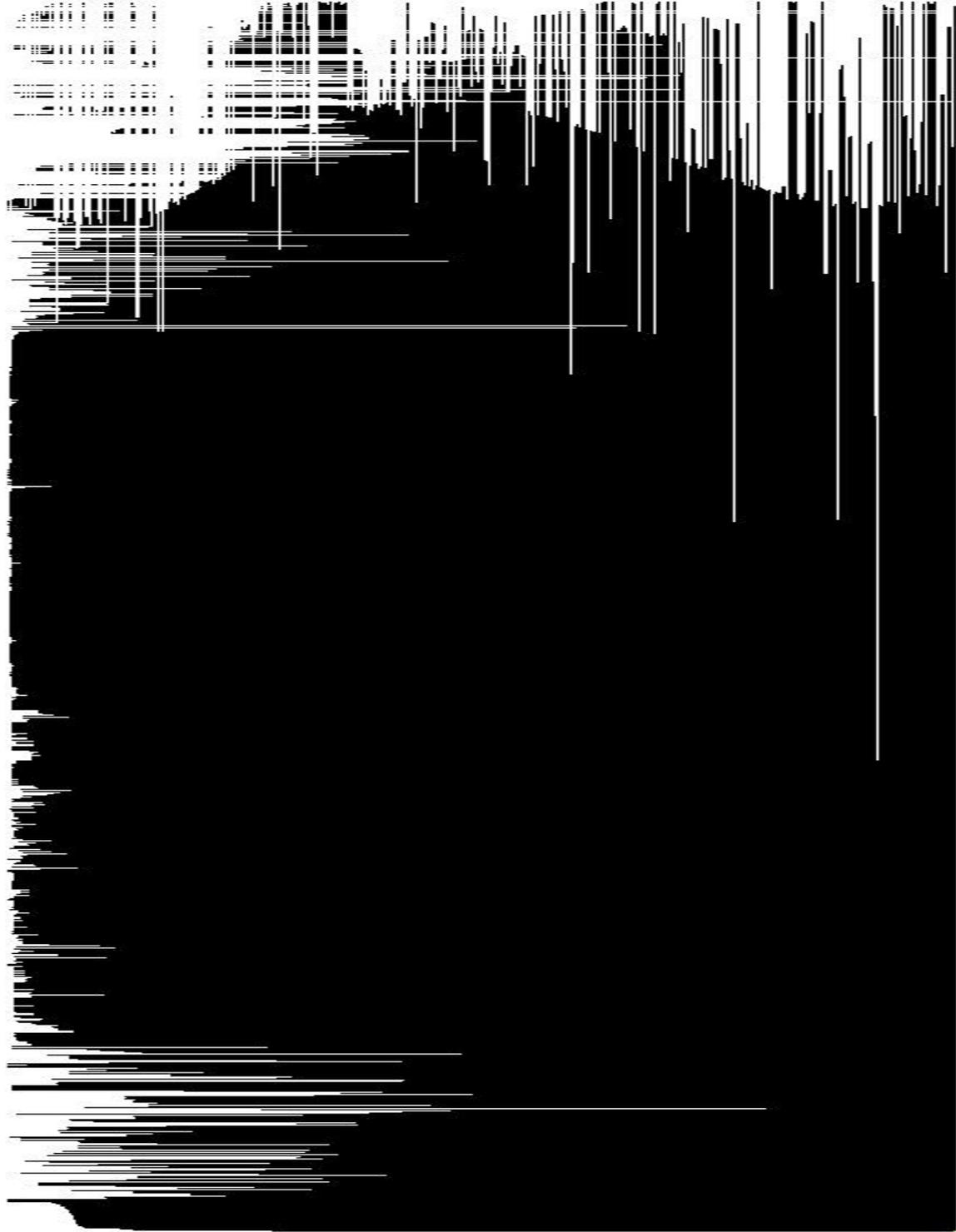
³²«(...) freed from the monitor, the projected image has become isotropic and has thus managed to take possession of all constructed surfaces, from floor to ceiling, whatever the dimensions and the directions of these surfaces. The image is projected onto the museum and has turned the museum into the screen that is vital for its visibility; by *squatting* its territory, it profits from a *déjà-construct*. (...) The wall remains the wall, acting as a screen, but it lets a scintillating expanse appear, an electronic skin, a surface endowed with energy; this scintillating expanse is regarded for its plastic features (light density, colour, speed of its movement, contrast, dimension, etc.) as painting might be.», Idem *Ibid.*, p.49.

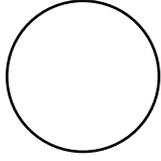
3.1.3. Ficha técnica #1

	Título	Técnica	Dimensão [cm]
[1]	<i>Polaroid Transfer .MAP</i>	Infografia (impressão sobre papel vegetal)	24 x 12
[2]	<i>Polaroid Transfer .NEG</i>	Vide Fig. 5	Variável
[3]	<i>Polaroid Transfer .POS</i>	Fotografia (Polaroid 125i <i>silk</i>)	8,5 x 10,8
[4]	<i>Polaroid Transfer .IMGstereo</i>	<i>Bitmap</i>	8,5 x 10,8
[5]	<i>Polaroid Transfer .VDO</i>	Vídeo	17'30''









3.2 Castanhos (Figs. 6-10)

«A natureza oferece-nos uma multiplicidade de incitamentos coloridos: o reino vegetal, o reino animal, a mineralogia, a composição a que chamamos paisagem, tudo é ininterruptamente matéria de reflexão e de gratidão.»³³

Castanhos – experimentação sobre fezes de Ovinos da Raça Saloia, constituindo-se como um prolongamento directo do espaço expositivo apresentado em *Polaroid Transfer*, funcionará também como uma instalação-vídeo³⁴ e pode ser caracterizada pelo seguinte:

«Atrair muitos para fora do rebanho – foi para isso que vim.»³⁵

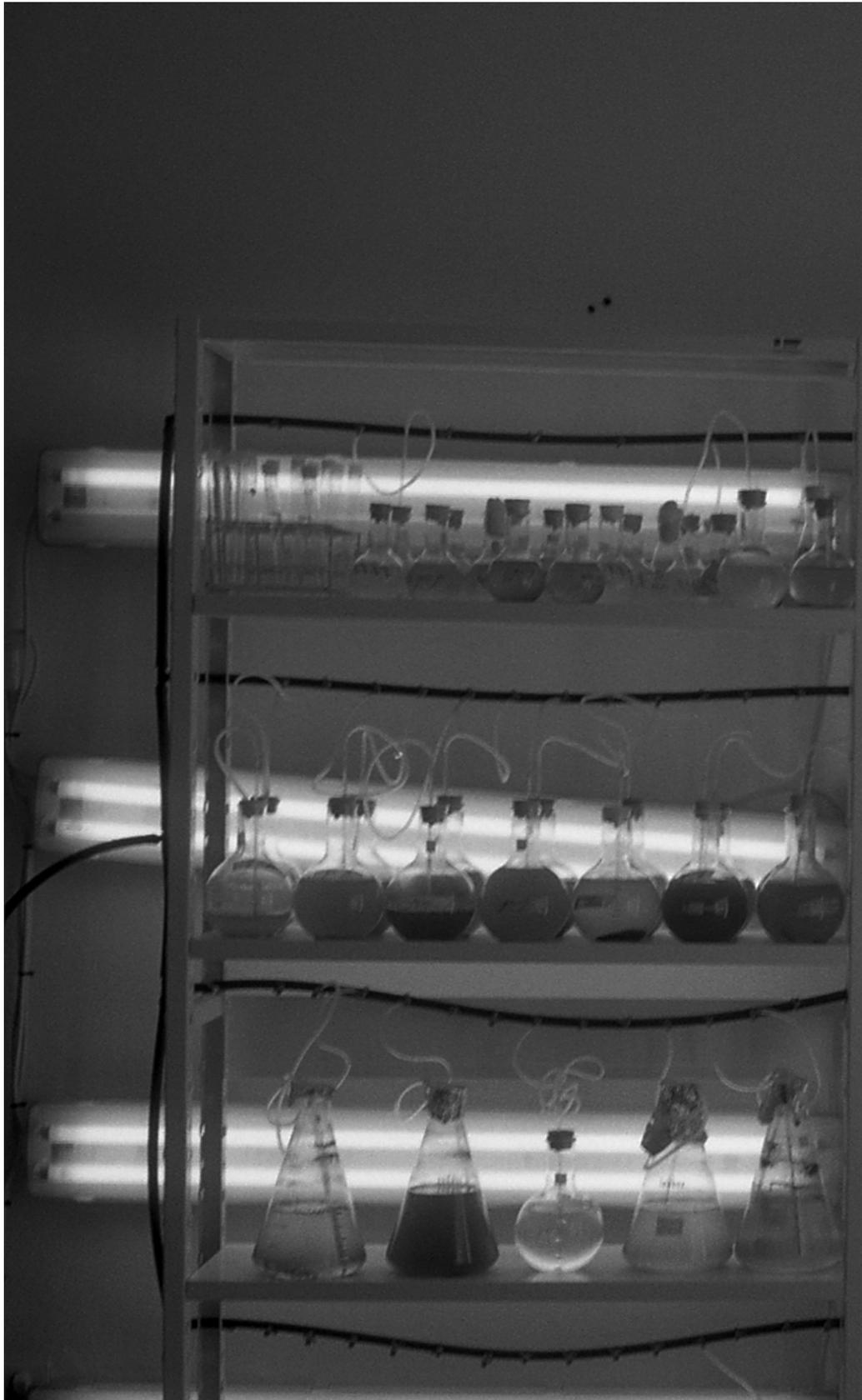


[6] – *Rebanho (da Raça Saloia. Ovelhas e borregos da Raça Saloia.)*, Prova de gelatina e prata em papel baritado, 56 x 82,6 cm, 2012 © João Farelo.

³³KLEE, Paul citado in GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*, p.315.

³⁴«The video installation – though we might also say as much about video distribution in general – is invariably part and parcel of the present state of its exhibition, with the exhibition being defined as the often problematic merger between a given space and a given time, incorporated in a technical application, and subject to the appreciation of a visitor in motion. Because it involves a performatory movement on the part of the spectator *and* because it represents an ever-renewed technical performance, the video installation is always performatory. Desorientation is one of the stumbling-blocks of the space-time experience offered to the visitor; it often proceeds by way of a physical disorientation, and culminates in a mental desorientation favourable to an awareness of, and line of thinking about, the conditions of perception and language.», VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*, p.39.

³⁵NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm – *Assim falou Zaratustra*, p.47.



[7] – *Castanhos .LAB1*, Prova de gelatina e prata em papel baritado, 82,6 x 56 cm, 2012 © João Farelo.

Após a rodagem do vídeo *Castanhos* numa aldeia homónima situada na região de Azeitão e do percurso fotográfico aí desenvolvido igualmente de carácter cinematográfico e directo, fez-se a recolha de fezes de uma população autóctone desta zona, nomeadamente, a dos Ovinos da Raça Saloia.

Em seguida apresenta-mos outras reproduções³⁶ que julgamos fundamentais para a compreensão do trabalho ainda em curso, *Castanhos – experimentação sobre fezes de Ovinos da Raça Saloia*.

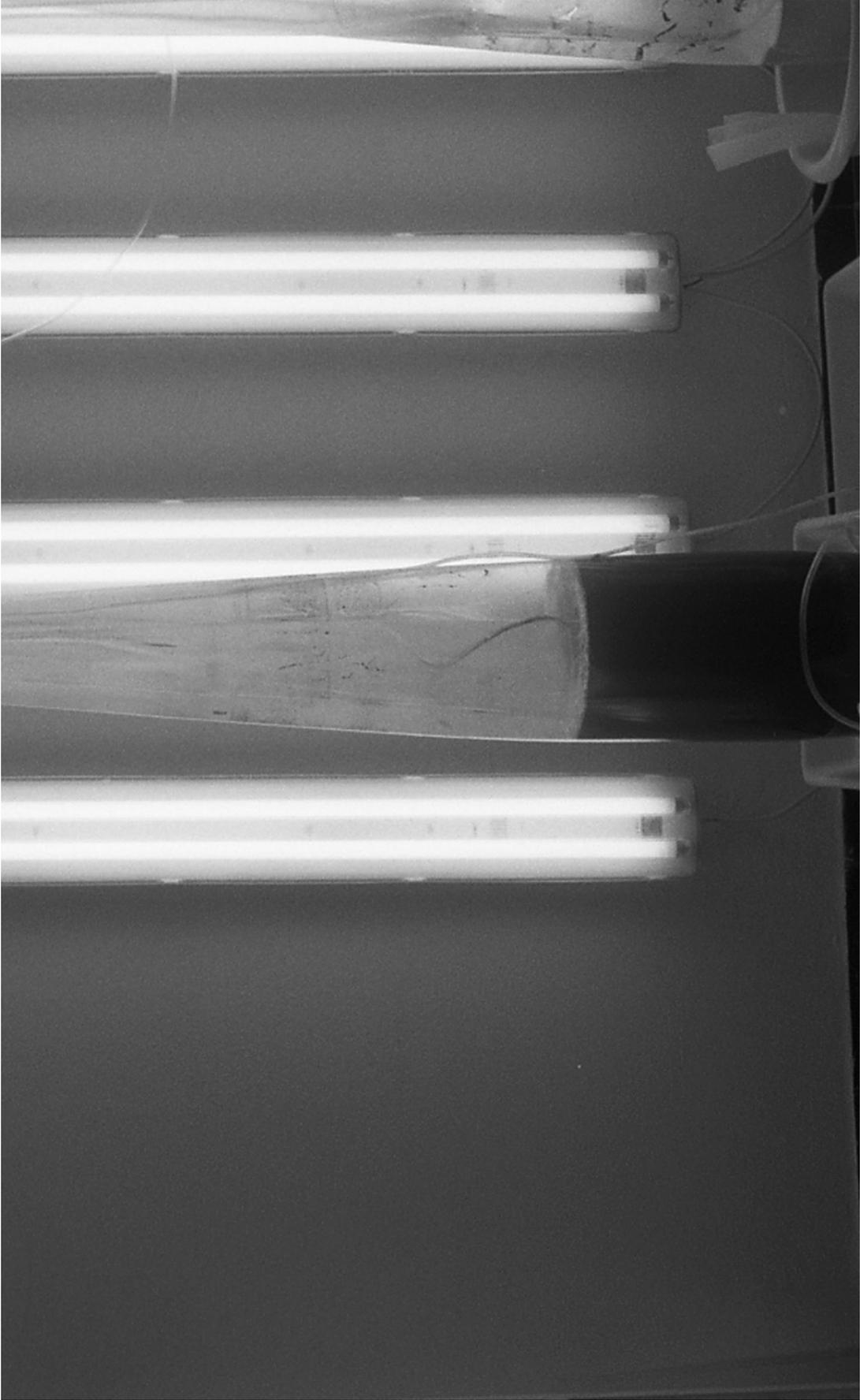
3.2.1. Ficha técnica #2

	Título	Técnica	Dimensão [cm]
[8]	<i>Castanhos</i> .VDO	Vídeo (<i>Screening</i>)	15'15''
[9]	<i>Castanhos</i> .LAB2	Fotografia (Prova de gelatina e prata em papel baritado)	56 x 82,6
[10]	<i>Castanhos</i> .MAP ³⁷	Técnica-mista (Solução de Fezes de Ovelhas de Raça Saloia sobre papel de aguarela; estudo para pintura)	18 x 24

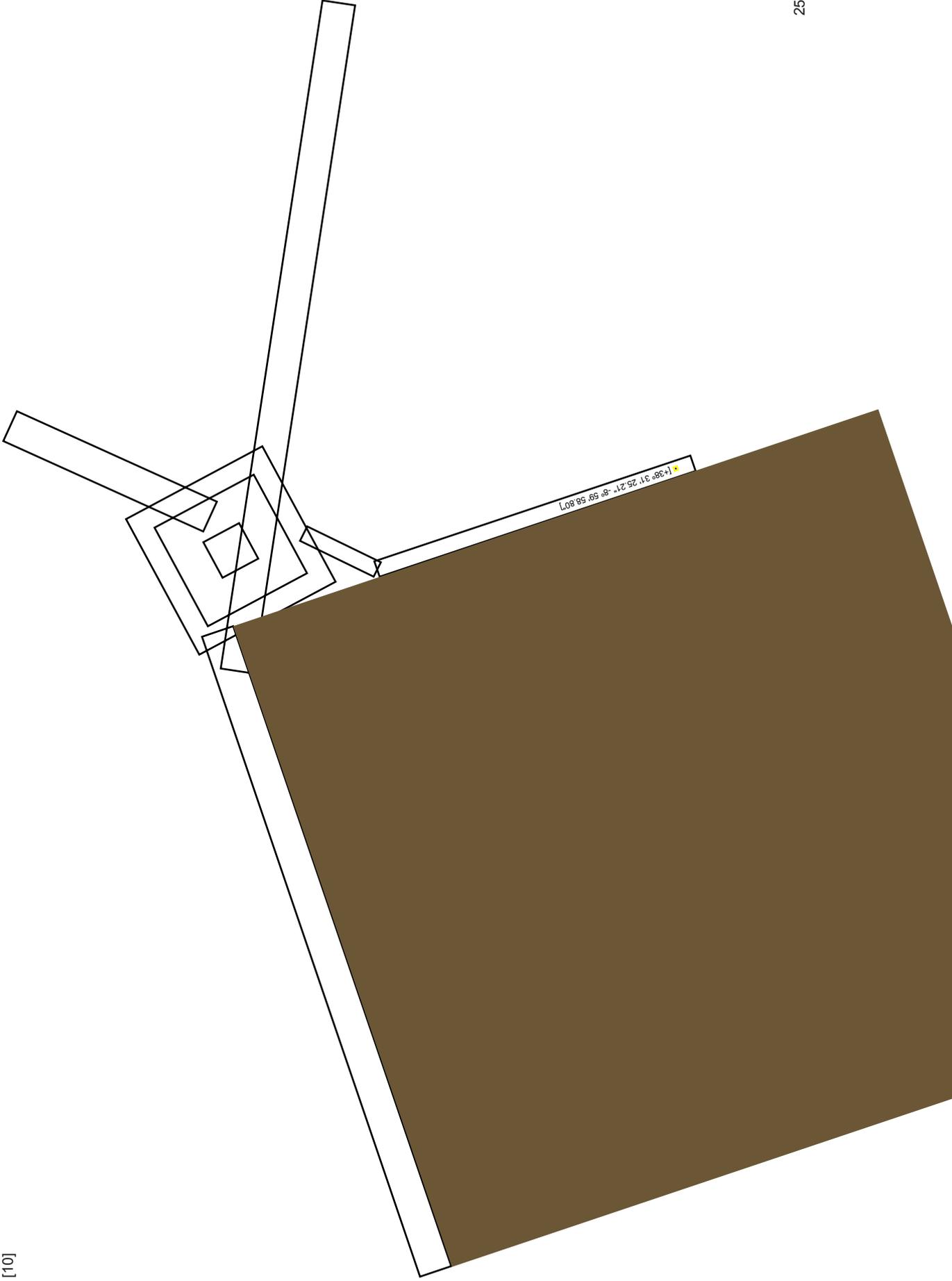
³⁶«Mesmo na reprodução mais perfeita falta *uma* coisa: o aqui e agora da obra de arte – a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nessa existência única, e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contam tanto as modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objecto.», BENJAMIN, Walter – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, p.77.

³⁷«Se o mapa se opõe ao decalque, é porque está completamente voltado para uma experimentação directa sobre o real. O mapa não reproduz um inconsciente fechado sobre si mesmo, constrói-o. Concorre para a conexão dos campos, para o desbloqueamento dos corpos sem órgãos, para a sua abertura máxima sobre um plano de consistência. O mapa faz, ele próprio, parte do rizoma. É aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, invertível, susceptível de receber modificações constantemente. O mapa pode rasgar-se, ser virado do avesso, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser posto em estaleiro por um indivíduo, um grupo, uma formação social. Pode-se desenhá-lo numa parede, concebê-lo como uma obra de arte, construí-lo como uma acção política ou como uma meditação.», DELEUZE, Gilles & GUATARRI, Félix citado in FARINELLI, Franco; MONSAINGEON, Guillaume; TAVARES, Gonçalo M. – *Mappamundi*, p.9-11.





[10]



3.3. 180° (Fig. 11)

«Os caçadores levam as *Hasselblads* em vez de *Winchesters*; em vez de olharem através de uma mira telescópica para apontar a carabina, olham através de um visor para enquadrar uma imagem.»³⁸

180° exigiu desde logo uma múltipla³⁹ representação de vistas e uma escolha da película a utilizar, a qual se baseou no resultado obtido nas centenas de fotografias tiradas durante o processo de recolha na zona de ensaio, Serra do Risco.

«Para Oriente de Sesimbra começam a altear-se as serras propriamente ditas; a do Risco tem, no alto do Píncaro, 380 metros, quási a pique sobre o mar. Constituída por calcários brancos, lapiezados, desenha um perfil transversal abrupto do lado da terra e quási vertical do lado do mar. Para o interior estendem-se as terras do Calhariz, de relevo frouxo, cobertas de mato ou de pinhal; um retalho de Pliocénico areento faz penetrar na zona da cordilheira a paisagem típica da planície da periferia.

A Oriente o solo abaixa-se, mercê de um sinclinal e falhas transversais que diminuem muito, neste lugar, a largura da faixa de terrenos compactos. A altitude média é de 200 metros, para logo se elevar com o maciço calcário que constitui a Serra da Arrábida propriamente dita.»⁴⁰

Serra da Arrábida: reserva e arquivo vivo, um «posto de abastecimento gigantesco».⁴¹

Recorrendo às máquinas fotográficas disponíveis, a diversas películas de cor (negativo e diapositivo) e à luz natural, concluiu-se que a melhor solução dentro do universo de escolhas experimentado durante os muitos dias passados em campo seria proceder à captura deste lugar com a máquina fotográfica *Hasselblad 500C* (objectiva *Carl Zeiss 80 mm 1:2.8*) combinada com o filme diapositivo cor *Fujifilm Fujichrome Velvia 50*, 120 mm⁴².

³⁸SONTAG, Susan – *Ensaio sobre fotografia*, p.24.

³⁹«Images successives représentant les différentes positions qu'un être vivant cheminant à une allure quelconque à occupées dans l'espace à une série d'instantes.», MAREY, Étienne-Jules citado in VIRILIO, Paul – *Esthétique de la disparition*, p.19.

⁴⁰RIBEIRO, Orlando – *A Arrábida: esboço geográfico*, p.42.

⁴¹HEIDEGGER, Martin – *Questions III*, p.171.

⁴²Extraído de *Fujifilm Global, Velvia 50* [em linha]. Vila Nova de Gaia: Fujifilm Portugal, 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: http://www.fujifilm.com/products/professional_films/color_reversalfilms/velvia_50/.

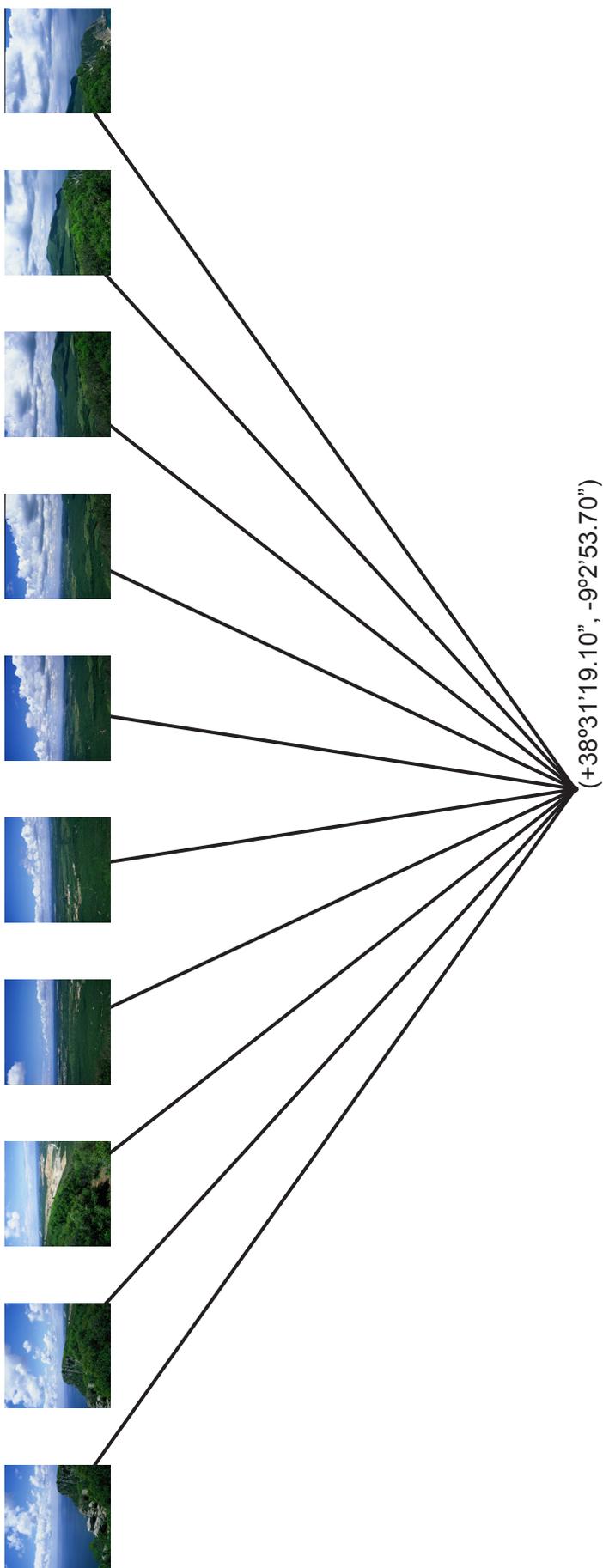
Após se ter procedido à fotometria, utilizando o fotómetro analógico *Sekonic L-208 Twinmate*, e à marcação da latitude e longitude, com o receptor de GPS *Magellan eXplorist 600*; colocou-se a máquina (e o tripé) no topo do vértice geodésico «Píncaro»³⁹.

Efectuaram-se as várias tomadas de vista, intervalando os disparos em ângulos (miras) de aproximadamente 18° em torno do eixo de rotação, no sentido anti-horário (*vide* Fig. 11).

Deste modo, a lente da máquina apontava para Norte (Vale do Risco) e na retaguarda encontrava-se a maior falésia da Europa continental, com uma altura aproximada de 380 metros.

180° liga as primeiras duas peças à quarta, enunciada em seguida.

⁴³Extraído, com ligeira adaptação, de Câmara Municipal de Sesimbra; *Home*; O Concelho; Informação Geográfica; Informação Base; Marcos Geodésicos; Píncaro [em linha]. Sesimbra: Câmara Municipal, 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: http://www.cm-sesimbra.pt/pt/conteudos/o+concelho/informacao_geografica/informacao+base/marcos+geodesicos/p%C3%ADncaro.htm.



[11] – João Farelo, 180°, 2010, Projecção de 10 diapositivos-cor Fujifilm Fujichrome Velvia 50, 120 mm, Dimensão variável, 1 Projector de diapositivos Kodak Carousel/ 250ws.

3.4. *Pinhole Transfer 2* (Figs. 12-16)

«(...) os problemas a resolver são os da *imagem*, do *aparelho*, do *programa*, e da *informação*.»⁴⁴

Pinhole Transfer 2 é o resultado dos ensaios desenvolvidos no Vale do Risco (vide Fig. 12) utilizando o «recurso-câmara» ou «*FED3-preparada*». A máquina fotográfica *FED3* foi transformada «num instrumento de análise lenta e filosófica mais do que de rápida execução»⁴⁵. A cortina do obturador foi perfurada com auxílio de um bisturi, o encerramento da película à luz foi impossibilitado. Para a captação sonora da operação foi usado o gravador *Zoom H2* em modo 360° (vide Fig. 14).

Todas as fotografias ficaram com um ponto «eclipsante»⁴⁶, película em tição constante devido à entrada de luz através da cortina de obturação. Quando da remoção da tampa da objectiva a luz entra independentemente de existir disparo.

As centenas de fotografias foram executadas do «avistar do sol», ao «solclipse», num percurso de captura ilustrado na *Carta de fotografar* (vide Fig. 13). Este desenho é uma hipótese ou campo de trabalho em que são considerados pontos de referência. Com a «*FED3-preparada*» colocada nas estações representadas na *Carta de fotografar* são tomadas vistas gerais relativamente a miras estabelecidas mentalmente, visualmente e aproximadamente.

⁴⁴FLUSSER, Vilém – *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, p.96.

⁴⁵HELFENSTEIN, Josef citado in QUARESMA, José – *Arte & natureza: actas das conferências*, p.122.

⁴⁶«The mind unfolds into theory, that is, it functions by submitting to the model of optical perception: what remains of this model, essentially, is distance, which separates the subject and the object, which constructs the *ob-jectum* and allows the subject to consolidate while sheltered from contagion by the other. Knowledge without contact, knowledge where life is not threatened by the necessity of entering into contact with that which it knows. By bringing the blind spot into this aphorism in *L'Expérience intérieure*, Bataille, with a single gesture, *acknowledges* the optical model in which thought, as theory, finds itself caught, and pushes this model far enough to *overturn* it – to this final point of lucidity that is blindness (blind-blinded, dazzled, for example, by too strong a light, such as that of the sun, etc.), to the final limit of day, which is night. (...)

The blind spot *recalls* the structure of the eye. Bataille no longer (...) speaks of the eye except by comparison: he is no longer naming this spot the pineal eye. But this is unimportant, what is at stake in the operation is touch, putting one's finger on the point of totalization-revulsion of the intellectual edifice: on the point of this edifice that, on the one hand, is part of it, but a part that, on the other hand, completely embraces it. The result is that the part as such is greater than the whole: it goes beyond it, exceeds it, transgresses it.», HOLLIER, Dennis – *Against architecture: the writings of Georges Bataille*, p.95.

Gilles Deleuze, na sua obra *A imagem-movimento: cinema 1*, examina a ideia da constituição da imagem-movimento, que para o filósofo seria não mais do que a imagem que se movimenta, imagem independente de alguém ou de algo. Segundo Deleuze, essa constituição deu-se a partir da mobilidade que a câmara adquiriu. O aparecimento de câmaras mais leves e menores torna possível a captação de planos móveis, bem como as paragens na continuidade da narrativa que possibilitam a montagem e reconfiguração da acção – *raccord* de planos.

Partindo de linhas de associação cinemáticas, é possível mostrar objectos instáveis e efectuar a transmissão de informação. A *frame*, linha de envolvimento que apresenta o mundo enquanto caixa, é a moldura que se encontra em torno dos objectos, não é essencial à obra mas permite a «focagem». Toda a aculturação pode integrar uma lógica de portabilidade numa *frame*.

Numa segunda fase procedeu-se a uma abordagem de aproximação, através do *close-up* e da precisão do detalhe. Com a câmara na mão, trilharam-se itinerários, de acordo com a *Carta de fotografar*, seguiu-se o segmento que liga cada ponto, repetidamente e multiplicadamente durante a *rodagem*, e fez-se o registo.

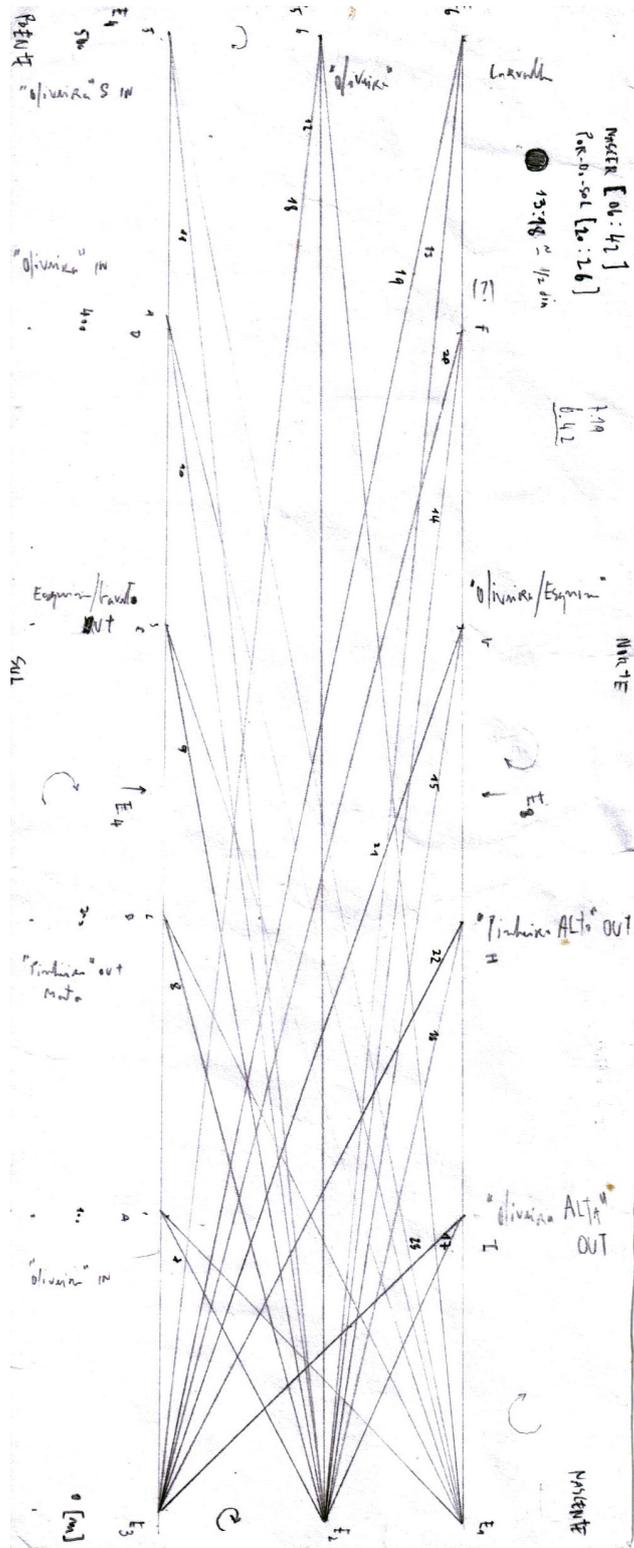
Em seguida, e depois de efectuada a revelação, o encaixilhamento e a selecção, procedeu-se à montagem de uma sequência aproximada de 50 diapositivos cor *Fujifilm Fujichrome Velvia 50*, 35 mm. Na projecção, o tempo de visualização para cada diapositivo ainda não está determinado, dependendo do local de exibição.

Ficha técnica #4

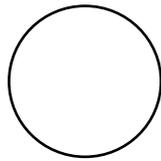
	Título	Técnica	Dimensão [cm]
[12]	<i>Pinhole Transfer 2 .MAP</i>	<i>Bitmap</i> (impressão sobre papel vegetal)	11 x 21
[13]	<i>Carta de fotografar</i>	Desenho (grafite sobre papel)	8,5 x 21
[14]	<i>Pinhole Transfer 2 .SOM</i>	Fonografia (leitor de áudio digital, auscultadores, som estéreo)	2'22''
[15]	<i>Pinhole Transfer 2 .IMG</i>	Desenho vectorial (impressão sobre papel vegetal)	24 x 36
[16]	<i>Pinhole Transfer 2 .di-POS</i>	Fotografia (projecção de 50 diapositivos-cor, 35mm)	Variável

[12]





[14]



[15]



[16]1/2



3.5. *Symbol Transfer*

«A tarefa da filosofia da fotografia é dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos, a fim de captar a sua resposta. Consultar a sua *praxis*. As várias respostas podem ser redutíveis a uma: *a liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível.»⁴⁷

3.5.1. *Symbol Transfer .randomstereogram + 1* (Fig. 18)

«Nothing, neither among the elements nor within the system, is anywhere ever simply present or absent. There are only, everywhere, differences and traces of traces.»⁴⁸

Para esta peça foi seleccionada uma série de aproximadamente centena e meia de fotografias, autónomas, sem referente.

As centenas de fotografias foram tiradas no formato de 35 mm, com máquinas de diversas marcas, nomeadamente *Lomo* (a *LCA Refurbished* e a *Cmeha 8μ*), *Minolta HI-MATIC 7s* e *Nikon F-501*. Foram experimentadas várias películas negativo cor, negativo preto e branco e diapositivo cor (*Fujifilm Fujicolor Superia 200* e *Fujifilm Fujicolor Superia 400*; *Ilford Delta 400 Professional* e *Kodak Professional T-MAX 100*; *Fujifilm Fujichrome Provia 100*, *Fujifilm Fujichrome Sensia 100* e *Fujifilm Fujichrome Velvia 50*, respectivamente).

Estas fotografias fazem parte do trabalho em curso e constituem apontamentos e notas de campo que se decidiu não enunciar directamente.

Utilizou-se o programa⁴⁹ de geração (criação e manipulação) de imagens tridimensionais (simulações) para a conversão da selecção de fotografias em novas imagens *bitmap* «*dot stereogram*».

⁴⁷FLUSSER, Vilém – *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, p.95.

⁴⁸DERRIDA, Jacques – *Positions*, p.26.

⁴⁹A geração das imagens foi feita através do *software* 3DCombine.

As imagens geradas⁵⁰ são apresentadas no fim deste capítulo. Como se pode depreender da prova de contacto n.º 2 (*vide* Fig. 18 2/2), existe uma fotografia que não foi processada pelo conversor de imagem. Essa imagem é o regresso ao Píncaro enunciado em 180º, mas desta vez a lente da câmara⁵¹ aponta para o mar⁵².

3.5.2. *Symbol Transfer .MAPad infinitum* (Fig. 17)

«What is the territory? Always the process of representation will filter it out so that the mental world is only maps of maps of maps, ad infinitum.»⁵³

Nesta instalação está patente a projecção das imagens (fotogramas) anunciadas em 3.5.1., de acordo com o representado no infográfico (*vide* Fig. 19⁵⁴).

⁵⁰«Computer visualization, (...), can produce photographic-style images with apparently no direct referent in a outside world. Where photography is inscribed by the things it represents, digital images may have no origin other than their own computer programs. These images may still be indices of a sort, but their referents are differential circuits and abstracted data banks of information (information that includes, in most cases, the look of the photographic). In other words, digital images are not so much signs of reality as signs of signs. They are representations of what is already perceived to be a series of representations. This is why digital images remain untroubled by the future anterior of presence, the *this has been* and *this will be* that animate the photograph. Digital images are in time but not of time. In this sense, the reality that the computer presents could be said to be virtual, a mere simulation of the analogically and temporally guaranteed reality promised by the photograph.», BATCHEN, Geoffrey – *Burning with desire: the conception of photography*, p.213.

⁵¹Máquina fotográfica *Lomo LCA* ; Filme *Fujifilm Fujichrome Velvia 50*, 35 mm.

⁵²«(...) a vista do oceano como o pensamos (...) como um vasto reino de criaturas aquáticas, como o grande reservatório de água para os vapores que impregnam o ar com nuvens em benefício das terras, ou também como um elemento que na verdade separa entre si as partes do mundo, conquanto porém torne possível a máxima comunidade entre elas (...)», KANT, Immanuel citado in QUARESMA, José – *Arte & natureza: actas das conferências.* , p.34.

⁵³BATESON, Gregory – *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*, p.460.

⁵⁴Fotografia e desenho vectorial: *Hasselblad 500C* + Objectiva *Carl Zeiss 80 mm 1:2.8*; Filme *Kodak Professional T-MAX 100*; *Adobe InDesign CS4* para a paginação.

A câmara de filmar externa, fixa no tripé, enquadra o monitor do computador. Está ligada via *firewire* ao computador através do *software Apple QuickTime Player* em modo de gravação vídeo. No ambiente de trabalho surgem as imagens apresentadas nas provas de contacto (*vide* Fig. 18), em *loop*, com uma cadência de uma *frame* por segundo. A câmara está ligada ao projector via *s-video* e existe uma tela de projecção.

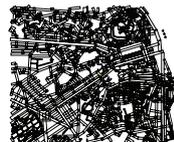
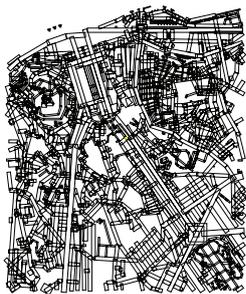
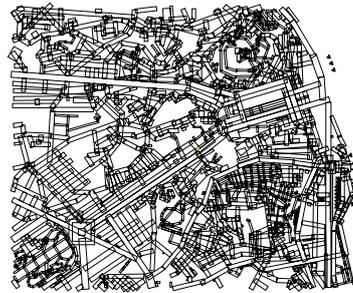
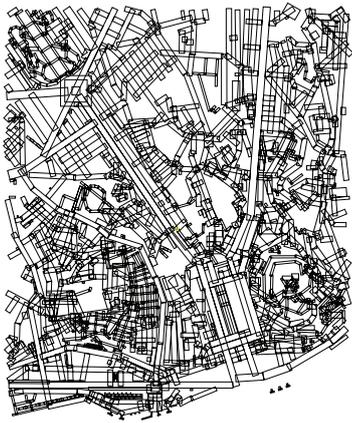
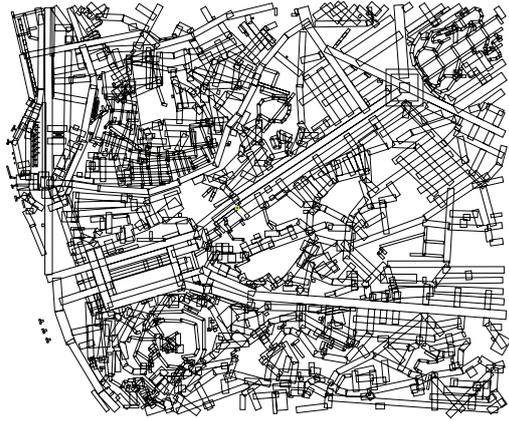
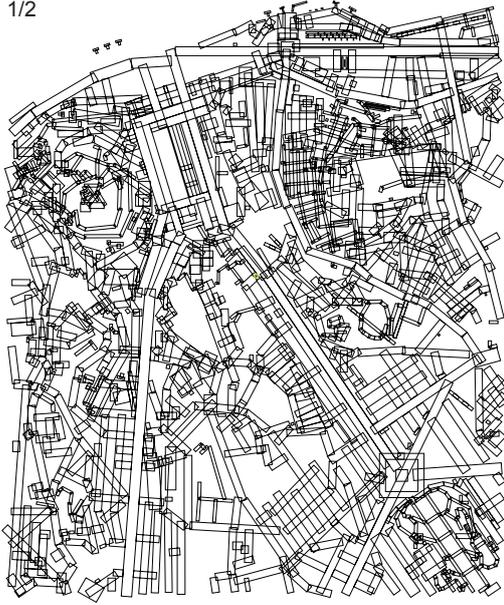
Trata-se de um aparelhamento de dispositivos⁵⁵ em que se propõe a improvisação sobre o conceito de *feedback*.

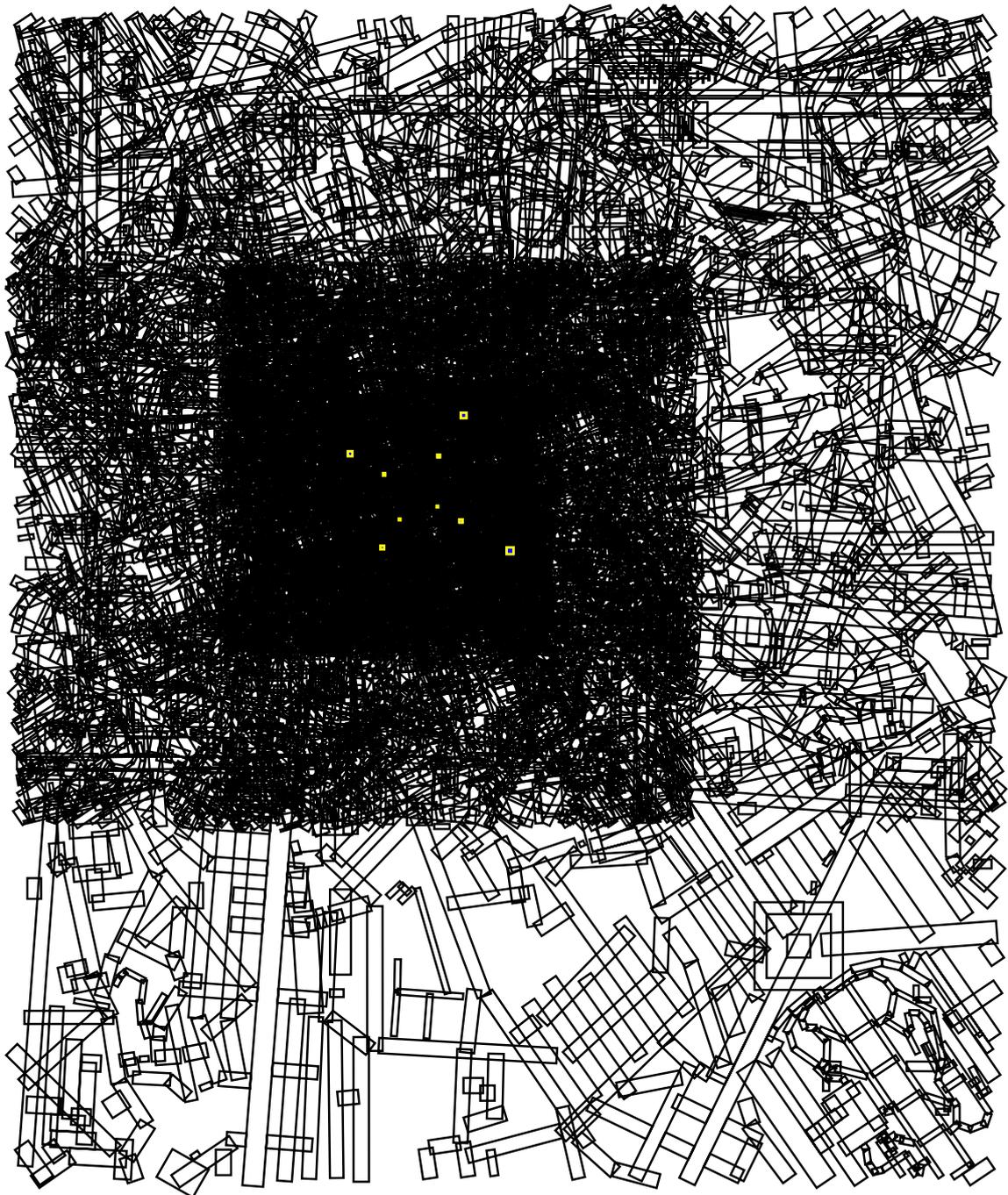
3.5.3. Lista de Figuras #5

	Título	Técnica	Dimensão [cm]
[17]	<i>Symbol Transfer .MAP ad infinitum</i>	Desenho vectorial (impressão sobre papel vegetal)	Variável
[18]	<i>Symbol Transfer .random stereogram + 1</i>	<i>Bitmap</i> e Fotografia (projecção de 98 imagens em formato digital)	Variável
[19]	<i>Symbol Transfer .untitled</i>	Infografia (impressão sobre papel vegetal)	Variável

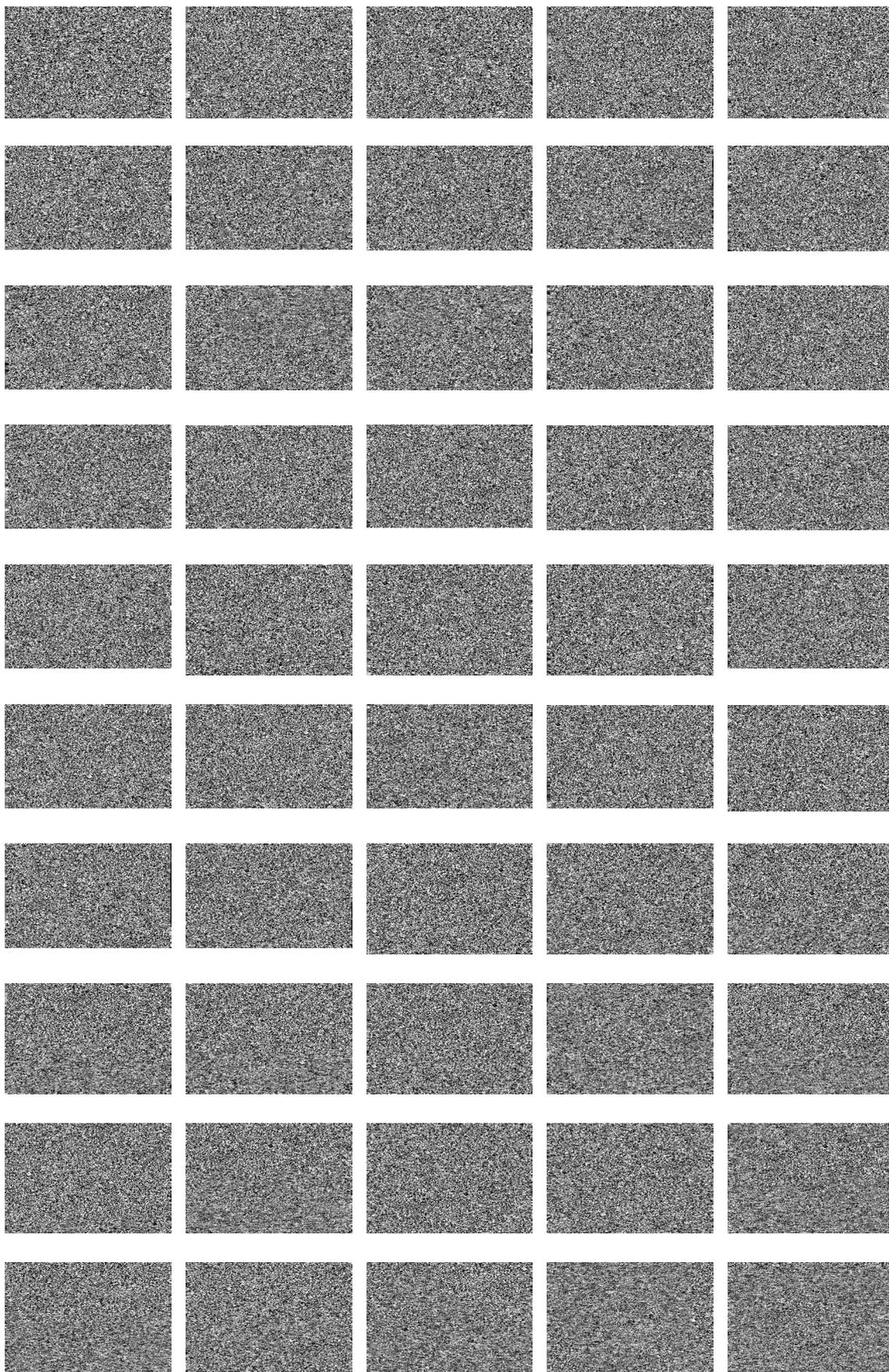
⁵⁵«The device – this arrangement of material elements within a mechanism, which produces a line of thinking which the spectator tries and tests in a perceptible relation of things – is a term which helps to define the artistic proposition as much from the aspect of the artist's conception as from its reception; it thereby keeps the artist's and the spectator's ideas together in an almost indivisible relation. This relation is included in the heart of the videographic process by way of its two principal forms, the monitor and the projection; it has evolved over time, shifting and repositioning the distance between art and public each time in a specific way.», VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*, p.37.

[17] 1/2

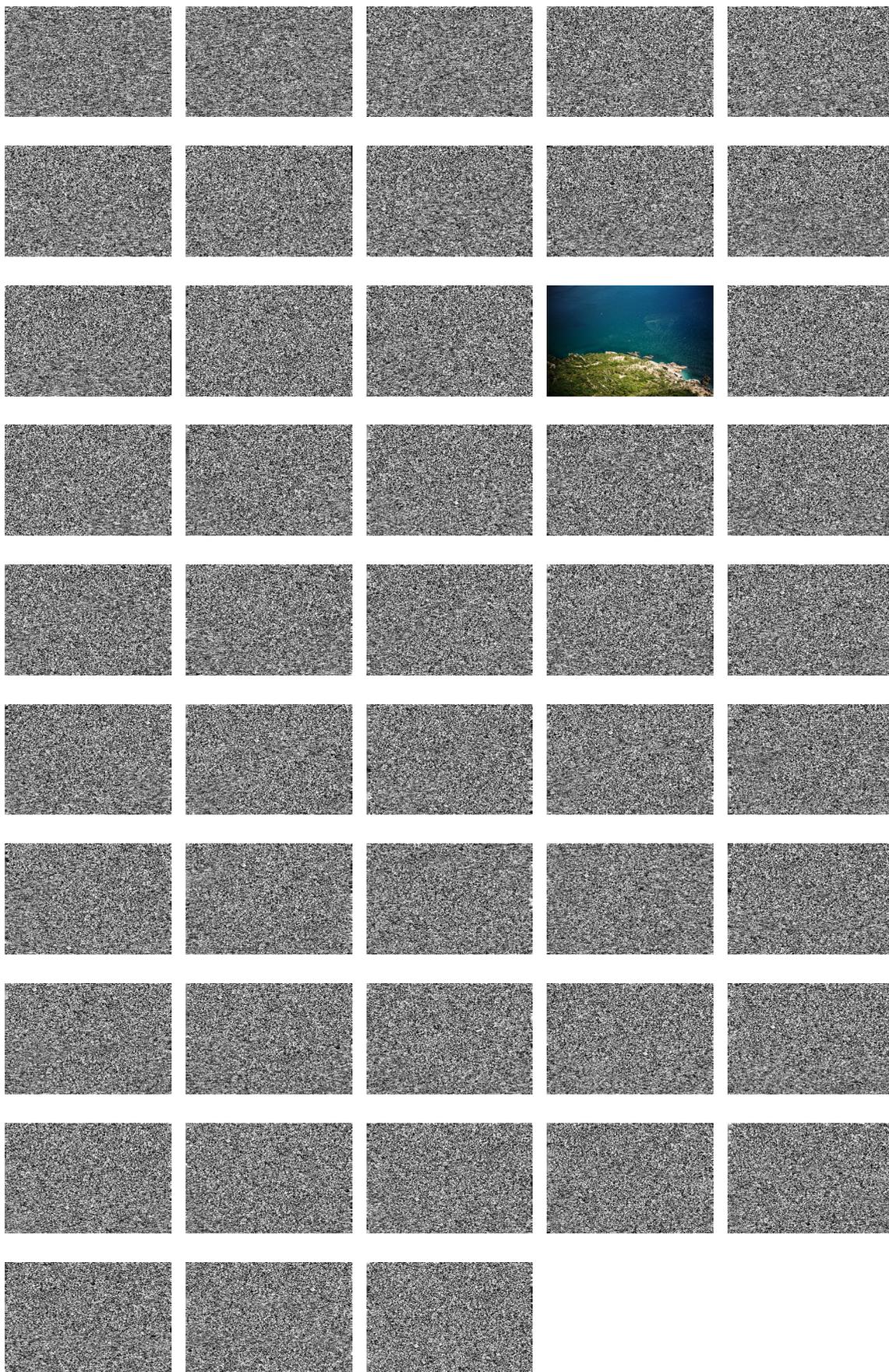




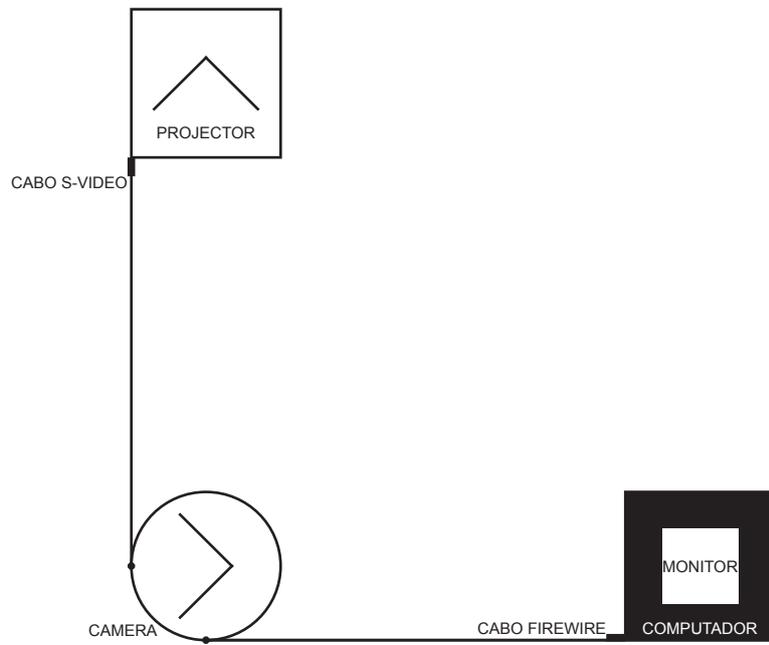
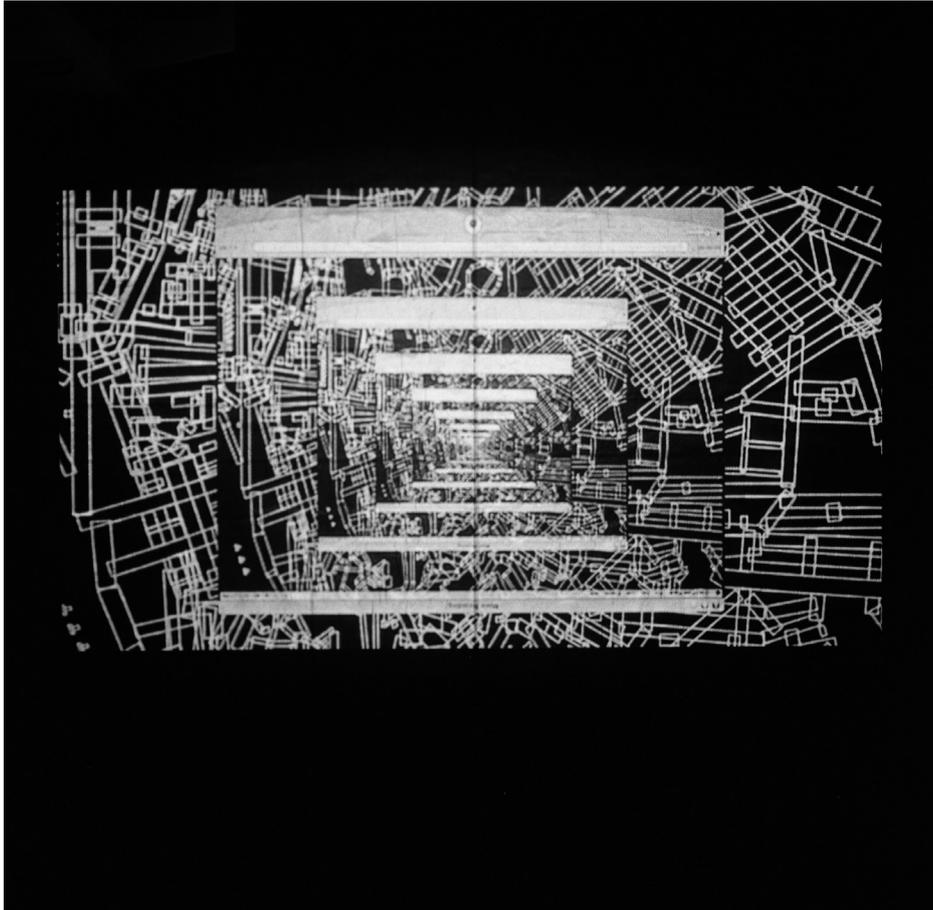
[18] 1/2



[18] 2/2



[19]



3.6. Etc (Fragmentos⁵⁶)

Em *Etc (Fragmentos)* apresentam-se vestígios da construção do arquivo de reconstituição das histórias conjuntas do investigador, da imagem e de um percurso.

Materiais utilizados para a captura em *Rossio* e *Risco* (Figs. 20 e 21, respectivamente):

- Máquina fotográfica *Hasselblad 500C 6x6*;
- Objectiva *Carl Zeiss 80 mm 1:2.8*;
- Filme *Kodak Professional T-MAX 100*.

3.6.1. Ficha técnica #6

	Título	Técnica	Dimensão [cm]
[20]	<i>Rossio</i>	Fotografia (Prova de gelatina e prata em papel baritado)	56 x 56
[21]	<i>Risco</i>	Fotografia (Prova de gelatina e prata em papel baritado)	56 x 56

⁵⁶«A produção visual da pura presença icónica, reivindicada pelo discurso do cineasta, só é em si mesma possível pelo trabalho do seu contrário: a poética schlegeliana do dito espirituoso que inventa – entre fragmentos – todas as combinações, distâncias ou aproximações capazes de suscitar formas e significações novas. Isto pressupõe a existência de um Museu/Loja/Biblioteca infinito, onde todos os filmes, todos os textos, fotografias e quadros coexistam, e onde todos possam ser decompostos em elementos dotados individualmente de uma tripla potência: a potência de singularidade (*o punctum*) da imagem obtusa; o valor de ensinamento (*o studium*) do documento que carrega a marca de uma história; e a capacidade combinatória do signo – susceptível de se associar a qualquer elemento de uma outra série, para compor, até ao infinito, novas frases-imagens», RANCIÈRE, Jacques – *O destino das imagens*, p.45.

«Ao fragmentar contínuos e ao afastar termos que se chamam, ou, inversamente, ao aproximar heterogêneos e ao associar incompatíveis, (a dialéctica) cria choques. E faz dos choques assim elaborados pequenos instrumentos de medida, capazes de fazerem aparecer uma potência de comunidade disruptiva, que impõe ela mesma uma outra medida. (...) O encontro dos incompatíveis evidencia o poder de uma outra comunidade que impõe uma outra medida: impõe a realidade absoluta do desejo e do sonho.», Idem, *Ibid.*, p.77.



[21]



3.7. Como Explicar Fotografia a um Choco (*Sepia officinalis*⁵⁷) seguido de “A urgência de uma filosofia da fotografia” de Vilém Flusser

«(...) segundo o que a vista mostra (...) como um claro espelho de água que é limitado pelo céu (...) uma beleza da natureza em tudo análoga à da arte; mas que através do uso da faculdade de juízo reflexiva reconheça simultaneamente às belas formas superficiais, uma *perfeição natural interna*».⁵⁸

3.7.1. Parte 1

Descrição geral e principais materiais utilizados para a captura em *Pedra* e ... (Figs. 22 e 23, respectivamente): Máquina fotográfica *Six-20 Brownie made by Kodak*; Filme *Kodak Professional T-MAX 100*.

Para a montagem desta peça optou-se por colocar a figura 23 fixa ao exterior da parede de fundo de um aquário rectangular. Noutra camada, ou seja, no interior do aquário encontra-se água, areia e um choco vivo. A recolha destes elementos em sobreposição é feita na costa portuguesa imediatamente antes da montagem das peças para exposição, aquando a defesa da presente dissertação.

A figura 22 estará disposta horizontalmente – ao nível do chão – junto ao aquário. Será ainda disponibilizada a impressão em papel do capítulo nono do livro *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica* de Vilém Flusser (vide 3.7.3).

3.7.2. Ficha técnica #7

	Título	Técnica	Dimensão [cm]
[22]	<i>Pedra</i>	Fotografia (Prova de gelatina e prata em papel baritado)	33 x 49
[23]	...	Fotografia (Prova de gelatina e prata em papel baritado)	33 x 49

⁵⁷Extraído de *Oceanário de Lisboa, Choco (Sepia officinalis)* [em linha]. Lisboa: Oceanário de Lisboa, 2011 [citado em 7 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.oceanario.pt/cms/510/>.

⁵⁸KANT, Immanuel citado in QUARESMA, José – *Arte & natureza: actas das conferências*, p.34.



[22]

[23]



3.7.3. Parte 2 («A urgência de uma filosofia da fotografia»⁵⁹)

«No decorrer deste ensaio, vieram à tona alguns conceitos-chave: *imagem*⁶⁰, *aparelho*⁶¹, *programa*⁶², *informação*⁶³. Estes conceitos formam as pedras angulares de qualquer filosofia da fotografia, baseando-se na seguinte definição de fotografia: imagem produzida e distribuída por aparelhos segundo um programa, a fim de informar receptores. Qualquer conceito-chave, por sua vez, implica conceitos subsequentes. *Imagem* implica magia. *Aparelho* implica automação e jogo. *Programa* implica acaso e necessidade. *Informação* implica símbolo. Os conceitos implícitos permitem ampliar a definição da fotografia da seguinte maneira: *imagem produzida e distribuída automaticamente no decorrer de um jogo programado, que se dá ao acaso mas que se torna necessidade, cuja informação simbólica, na sua superfície, programa o receptor para um comportamento mágico.*

A definição tem uma curiosa vantagem: exclui o homem enquanto factor activo e livre. Portanto, é uma definição inaceitável. Deve ser contestada, porque a contestação é a mola propulsora de todo o pensar filosófico. Deste modo, a definição proposta pode servir de ponto de partida para a filosofia da fotografia.

Os conceitos *imagem*, *aparelho*, *programa*, *informação*, considerados mais de perto, revelam o terreno comum do qual brotam. Terreno da circularidade. As *imagens* são superfícies sobre as quais circula o olhar. Os *aparelhos* são brinquedos que funcionam com movimentos eternamente repetidos. Os *programas* são sistemas que recombina constantemente os mesmos elementos. A *informação* é o epiciclo negativamente entrópico que deverá voltar à entropia da qual surgiu. Quando reflectimos sobre os quatro conceitos-chave, estamos no terreno do eterno retorno. Abandonamos a recta, onde nada se repete, terreno da história, da causa e efeito. Na região do eterno retorno, sobre a qual nos coloca a fotografia, as explicações causais devem calar-se. *Rest, rest, dear spirit* como dizia Cassirer referindo-se à causalidade. As categorias não-históricas devem ser aplicadas à filosofia da fotografia, sob pena de não se adequarem ao seu assunto.

⁵⁹FLUSSER, Vilém – *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, p.90-96.

⁶⁰«Imagem: superfície significativa na qual as ideias se inter-relacionam magicamente.», Idem *Ibid.*, p.24.

⁶¹«Aparelho: brinquedo que simula um dado tipo de pensamento.», Idem *Ibid.*, p.23.

⁶²«Programa: jogo de combinação com elementos claros e distintos.», Idem *Ibid.*, p.24.

⁶³«Informação: situação pouco-provável.», Idem *Ibid.*

No entanto, o abandono do pensamento causal e linear dá-se espontaneamente, não é preciso deliberá-lo. Pensamos já pós-historicamente. Os conceitos-chave sustentadores da fotografia já estão espontaneamente encrustados no nosso pensar. Darei, como único exemplo, a cosmologia actual.

Reconhecemos no cosmos um sistema que tende para situações cada vez mais prováveis. Situações improváveis surgem ao acaso, de vez em quando. Mas retornarão, necessariamente, para a tendência rumo à probabilidade. Reformulando: reconhecemos no cosmos um sistema que contém um programa inicial, no *big bang*, que se vai realizando por acaso, automaticamente. No decurso da realização, surgirão informações que se vão, pouco a pouco, desinformando. A cada instante, o universo é uma situação surgida ao acaso, que levará necessariamente à *morte térmica*, de forma que o universo é um aparelho produtor de caos. A nossa própria cosmologia não passa de uma imagem desse aparelho. Em consequência, esta cosmovisão deve descartar qualquer explicação causal e recorrer a explicações formais, funcionais. Os quatro conceitos-chave da fotografia são também os da cosmologia.

A estrutura pós-histórica do nosso pensamento pode ser encontrada em vários outros terrenos: biologia, psicologia, linguística, informática, cibernética, para citar apenas alguns. Em todos, estamos já, de forma espontânea, a pensar *informaticamente, programaticamente, aparelhisticamente, imageticamente*. Estamos a pensar do modo como *pensam* os computadores. Penso que estamos a pensar dessa maneira porque a fotografia é o nosso modelo, foi ela que nos programou para pensar assim.

A tese não é muito nova. Sempre se supôs que os instrumentos são modelos do pensamento. O homem inventa-os, tendo por modelo o seu próprio corpo. Esquece-se depois do modelo, *aliena-se* e vai tomar o instrumento como modelo do mundo, de si próprio e da sociedade. Exemplo clássico dessa alienação é o século XVIII. O homem inventou as máquinas, tendo por modelo o seu próprio corpo, depois tomou as máquinas como modelo do mundo, de si próprio e da sociedade *Mecanicismo*. No século XVIII, portanto, uma filosofia da máquina teria sido a crítica de toda a ciência, toda a política, toda a psicologia, toda a arte. Actualmente, uma filosofia da fotografia deve ser outro tanto. Crítica do *funcionalismo*.

A coisa não é tão simples. A fotografia não é instrumento, como a máquina, mas *brinquedo* como as cartas do baralho. No momento em que a fotografia passa a ser um modelo de pensamento, muda a própria estrutura da existência, do mundo e da sociedade. Não se trata, nesta revolução fundamental, de substituir um modelo por outro. Trata-se de saltar de um tipo de modelo para outro (de paradigma em

paradigma). Sem circunloquções: a filosofia da fotografia trata de recolocar o problema da liberdade em parâmetros inteiramente novos.

Qualquer filosofia trata, em última análise, do problema da liberdade. Mas, no decorrer da história, o problema colocava-se da seguinte maneira: se tudo tem causa e se tudo é causa de efeitos, se tudo é *determinado*, onde há espaço para a liberdade? Reduziremos as múltiplas respostas a uma única: as causas são tão impenetravelmente complexas e os efeitos tão imprevisíveis, que o homem, ente limitado, pode agir como se não estivesse determinado. Actualmente, o problema coloca-se de outro modo: se tudo é produto do acaso cego, e se tudo leva necessariamente a nada, onde há espaço para a liberdade? Eis como a filosofia da fotografia deve colocar o problema da liberdade. Por isto e para isto é necessária.

Reformularemos o problema: constata-se no nosso ambiente, como os aparelhos se preparam para programar, numa automação estúpida, as nossas vidas; como o trabalho está a ser assumido por máquinas automáticas e como os homens vão sendo empurrados rumo ao sector terciário, onde brincam com símbolos vazios; como o interesse dos homens se vai transferindo do mundo objectivo para o mundo simbólico das informações: sociedade informática programada; como o pensamento, o desejo e o sentimento vão adquirindo um carácter de jogo em mosaico, um carácter robotizado; como o viver passa a alimentar os aparelhos e a ser por eles alimentado. O clima de absurdo torna-se palpável. Onde, pois, o espaço para a liberdade?

Eis que descobrimos, à nossa volta, gente capaz de responder à pergunta: fotógrafos. Gente que já vive o totalitarismo dos aparelhos em miniatura: o aparelho fotográfico programa os seus gestos, automaticamente, trabalhando automaticamente no seu lugar; age no *sector terciário*, brincando com símbolos, com imagens; o seu interesse concentra-se sobre a informação na superfície das imagens, sendo que o objecto *fotografia* é desprezível; o seu pensamento, desejo e sentimento têm um carácter fotográfico, isto é, de mosaico, um carácter robotizado; alimentam aparelhos e são por eles alimentados. Não obstante, os fotógrafos afirmam que tudo isto não é absurdo. Afirmam serem livres, e nisto, são protótipos do novo homem.

A tarefa da filosofia da fotografia é dirigir a questão da liberdade aos fotógrafos, a fim de captar a sua resposta. Consultar a sua *praxis*. Eis o que tentaram fazer os capítulos anteriores. Várias respostas apareceram: 1. o aparelho é infra-humanamente estúpido e pode ser enganado; 2. os programas dos aparelhos permitem introdução de elementos humanos não previstos; 3. as informações produzidas e distribuídas pelos aparelhos podem ser desviadas da intenção dos aparelhos e submetidas a intenções humanas; 4. os aparelhos são desprezíveis.

Estas respostas, e outras possíveis, são redutíveis a uma: *a liberdade é jogar contra o aparelho*. E isto é possível.

No entanto, esta resposta não é dada pelos fotógrafos espontaneamente. Só aparece como escrutínio filosófico da sua *praxis*. Os fotógrafos, quando não provocados, dão respostas diferentes. Quem lê textos escritos por fotógrafos, verifica crerem eles que fazem outra coisa. Crêem fazer, *obras de arte*, ou que se comprometem politicamente ou que contribuem para o aumento do conhecimento. E quem lê uma história da fotografia (escrita por um fotógrafo ou por um crítico), verifica que os fotógrafos crêem dispor de um novo instrumento para continuar a agir historicamente. Crêem que, ao lado da história da arte, da ciência e da política, há mais uma história: a da fotografia. Os fotógrafos são inconscientes da sua *praxis*. A revolução pós-industrial, tal como se manifesta, pela primeira vez no aparelho fotográfico, passou despercebida aos fotógrafos e à maioria dos críticos da fotografia. Eles nadam na pós-indústria, inconscientemente.

Há, porém, uma exceção: os chamados fotógrafos experimentais; estes sabem do que se trata. Sabem que os problemas a resolver são os da *imagem*, do *aparelho*, do *programa* e da *informação*. Tentam, conscientemente, obrigar o aparelho a produzir uma imagem informativa que não está no seu programa. Eles sabem que a sua *praxis* é uma estratégia dirigida contra o aparelho. Mesmo sabendo, não se dão conta do alcance da sua *praxis*. Não sabem que estão a tentar dar resposta, através da sua *praxis*, ao problema da liberdade num contexto dominado por aparelhos, problema que é, precisamente tentar opôr-se.

Urge uma filosofia da fotografia para que a *praxis* fotográfica seja consciencializada. A consciencialização dessa *praxis* é necessária porque sem ela, jamais captaremos as aberturas para a liberdade na vida do funcionário dos aparelhos. Noutros termos: a filosofia da fotografia é necessária porque é uma reflexão sobre as possibilidades de se viver livremente num mundo programado por aparelhos. Uma reflexão sobre o significado que o homem pode dar à vida, onde tudo é um acaso estúpido, rumo à morte absurda. Assim vejo a tarefa da filosofia da fotografia: apontar o caminho da liberdade. Filosofia urgente por ser ela, talvez, a única revolução ainda possível.»⁶⁴

⁶⁴FLUSSER, Vilém – *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*, p.90-96.

3.8. Catálogo

Será disponibilizado um catálogo-caixa de imagens e textos aquando da exposição e defesa da dissertação.



[24] João Farelo – *Catálogo-caixa*, 2012.

A continuação dos sub-capítulos anteriores terá sequência no ponto **3.9. Outros resultados.**

3.9.2. BEUYS, Joseph – *How to Explain Pictures to a Dead Hare*



[26] – Ute Klophaus, *Joseph Beuys in the Action Explaining Pictures to a Dead Hare*, 1965, Gelatin silver print, 30.7 x 20.5 cm (irreg).

«In *How to Explain Pictures to a Dead Hare*, Beuys covered his head with honey and gold-leaf, transforming himself into a sculpture. He cradled the dead hare in his arms and took it to the pictures and I explained to him everything that was to be seen. I let him touch the pictures with his paws and meanwhile talked to him about them (...) I explained them to him because I do not really like explaining them to people. Of course there is a shadow of truth in this. A hare comprehends more than many human beings with their stubborn rationalism (...) I told him that he needed only to scan the picture to understand what is really important about it. The hare probably knows better than man that directions are important. You know the hare can turn on a dime. And actually nothing else is involved.»⁶⁵

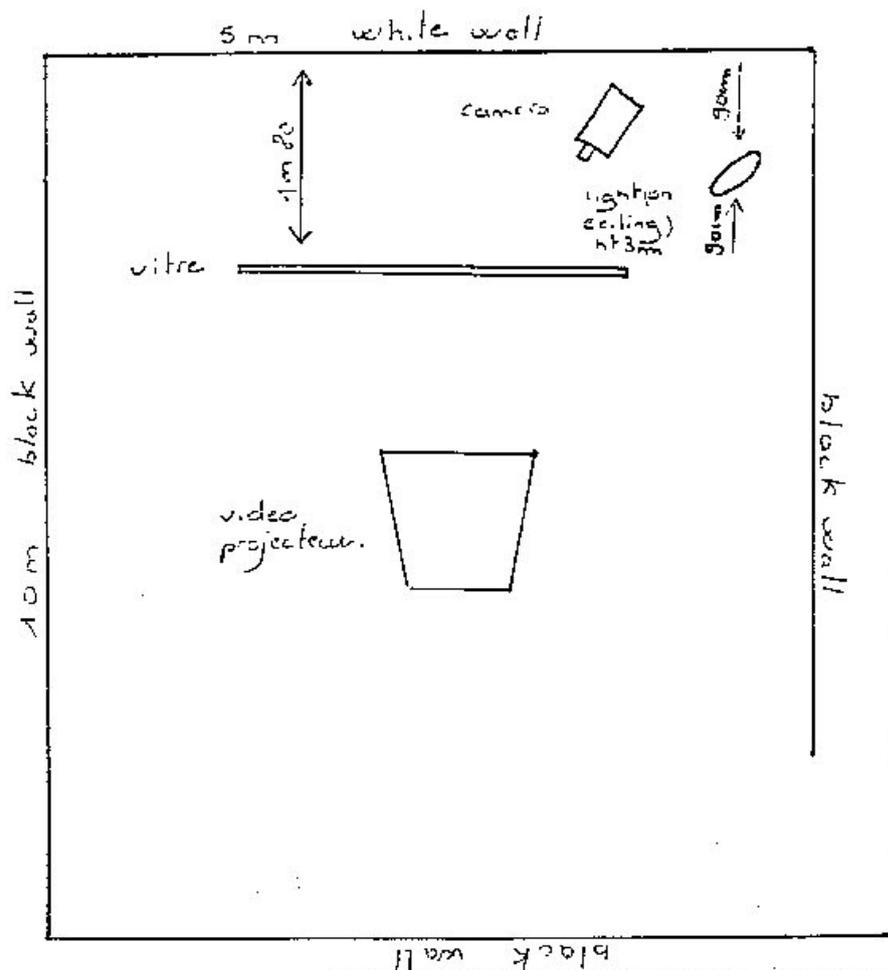
⁶⁵LIPPARD, Lucy R. – *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*,

3.9.3. CAMPUS, Peter – *Interface*

«Peter Campus came up with the idea for the installation *Interface* in 1972. This work was the artist's second closed circuit installation and was exhibited for the first time in Europe in 1979 at the Kölnischer Kunstverein, Cologne. The main component of *Interface* is a sheet of glass, in the shape of a screen, set towards the back of a dimly lit room. A video camera is placed behind the glass and directed towards it. On the other side of the glass, and facing it, is a video projector. The camera and the video projector are placed diagonally in relation to each other, and linked by a cable, using the technical principle of the closed circuit. The latter is designed to retransmit, live, what the camera records – in this instance, as it happens, the image of the spectator involved in the exhibition venue, thus rebroadcast in real time in this place. The visitor, who is a component of the work, is in fact invited to move around the space in front of the sheet of glass. The role of this latter in this arrangement is twofold: on the one hand, it is designed to reflect the image of the spectator like a mirror, and, on the other, it acts as a screen, enabling the visitor to visualize his image as recorded by the camera.»⁶⁶

INTERFACE

Peter CAMPUS



[27] – Peter Campus, *Interface*, 1972, Closed circuit video installation, 1 black and white camera, 1 light projector, 1 video projector, 1 sheet of glass.

⁶⁶VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*, p.106-108.

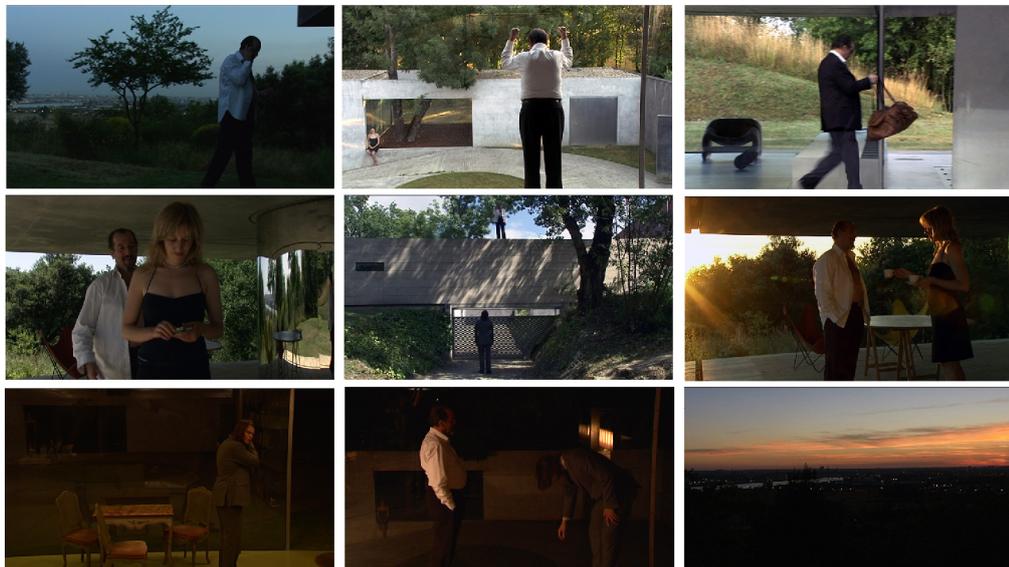
«*Interface* is part and parcel of the minimalist-type approaches of the 1960's and 1970's, aimed at questioning – here by way of video as medium – notions of space and perception, through the involvement of the subject in the work and the exhibition area. More specifically, it is the principles which construct the physical and mental identity of the subject that are involved in *Interface*, through the presentation of the spectator's body, subjected to performance and combined with the disturbance of his image».⁶⁷

3.9.4. CLAERBOUT, David – *Bordeaux Piece*

«The 69 shots were taken at different times of day over several weeks, in such a way that the final cut situates the first sequence at sunrise and the last at nightfall, thus giving the impression that the actors have replayed their parts throughout one and the same day, and that the story has shifted by coiling around itself. Each scene is naturally lit by sunlight, in differing ways: the theatrical effect of the light means that the morning's drama is not the evening's drama. The time-frame of the narrative is interfered with, contradicted and coloured by cosmic time: the sun follows its course and exchanges time for a space of visibility. David Claerbout has always asked spectators to experiment with visibility within a time period; in pieces like *The Stack*, 2002, and *Reflecting Sunset*, 2003, it is in particular the movement of the sun, or the movement of the earth, that dazzles or else makes the visible explode.

Between difference and repetition are thus configured layers and qualities of time which gradually construct in the spectator's minds a space of visibility and representation. The effect of depletion, bound up with repetition, empties the film of all psychological content and all dramatic suspense, and renders spectators available for the slightest event that veers away from the reference model: the changing light which transforms bodies and spaces, producing shadows and reflections, etc.; the voices fading and altering with tiredness and weariness; their own attention which alters and their own perception which becomes dulled. Whatever the time of day when spectators enter the installation, the video is at any old moment of its play. Any moment is the same as another, because it is no longer a question of fiction.

The space and time of the medium and the representation are gradually absorbed by real space and time. The time that spectators allot to the work, a part of the 13 hours and 43 minutes that *Bordeaux Piece* lasts, only a part of the whole, is enough to represent an experience and permit a structuring and conception of time within the perceptive activity. An opportunity for reconciliation between man and the cosmos?»⁶⁸ (AAVV, 2006: 111-113)



[28] – David Claerbout, *Bordeaux Piece*, 2004, Multimedia installation, 1 video projector, 1 Apple Mac computer, 2 loudspeakers, 10 headphones, 1 hard drive 250 GB, 16:9 colour, stereo sound, 13h43'.

⁶⁷VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*, p.108.

⁶⁸Idem *Ibid.*, p.111-113.

3.9.5. CLUI – *The Center for Land Use Interpretation (1994-presente)*

«The Center for Land Use Interpretation is a research and education organization interested in understanding the nature and extent of human interaction with the earth's surface, and in finding new meanings in the intentional and incidental forms that we individually and collectively create. We believe that the manmade landscape is a cultural inscription, that can be read to better understand who we are, and what we are doing.

The organization was founded in 1994, and since that time it has produced dozens of exhibits on land use themes and regions, for public institutions all over the United States, as well as overseas. The Center publishes books, conducts public tours, and offers information and research resources through its library, archive, and website.

The CLUI exists to stimulate discussion, thought, and general interest in the contemporary landscape. Neither an environmental group nor an industry affiliated organization, the work of the Center integrates the many approaches to land use – the many perspectives of the landscape – into a single vision that illustrates the common ground in *land use* debates. At the very least, the Center attempts to emphasize the multiplicity of points of view regarding the utilization of terrestrial and geographic resources.»⁶⁹



[29] Walter De Maria, *The Lightning Field*, 1977. Long-term installation in Western New Mexico. Photo: John Cliett.

«A piece of land art in the plains of western New Mexico consisting of hundreds of stainless steel poles projecting from the ground. The poles, averaging around 20 feet in height, have been known to attract occasional lightning strikes. The piece was built by the artist Walter De Maria in 1977. Rows of 20 poles extend for one mile, while rows of 16 extend for a kilometer, making a rectangular grid of standard and metric proportions. The pointed tops of the poles meet at an even plane above the ground, said to be exact enough that if a hypothetical piece of glass were placed on the sculpture, all the tips of the poles would touch it. The piece, and much of the land around it, is owned by the Dia Center. Visitors stay overnight in an elegantly rustic cabin on the site, after being dropped off by Dia Center staff.»⁷⁰

⁶⁹Extraído de CLUI, *The Center for Land Use Interpretation, About the Center* [em linha]. Culver City: The Center for Land Use Interpretation, 1994 [citado em 4 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.clui.org/section/about-center>.

⁷⁰Idem *Ibid*. Disponível em URL: <http://clui.org/ludb/site/lightning-field>.

3.9.6. COZENS, Alexander – *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*

«Alexander Cozens publicou, em 1785, um breve tratado com o título *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*. O método consiste na produção de manchas acidentais que estimulam a imaginação, conduzindo a soluções compositivas imprevistas. *To blot* significa produzir o *borrão* que desencadeia o acto projectivo e o aparecimento de novas formas. As dezasseis matrizes propostas por Cozens não são totalmente aleatórias, obedecendo, em todos os casos, a uma disposição de *massas*, cuja intencionalidade foi previamente deliberada.»⁷¹



[30] – Alexander Cozens, Plate 16 from Plates 1-16 (*blot* landscapes) for *A New Method of Assisting the Invention in Drawing Original Compositions of Landscape*, 1785, Aquatint on paper, 240 x 313 mm, Photo: © Tate, London 1980.

«O *Novo Método* inscreve-se numa tentativa de definir uma teoria geral da paisagem. Cozens propõe dezasseis categorias de composição, com base no primado da imaginação e da invenção artística, que contrapõe à prática comum da representação directa do natural.

A paisagem, em Cozens, é uma abstracção que não pretende imitar a natureza, mas criá-la, ou *re-criá-la*, invertendo a relação entre o objecto natural e a sua representação. O *bluff*, em Cozens, se o admitirmos, não está na forma ficcionada da representação. Está na atitude do artista que, partindo dos princípios gerais da natureza, pretende submeter o *sentimento da natureza ao sentimento da paisagem*. A arte converte-se, assim, em natureza. Em Cozens a arte é natureza.»⁷²

⁷¹QUARESMA, José – *Arte & natureza: actas das conferências*, p.38.

⁷²Idem *Ibid.*, p.44.

3.9.7. DENÈS, Agnes – *Sheep – In the Image of Man*

«My decision to bring sheep into the Academy gardens reflects my environmental concerns and calls attention to some of our misplaced priorities. When pitted against the pristine environment of the Academy the sheep were intended to create a strong paradox, usually inherent in my art.

My work breaks through the boundaries of art and deals with ecological, cultural and social issues. I map human evolution, create social structures and metaphors for our time. These philosophy and science based, large-scale environmental projects range between individual creation and social consciousness.

I plant forests on mined land – in soil destroyed by resource extraction – to be kept alive for centuries, and plant fields of grain in the heart of megacities. These works establish a non-ego based art form that benefit future generations with a meaningful legacy.

During my year as a Fellow at the American Academy in Rome I was researching the Rise and Fall of Complex Societies with emphasis on where we stand, and how *our* civilization may react to severe changes in order to survive.

The focus of my art is my deep-rooted interest in human evolution, sustainable development, ecology and the survival of endangered species. Even though sheep are not yet endangered, they are intended to represent all animals and plants that go on that list daily. Besides the loss of animal and plant species, the concerns include the loss of cropland due to erosion caused by tree cutting, desertification due to overgrazing, soil depletion, urban expansion, etc.

The sheep is a symbol, from the lamb of St. Agnes to the recent cloning of Dolly, bringing to mind the possible implications of genetic engineering which may range from beneficial to outrageous, from disastrous to sublime. Ours is the first species with the ability to consciously control its own evolution and its destiny. What a challenge, what a responsibility.

The sheep also suggest today's humanity, racing without seeing an objective, running and being pushed without the ability to think clearly, freely, objectively and then act on a vision. The entire herd is racing, plunging headlong in this direction or that, without plan or perspective.

For the first time in human history the whole earth is becoming one interdependent society with our interests, needs and problems intertwined and interfering. The threads of existence have become so tightly interwoven that one pull in any direction can distort the whole fabric, affecting millions of threads, just as a noise or command can cause a herd of sheep to change course and charge in the opposite direction. All processes and numbers have accelerated, and the world seems to be ruled by sheer momentum.

Our explosive success, vast numbers, and the resources we consume create imbalances affecting all other life-forms on earth. The genetic evolution of these life-forms is much slower than our cultural evolution and cannot keep up with the changes we have created. The normal balances of nature no longer control us. Since we have deviated from all previous life-forms, there are no precedents for our behavior. Our acceleration is so recent and so rapid that we have had no time to contemplate the consequences. We simply do not know what happens in a world run by human logic that is beyond the ordinary laws of nature.

I shall not list the multitude of other associations that come to mind with the sheep, but allow people to interact, giving free rein to their imagination as to what these animals might mean in today's world.»⁷³



[31] Agnes Denès, *Sheep – In the Image of Man*, 1998, Installation at the American Academy in Rome.

⁷³Extraído de AGNES DENES, *Works, Individual Sheep* [em linha]. Agnes Denès [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.agnesdenesstudio.com/WORKSIndividualSheep.html>.

3.9.8. DION, Mark – *Rescue Archaeology*

«*Rescue Archaeology: A Project for The Museum of Modern Art* is among Dion's most focused ventures, being intricately linked to the founding and history of the Museum. Yet despite its documentary makeup, the project is infused with an element of fantasy. A series of six fireplace mantels, for instance, salvaged from the brownstones adjacent to the Museum and fully restored by the artist, are intended to refer to the living room of Abby and John D. Rockefeller, Jr., renowned for its warmth and intimacy. A custom-made cabinet presents objects cleaned and classified not by scientific criteria but by the artist's logic; visitors are invited to peruse its contents and appreciate its odd organizational paradigms. Finally, a functional laboratory and a group of photographs recording Dion's behind-the-scenes archaeological *performance*, as he calls it, reveal an interest in experimentation and process that balances his investment in the finished product. It is fitting that an artist who acts as both performer and archaeologist should link the site of production with that of display, making the material remains buried beneath the Museum's garden and in its environs the subject of his study. Conceiving an installation about the Museum's foundations within its new building, Dion ascertains a direct link between the house of modernism and the world around it.»⁷⁴



[32] – Mark Dion, Installation view of *Projects 82: Mark Dion – Rescue Archaeology, A Project for The Museum of Modern Art*, 2004-2005.

⁷⁴Extraído de MOMA, *The Museum of Modern Art, Artworks, Interactives, Exhibitions, Projects, Mark Dion* [em linha]. New York: MOMA, 2004-2005 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/mark-dion>.

3.9.9. DUCHAMP, Marcel – *Fresh Widow*

«In 1920 Duchamp had a carpenter in New York construct a miniature replica of a standard French-style window. To prevent the viewer seeing through the glass, Duchamp covered each pane with a square panel of black leather which, he insisted, 'should be shined every day like shoes' (Duchamp quoted in D'Hamoncourt and McShine, p.291). In denying perspective, *Fresh Widow* plays with tradition.»⁷⁵

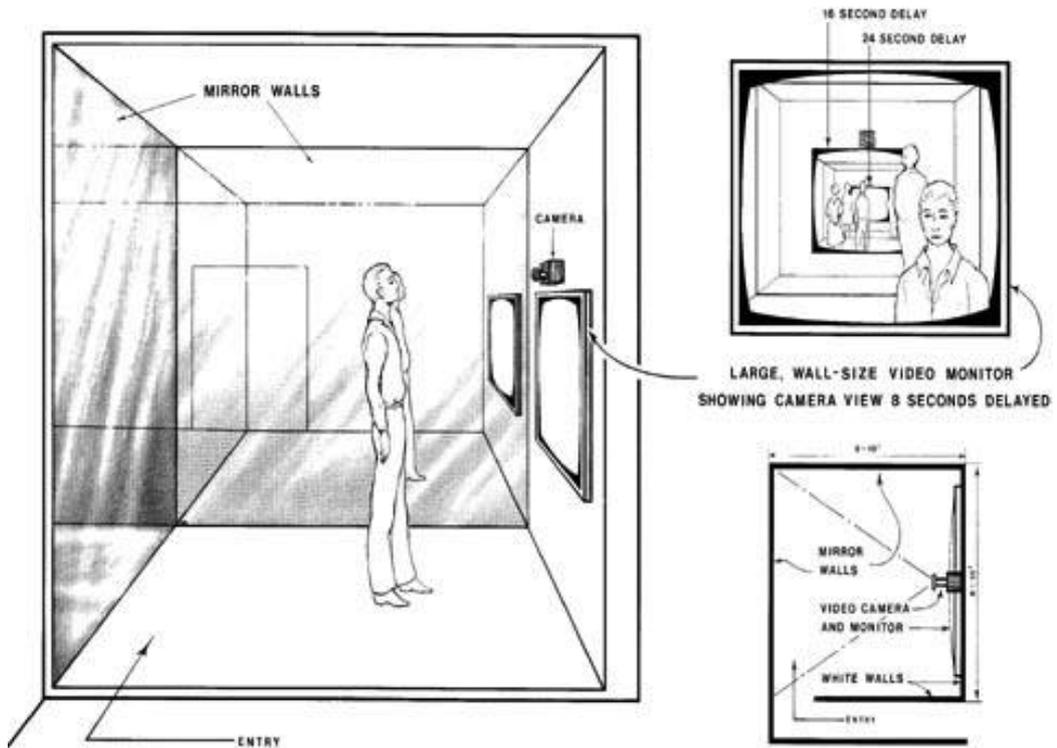


[33] – Marcel Duchamp, *Fresh Widow*, 1920, Photo: © Tate, London 1997.

⁷⁵Extraído de TATE, *Art, Artworks, Duchamp, Fresh Widow, Text summary* [em linha]. London: TATE, 1997 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fresh-widow-t07282/text-summary>.

3.9.10. GRAHAM, Dan – *Presente Continuous Past(s)*

«The mirrors reflect present time. The video camera tapes what is immediately in front of it and the entire reflection on the opposite mirrored wall. The image seen by the camera (reflecting everything in the room) appears eight seconds later in the video monitor (via a tape delay placed between the video recorder, which is recording, and a second video recorder, which is playing the recording back). If a viewer's body does not directly obscure the lens's view of the facing mirror the camera is taping the reflection of the room and the reflected image of the monitor (which shows the time recorded eight seconds previously reflected from the mirror). A person viewing the monitor sees both the image of himself or herself of eight seconds earlier, and what was reflected on the mirror from the monitor eight seconds prior to that—sixteen seconds in the past (the camera view of eight seconds prior was playing back on the monitor eight seconds earlier, and this was reflected on the mirror along with the then present reflection to the viewer). An infinite regress of time continuums within time continuums (always separated by eight-second intervals) within time continuums is created. The mirror at right angles to the other mirror-wall and to the monitor-wall gives a present-time view of the installation as if observed from an «objective» vantage exterior to the viewer's subjective experience and to the mechanism that produces the piece's perceptual effect. It simply reflects (statically) present time.»⁷⁶



[34] – Dan Graham, *Presente Continuous Past(s)*, 1974, Closed circuit installation, 1 black and white camera, 1 black and white monitor, 2 mirrors, 1 microprocessor.

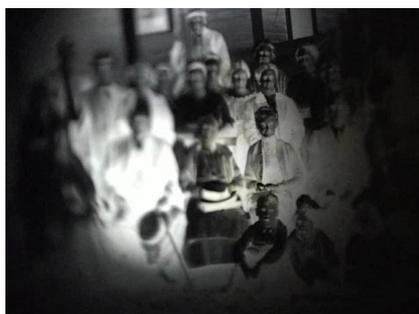
⁷⁶HALL, Doug; FIFER, Sally Jo – *Illuminating video: an essential guide to video art*, p.186.

3.9.11. JACOBS, Ken – Celestial Subway Lines / Salvaging Noise (with John Zorn and Ikue Mori)

«Celestial Subway Lines/Salvaging Noise, the DVD version of a live multi-media collaboration between Jacobs and musicians John Zorn and Ikue Mori, strives for the aesthetic purity and symbiotic balance that Bute describes, although it does so independent of the film medium. For the visual component of the work (patched together from four separate performances at the Anthology Film Archives in New York), Jacobs utilizes a modified version of the 19th century Magic Lantern, a device used to project still images like the modern slide projector. By spinning the shutter (as opposed to moving a strip of celluloid), Jacobs creates a phantasmagoric effect as bizarre and fantastic as the filmic manipulations he achieved in works like *Tom, Tom, the Piper's Son*. And unlike experimental filmmakers as divergent as Stan Brakhage and Ernie Gehr, Jacobs does not value the primacy of image over sound. *Vast spaces ache to be inhabited, for sound to enter*, says Jacobs. *Indeed, for this transcendent Lower East Side-imbued ramble, they call specifically for Zorn and Ikue*.

What Zorn and Ikue do to *inhabit* Jacobs' images is intriguing. Their morphing, digitally remixed concrete score is characteristically confrontational – less rhythmically structured than Ikue works like *Hex Kitchen* (Tzadik, 1995), much of the composition is nevertheless anchored to the furnace-blasts of bass and roiling sheets of noise that the downtown scene veteran often layers as foundation. Into this thick miasma, Zorn breathes creaking voices, echoing chimes and dissolving arpeggios from unknown instruments, which repeat at the rapid speed of Jacobs' twirling shutter. Like the images they accompany, the abstract sounds seem to rotate around uncertain axes, with wisps of choral voices sharpening in the mix before becoming subsumed by tinny harpsichord notes, bowed scrapings or hysterical blasts of air. Though never as extreme as the most pummeling moments in Zorn's *Kristallnacht*, this harsh, amorphous work is also a far cry from the composer's manic homages, or his speed tours of eclectic genre conventions.

Zorn and Ikue's score is relentlessly modern – its processed textures convert eastern chimes into falling droplets of 21st century data, and its urban-industrial tones would be impossible to source from a simple machine. As such, they pull Jacobs' abstract images into new contexts. In interviews, the filmmaker clearly delights in the rudimentary nature of his faux-19th century device: *It is a technique that could've been employed before the advent of film, and way before electronics*, says Jacobs. *As soon as light could be concentrated and focused through a lens in a surrounding darkness against a reflective surface, and a shutter could be made to spin, it was at hand*. Like DW Griffith's silents, many of Jacobs' images are framed in an iris, and their exaggerated flicker lends them a magical quality of anachronism. When viewed separate from their score, the twisting, rotating, tissue-thin shapes assume organic permutations in the imagination – capillary-threaded eyes, molten lava flows and cumulonimbus clouds. Transformed by their aural accompaniment, the shapes assume newly menacing configurations – storm clouds seen on radar, or cancer cells multiplying inside an electron microscope. Rotating in time to a arrhythmic, cacophonous symphony, Jacobs' images push at the paradox of the celestial subway, a realm where the infinite and the infinitesimal flicker in the mysterious interplay between light and shadow.»⁷⁷



[35] – Ken Jacobs (with John Zorn and Ikue Mori), *Celestial Subway Lines / Salvaging Noise*, 2005, 68'.

⁷⁷Extraído de UBUWEB, *Film & Video, Ken Jacobs, Celestial Subway Lines* [em linha]. New York City, Utah, California, Seattle, etc.: UbuWeb, 1996 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: http://www.ubu.com/film/jacobs_celestial.html.

3.9.12. KABAKOV, Ilya & Emilia – *Labyrinth (My Mother's Album)*



[36] – Ilya & Emilia Kabakov, *Labyrinth (My Mother's Album)*, 1990, Installation, mixed media, 13.90 x 10.35 m, Photo: © Tate, London 2002.

«Influenced by Conceptual Art after leaving the Soviet Union in 1988, Kabakov began exploring *total installations*. They extend the narrative process by combining the everyday ugliness of public spaces with personal memories both familiar and oppressive. In the monumental installation called *Labyrinth (My Mother's Album)*, a narrow corridor 150 feet long forces visitors to wend their way past old, dirty tapestries covered with fragments of the artist's life: typewritten excerpts from his mother's memoirs – a tale of a life of torment – accompanied by the official, boring photographs of a small town. Background music of Russian songs blankets this everyday suffering in false serenity, guiding the visitor toward a narrow room where rubbish is piled high in the center of the installation.»⁷⁸

⁷⁸KARMITZ, Marin [et al.] – *Silences: un propos de Marin Karmitz*, p.184.

3.9.13. MARKER, Chris – *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*

«Right from his early period Chris Marker addressed the themes of memory and death through his work as photographer, film-maker, poet, and visual artist. Initially a writer and publisher, he notably launched the *Petite Planète* travel guides. His films met with swift critical acclaim – *La Jetée* (*The Pier*, 1963) a science-fiction tale in the form of a montage of still photos, made a lasting impact on conventional narrative techniques of the day.

Several selections of photographs taken during his trips around the world since the 1950s were recently exhibited in Columbus (Ohio), Paris and Zurich, in shows titled *Staring Back* and *A Farewell to Movies*. They feature faces both well-known and anonymous, reflecting the twists and turns of history as well as the photographer's eye. Marker also explored new media with a great sense of freedom, notably through his experimental CD-Rom *Immemory* and a multi-media installation titled *Zapping Zone* (*Proposals for an Imaginary Television*).

His installation *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men* – inspired by T.S. Eliot's 1925 poem *The Hollow Men* – evokes the devastation of the First World War. Eight screens show pictures of men wounded in the trenches, combined with the faces of women presented as *Mater Dolorosa*, to texts whose repeated words become refrains and symbols. The viewer is haunted by a Great War that eerily echoes what is happening today in the Balkans and the Middle East, a recollection – or a document – of a civilization destroying itself.»⁷⁹

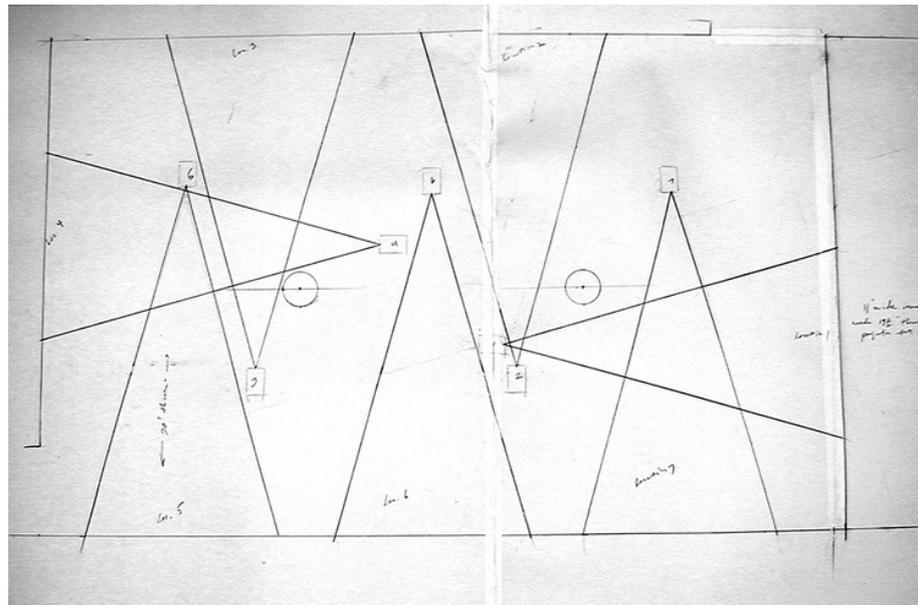


[37] – Chris Marker, *Owls at Noon Prelude: The Hollow Men*, 2005, Multimedia installation, 19', Two channel and eight screens loop, set to Corona by Toru Takemitsu, played by Roger Woodward.

⁷⁹KARMITZ, Marin [et al.] – *Silences: un propos de Marin Karmitz*, p.158.

3.9.14. NAUMAN, Bruce – *Mapping the Studio II with Color Shift, Flip, Flop & Flip/Flop (Fat Chance John Cage)*

«Mice invaded Bruce Nauman's studio several summers ago. In response, he bought an inexpensive video camera and an infrared lamp to track their nocturnal activity. Establishing seven camera positions that mapped junctions of wall and floor around the perimeter of the studio, a prefabricated building on his ranch near Galisteo, New Mexico, he began recording. Over the next three months, he amassed some 45 hours of footage. During the following year, he organized this material into a series of six interrelated works, including *Mapping the Studio II with Color Shift, Flip, Flop & FLip/Flop (Fat Chance John Cage)*.»⁸⁰



[38] – Bruce Nauman, *Mapping the Studio II with Color Shift, Flip, Flop & Flip/Flop (Fat Chance John Cage)*, 2001, Audiovisual installation, 7 video projectors, 14 loudspeakers, 15 chairs, 7 scripts, 42 videos, NTSC, colour, stereo sound, 5h45'.

«Some critics, such as Peter Schjeldahl regard this work as an image-accompanied Cage-inspired work. *Fat Chance to John Cage*, the work's subtitle, seems to be a somewhat sarcastic tribute to the musician, whose works Nauman admires as much as his theory. In the entrance, what is more, on a collection of sheets of A4 paper, the artist hangs the work unfurled, and it functions like a musical score whose constituent parts, even the most elementary ones, are very simply described. The work's overall structure is thus proposed for a reading by the spectator-listener through this script: this latter, which is highly mathematical, is made up of equal sections, divided in turn into unequal subsections.

Not only does Nauman dedicate this work to John Cage, but he focuses on the process whereby the work is formulated, as well as the treasures discovered in the daily nighttime of the studio. Like Cage, he explores uncommon areas of creation: the banality of the artist's life through his usual place of creation, the studio.

The sounds come randomly from everyday things: noises of wind in trees and faraway trains, animal noises, noises and silences which we do not normally pay any attention to. But here, as in some of Cage's works, they are transformed into *ambient music* and put the spectator/listener at the hub of the work. Through its various parameters here applied, *Mapping the Studio* offers us a *block of space-time*, Deleuze-style, a structure that is more musical than filmic, more environmental than linear, a series of projections that are more immersion-inducing than object-related, whose goal is to turn the studio into a metaphor of the mind, the mind of the artist himself being the metaphor of the human condition.»⁸¹

⁸⁰VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*, p.216.

⁸¹Extraído de NEW MEDIA ENCYCLOPEDIA, *Artists & Works, Bruce Nauman, Mapping the Studio II with Color Shift, Flip, Flop & Flip/Flop (Fat Chance John Cage) 2001* [em linha]. Paris, Genève, Brussels, Cologne, etc: New Media Encyclopedia, 1998 [citado em 15 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.newmedia-art.info/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=15000000042745&lg=GBR>.

3.9.15. NIBLOCK, Phill – *The movement of people working*

«Shot in the mid-70s, *The Movement of People Working* has been frequently used as a visual accompaniment to Niblock's live music performances, and it is arguably both the least obvious and the best possible screen expression of his musical vision. The first part of the collection comprises four different 16 mm films (*Trabajando* and *Sur*, both divided in two parts) and, except for *Sur Dos*, recorded in Peru, all were shot in Mexico. The films focus on the almost tactile details of non- or semi-industrialized labor methods in these countries and are almost entirely composed of tight close-ups of hands (*Sur*) and bodies (*Trabajando*). Threshing, seeding, weaving, painting, carving or fishing, bodies and hands are set in a relentless and often impersonalized motion that creates a hypnotic tapestry of repeated gestures and diversified techniques of immense choreographic beauty. Niblock's soundtrack, recorded between 1975 and 1980, features the author's characteristic multi-layered *drone* immersions in which one radiant, glowing sound-object is sent into a dynamic but imperceptible chain of simultaneously minuscule and overarching transformations that constantly challenge distinctions between motion and quietude. Despite the apparent contrast between the two dimensions of labor, there is a deep but unfathomable correspondence between the succession of these bright fragmented images and the illusory continuity of Niblock's aural radiance: as if the slow, minute gestures of the hands and torsos that weave and thresh find an unexpected double in the tactile and intricate movement of the musician's workings.»⁸²



[39] – Phill Niblock, *The movement of people working*, 1973-74, 96',
Music: Phill Niblock, with Daniel Goode, David Gibson and Arthur Stidfole.

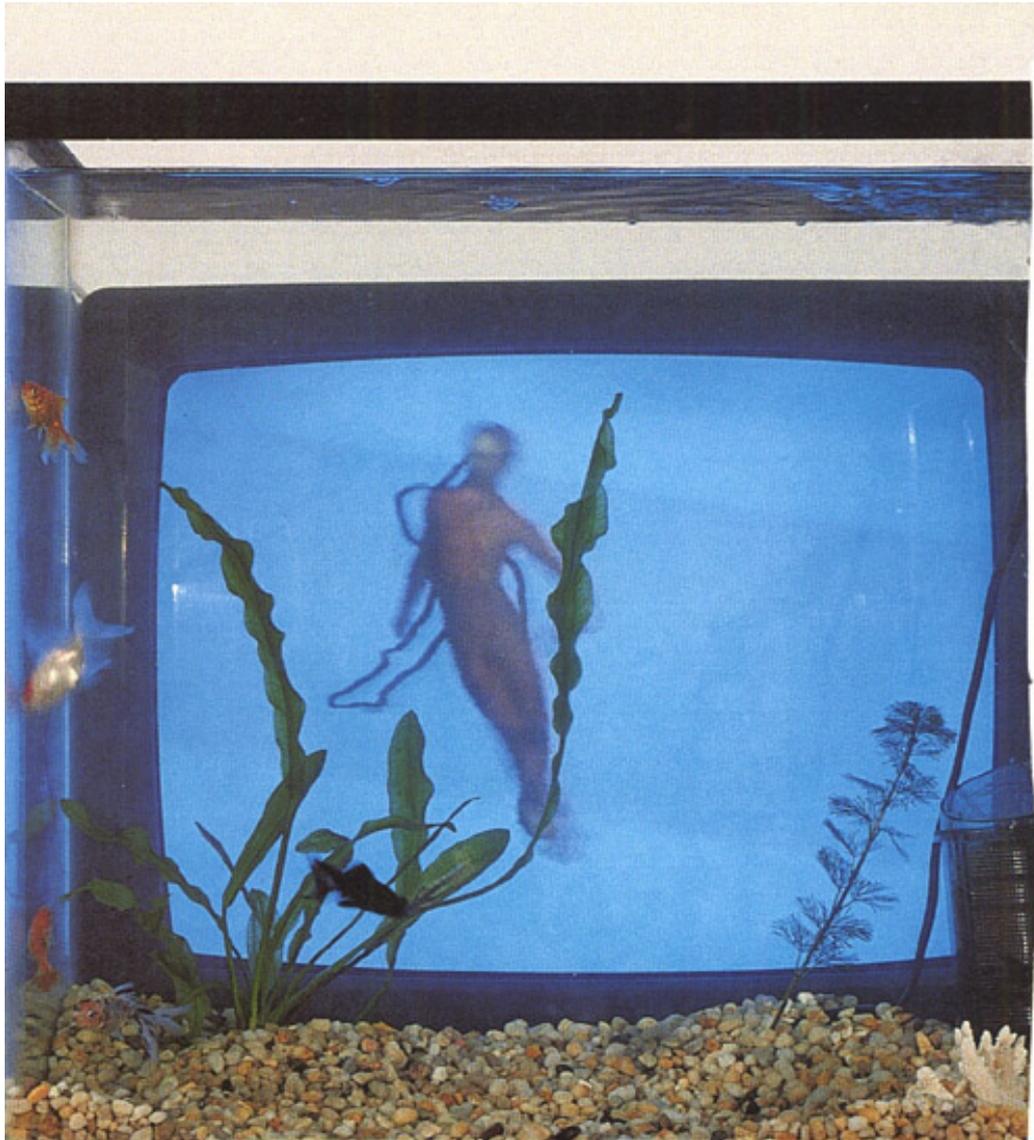
3.9.16. NOLL, Udo – *Radio Aporee (2006-presente)*

«The project *radio aporee :: maps* has started 2006. it is a global soundmap dedicated to phonography, field recording (and related practices) and the art of listening. it connects sound recordings and places, in order to create a sonic cartography, open to the public as a collaborative project. It contains recordings from numerous urban, rural and natural environments, showing their audible complexity, as well as the different perceptions, practices and artistic perspectives of its many contributors, related to sound, public and private spaces, listening and sense of place.»⁸³

⁸²Extraído de UBUWEB, *Film & Video, Phil Niblock, The Movement of People Working* [em linha]. New York City, Utah, California, Seattle, etc.: UbuWeb, 1996 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: http://www.ubu.com/film/niblock_movement.html.

⁸³Extraído de APOREE, *Radio Aporee, Info, About* [em linha]. Berlin: Radio Aporee, 1999-2000 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://aporee.org/maps/info/#about>.

3.9.17. PAIK, Naim June – *Video Fish*



[40] – Nam June Paik, *Video Fish*, 1979-92. Video installation, 7 to 15 monitors, 7 to 15 aquariums with fish, 2 videos, NTSC, colour, silent, 30'.

«*TV Fish* involves a large fish tank filled with real goldfish. The goldfish swim about the tank as a television monitor flashes behind them. One gets the sense the goldfish move to the beat of the monitor's syncopations.»⁸⁴

⁸⁴Extraído de RHIZOME, *The cybernetic pioneer of video art: Nam June Paik* [em linha]. Rhizome, 1999 [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://rhizome.org/editorial/2009/may/6/the-cybernetic-pioneer-of-video-art-nam-june-paik>.

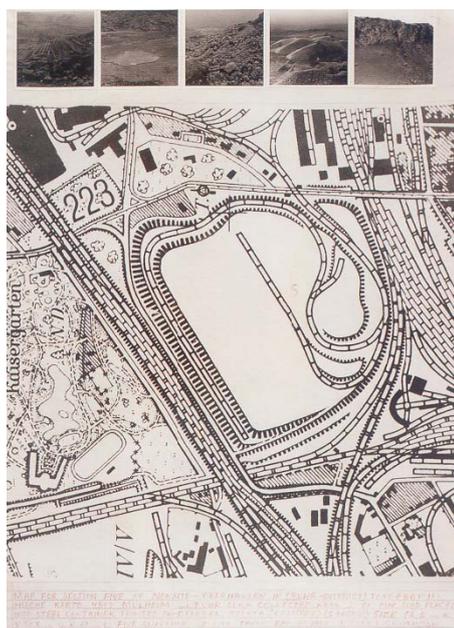
3.9.18. SMITHSON, Robert – *A Provisional Theory of Non-Sites*

«By drawing a diagram, a ground plan of a house, a street plan to the location of a site, or a topographic map, one draws a *logical two dimensional picture*. A *logical picture* differs from a natural or realistic picture in that it rarely looks like the thing it stands for. It is a two dimensional analogy or metaphor – A is Z.

*The Non-Site (an indoor earthwork)** is a three dimensional logical picture that is *abstract*, yet it *represents* an actual site in N.J. (The Pine Barrens Plains). It is by this dimensional metaphor that one site can represent another site which does not resemble it – this *The Non-Site*. To understand this language of sites is to appreciate the metaphor between the syntactical construct and the complex of ideas, letting the former function as a three dimensional picture which doesn't look like a picture. *Expressive art* avoids the problem of logic; therefore it is not truly abstract. A logical intuition can develop in an entirely *new sense of metaphor* free of natural of realistic expressive content. Between the *actual site* in the Pine Barrens and *The Non-Site* itself exists a space of metaphoric significance. It could be that *travel* in this space is a vast metaphor. Everything between the two sites could become physical metaphorical material devoid of natural meanings and realistic assumptions. Let us say that one goes on a fictitious trip if one decides to go to the site of the *Non-Site*. The *trip* becomes invented, devised, artificial; therefore, one might call it a non-trip to a site from a Non-site. Once one arrives at the *airfield*, one discovers that it is man-made in the shape of a hexagon, and that I mapped this site in terms of esthetic boundaries rather than political or economic boundaries.

This little theory is tentative and could be abandoned at any time. Theories like things are also abandoned. That theories are eternal is doubtful. Vanished theories compose the strata of many forgotten books.

*Non-Site #1. Smithson changed the title for this text which was initially *Some Notes on Non-Sites.*»⁸⁵



[41] – Robert Smithson, *Nonsite (Oberhausen, Germany)*, diversos materiais, dimensões variáveis, 1968, instalação e detalhe.

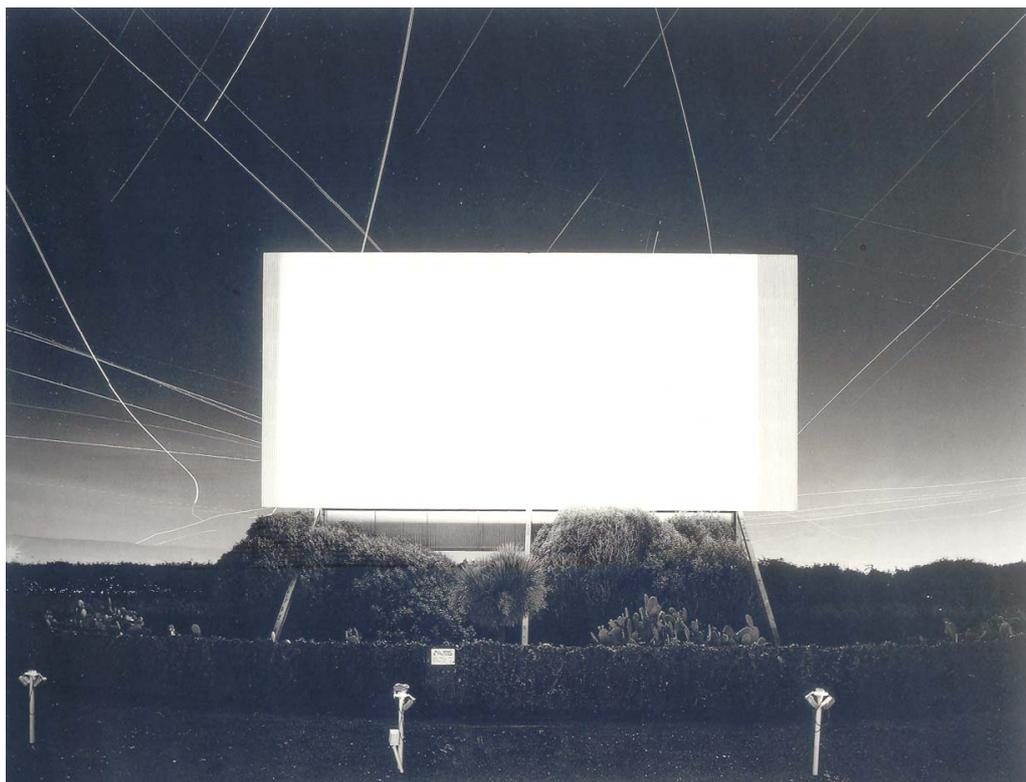
⁸⁵Extraído de SMITHSON, Robert Smithson, *Essays, Provisional* [em linha]. Robert Smithson [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>.

3.9.19. SNOW, Michael – *Wavelength* (1967)

«With his film *Wavelength*, Michael Snow revolutionized the international Avant-garde film scene like no other production. Viewed from its basic concept, this is a purely *formal* film: it consists of a single, 45-minute-long tracking shot through the length of a room, accompanied by slowly-increasing sine tones. (...) As the camera moves forward through the room's space (when carefully studied the movement is not continuous, but made up of individual passages edited together), one registers the passing of several nights and days. The camera is ultimately moving toward a spot between two windows at the back of the room, where a photograph on the wall shows the unsettled surface of the sea; in the end, the camera comes so close to it that only the waves fill the screen. The fascination of this film can be explained through the application of the formal principle of the tracking shot, which seems to determine the entire film, with stray elements of reality: people occasionally appear in the frame; the telephone rings; apparently someone is even murdered in this space. Even what one can recognize of the street through the windowpane constitutes a counter-element to a purely *abstract* form. *Wavelength* ranks among those films which force viewers, regardless of how they react, to carefully consider the essence of the medium and, just as unavoidably, reality, wrote the critic Amos Vogel.»⁸⁶

3.9.20. SUGIMOTO, Hiroshi – *Theaters*

«The question-and-answer session that led up to this vision went something like this: *Suppose you shoot a whole movie in a single frame?* And the answer: *You get a shining screen.*»⁸⁷



[42] – Hiroshi Sugimoto, *Drive-in Union City, Union City*, 1993, Gelatin silver print, 51x 61 cm.

⁸⁶Extraído de MEDIEN KUNST NETZ, *Works, Michael Snow, Wavelength* [em linha]. Karlsruhe: Medien Kunst Netz, 1997 [citado em 16 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.medienkunstnetz.de/works/wavelength>.

⁸⁷Extraído de SUGIMOTO, *Hiroshi Sugimoto, Theater* [em linha]. Hiroshi Sugimoto [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>.

3.9.21. VASULKA, Steina – *Switch! Monitor! Drift!* (1976)

«*Switch! Monitor! Drift!* is a videotape by Steina that was made in 1976. It is part of her Machine Vision series—a group of tapes and installations which question our assumptions of point of view, our visual spectrum, our sense of where we are in terms of what we see.»⁸⁸

3.9.22. VASULKA, Woody – *The Art of Memory* (1987)

«*The Art of Memory*, de Woody Vasulka, de 1987, é a obra de um artista que se via nesse tempo como um escultor que manipulava o barro da imagem. E contudo essa escultura da imagem cria uma forma inédita de pensamento. A homogeneidade do material e do tratamento videográfico presta-se com efeito a várias diferenciações. Por um lado, temos uma mistura entre dois tipos de imagens: há imagens a que podemos chamar analógicas, não no sentido técnico, mas na medida em que nos apresentam paisagens e personagens como poderiam aparecer numa objectiva ou numa acção do pincel de um pintor; uma personagem com um capacete, espécie de criatura mitológica que nos surge no cimo de um rochedo, um cenário de deserto cujas cores foram adulteradas electronicamente, mas que nem por isso deixa de se apresentar como o análogo de uma paisagem real. Paralelamente há toda uma série de formas metamórficas que se apresentam explicitamente como artefactos, como produções do cálculo e da máquina. Pela sua forma surgem-nos como esculturas moles, pela sua textura surgem-nos como seres feitos de puras vibrações luminosas. São, por assim dizer, vagas electrónicas, puros comprimentos de onda sem correspondência com nenhuma forma natural e sem qualquer função expressiva. Ora, estas vagas electrónicas sofrem uma dupla metamorfose que faz delas o teatro de uma pensatividade inédita. Inicialmente a forma mole estende-se em ecrã no meio da paisagem desértica. Neste ecrã vemos projectarem-se imagens características da memória de um século; o cogumelo da bomba de Hiroxima ou episódios da Guerra Civil de Espanha. Mas a forma-ecrã sofre ainda uma outra metamorfose à custa dos meios de tratamento videográfico. Ela torna-se o caminho de montanha por onde passam os combatentes, o mausoléu dos soldados mortos ou uma rotativa de tipografia da qual saem retratos de Durruti. A forma electrónica torna-se assim um teatro da memória. Passa a ser uma máquina de transformar o representado em representante, o suporte em assunto, o documento em monumento.

Porém, ao levar a cabo tais operações, essa forma recusa reduzir-se à simples expansão da matéria metamórfica. Mesmo quando se assume como suporte ou teatro da acção, continua a fazer de ecrã no duplo sentido do termo. O ecrã é uma forma de manifestação, mas também é uma superfície opaca que impede as identificações. Desta maneira, a forma electrónica separa as imagens cinzentas de arquivo das imagens coloridas da paisagem de *western*. Separa, pois, dois regimes de imagens analógicas. E, ao separá-las, desarticula a sua própria homogeneidade. Põe de lado a pretensão de uma arte em que o cálculo artístico se traduzisse exactamente na matéria visível. A pensatividade da imagem é este afastamento entre duas presenças: as formas abstractas geradas pelo pincel electrónico criam um espaço mental no qual as imagens e os sons da Alemanha nazi, da Guerra Civil de Espanha ou da explosão de Hiroxima recebem a forma visual que corresponde ao que elas são para nós: imagens de arquivos, objectos de saber e de memória, mas também obsessões, pesadelos ou nostalgias. Vasulka cria um espaço memorial cerebral e, ao alojar nesse espaço as imagens das guerras e dos horrores do século, afasta os debates sobre o irrepresentável motivados pela desconfiança face ao realismo da imagem e aos respectivos poderes emocionais. Mas, inversamente, os acontecimentos do século arrancam o vídeo ao sonho da ideia que gera a sua própria matéria. Fazem com que o vídeo se curve perante as formas visuais que são aquelas segundo as quais se conservam esses mesmos acontecimentos, constituindo uma memória colectiva: filmes, ecrãs, livros, cartazes ou monumentos. A pensatividade da imagem é então esta relação entre duas operações que coloca a forma demasiado pura ou o acontecimento demasiado carregado de realidade fora de si mesmos. Por um lado, a forma desta relação é determinada pelo artista. Mas, por outro lado, é o espectador sozinho que pode fixar a medida da relação, é apenas o seu olhar que dá realidade ao equilíbrio entre as metamorfoses da *matéria* informacional e a encenação da história de um século.

É tentador comparar esta forma de pensatividade com a que é posta em jogo por

⁸⁸Extraído de UBUWEB, *Film & Video, Steina Vasulka, Switch* [em linha]. New York City, Utah, California, Seattle, etc.: UbuWeb, 1996 [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: http://www.ubu.com/film/vasulka_switch.html.

um outro monumento erguido à história do século XX pelo vídeo, as *História(s) do Cinema* de Godard. Não haverá dúvida de que Godard procede de um modo completamente diferente de Vasulka. Não constrói uma máquina da memória. Cria uma superfície na qual todas as imagens podem deslizar umas sobre as outras.»⁸⁹

3.9.23. VERTOV, Dziga – *Kino-Eye*

«The *Kino-Eye* is in the realm of *that which the naked eye does not see*, a microscope and telescope of time, an X-ray eye, the *candid* eye, the remote control of a camera. (...) Not the *Kino-Eye* for its own sake, but the truth by the means of the *Kino-Eye*. Cinematic truth. The *candid* camera, not for its own sake, but to show people without their make-up on; to catch them through the camera's eye at some moment when they are not acting; to capture their thoughts by means of the camera. The *Kino-Eye* as a means of making the invisible visible, the obscure clear, the hidden obvious, the disguised exposed, and acting not acting.»⁹⁰



[43] – Dziga Vertov, *O Homem da Câmara de Filmar*, 1929, filme a preto e branco de 35-mm, mudo, 67'.

⁸⁹RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*, p.184-186.

⁹⁰GEDULD, Harry Maurice – *Film makers on film making: statements on their art by thirty directors*, p.92.

3.9.24. WARHOL, Andy – Time capsules

«The Time Capsules are Warhol's largest collecting project, in which he saved source material for his work and an enormous record of his own daily life. Warhol began creating his Time Capsules in 1974 after relocating his studio. He recognized that cardboard boxes used in the move were an efficient method for dealing with all of his *stuff*. Warhol selected items from the daily flood of correspondence, magazines, newspapers, gifts, photographs, business records, and material that passed through his hands to put in the open box by his desk. Once the box was full he sealed it with tape, marked it with a date or title, and put it in his archive. Collectively, this material provides a unique view into Warhol's private world, as well as a broad cultural backdrop illustrating the social and artistic scene during his lifetime. From the early '70s until his death in 1987, Warhol created 612 finished Time Capsules.»⁹¹



[44] – Andy Warhol, *Time Capsule 44*, 1973, Contents of one of Warhol's Time Capsules on display, 28.3 x 46.7 x 35.6 cm, © The Andy Warhol Foundation for the Visual Arts, Inc.

⁹¹Extraído de WARHOL, *The Warhol: resources and lessons, Artists Past & Present, Andy Warhol: Time Capsules* [em linha]. The Warhol: resources and lessons [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: http://edu.warhol.org/app_aw_tc.html.

4. CONCLUSÃO

Imagometria: transobjectividade sem dicotomia.

Tudo é representativo e tudo é representação; nesta transobjectividade encontra-se o mundo das imagens técnicas, e, neste ciclo, gera-se o espaço de todos os pressentimentos, numa organização em que a dicotomia se encontra totalmente ausente. Absorvida desta forma, a *Imagometria* transforma-se num símbolo que funciona como forma de mediação entre nós e o que nos transcende, permitindo-nos, dentro do que está ao nosso alcance, desmistificar o significado do mundo.

Ao introduzir-mos o conceito de fluxo temporal, o sujeito tem acesso ao processo modificador constituído por símbolos convencionados, em que a linguagem – embora apresentada em formato sintético – funciona como sistema simbólico alargado. O símbolo que representa outro tanto o apresenta como o encobre, adicionando uma nova camada à sua gama de significados.

A abordagem desta criação, se bem que até agora desenvolvida na solidão própria dos projectos de mestrado presta-se idealmente a projectos de trabalho de grupo e formação de novos alunos, no campo, no estúdio, no laboratório – e, obviamente, na Universidade, a casa de conhecimento onde se localiza a sua maior estrutura de suporte.

É neste espaço que será agora feita a primeira visualização pública de excertos de *Imagometria*, que tende para agregação e disponibilização do material que constitui parte do arquivo presentemente em construção. Espera-se, assim, fomentar a interacção espaço-temporal entre sujeito e objecto, autor e espectador, a abertura dos signos das imagens, a ambiguidade, a multiplicidade, a subjectividade e a improvisação.

Cultivando o inexprimível⁹², espera-se que a exibição da *Imagometria*, aquando da defesa da dissertação, contribua para diluir o par autor-espectador. É aqui que se fecha o ciclo do acto e gesto de quem vê imagens e as suas consequências.

⁹²«No sentido mais restrito, todos os conteúdos da consciência são inefáveis. Mesmo a mais simples das sensações é, na sua totalidade, indescritível. Toda a obra de arte precisa, portanto, de ser compreendida não só como uma coisa que é expressa, mas também como um certo tratamento do inefável. (...) Os mais poderosos elementos numa obra de arte são, muitas vezes, os seus silêncios», SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*, p.60.

«Ouve-se frequentemente dizer que a arte tem por encargo *exprimir o inexprimível*, é o contrário que se deve dizer (sem nenhuma intenção de paradoxo): toda a tarefa da arte é *inexprimir o exprimível*, retirar da língua do mundo, que é a pobre e poderosa língua das paixões, uma outra fala, uma fala exata.», BARTHES, Roland – *Crítica e Verdade*, p. 22.

5. BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

AUGÉ, Marc – *Não-lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Lisboa: 90º, 2005.

BARTHES, Roland – *Crítica e verdade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BATCHEN, Geoffrey – *Burning with desire: the conception of photography*. Cambridge: The MIT Press, 1997.

BATESON, Gregory – *Steps to an ecology of mind: collected essays in anthropology, psychiatry, evolution, and epistemology*. Chicago: University of Chicago Press, 1972.

BAUDRILLARD, Jean – *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991.

BENJAMIN, Walter – *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio d'Água, 1992.

DELEUZE, Gilles – *A imagem-movimento: cinema 1*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

DERRIDA, Jacques – *Positions*. Chicago: University of Chicago Press, 1981.

FARINELLI, Franco; MONSAINGEON, Guillaume; TAVARES, Gonçalo M. – *Mappamundi*. Lisboa: Museu Colecção Berardo, 2010.

FLUSSER, Vilém – *Ensaio sobre a fotografia: para uma filosofia da técnica*. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

FONSECA, J. – *Pragmática linguística: introdução, teoria e descrição do português*. Porto: Porto Editora, 1994.

FRAMPTON, Hollis – *L'Écliptique du savoir*. Paris: Centre George Pompidou, 1999.

GEDULD, Harry Maurice – *Film makers on film making: statements on their art by thirty directors*. Bloomington: Indiana University Press, 1967.

GIL, José – *A imagem-nua e as pequenas percepções: estética e metafenomenologia*. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

HALL, Doug; FIFER, Sally Jo – *Illuminating video: an essential guide to video art*. New York: Aperture/BAVC, 1990.

HEIDEGGER, Martin – *Questions III*. Paris: Gallimard, 1966.

HERKLOTS, Janus Adrian – *De dieren van Nederland: weekdieren*, Vol.1. Haarlem: A.C. Kruseman, 1859.

HOLLIER, Dennis – *Against architecture: the writings of Georges Bataille*. Cambridge: The MIT Press, 1989.

HUTCHINSON, James – *Random architecture*. Sunderland: Art Editions North, 2004.

KARMITZ, Marin [et al.] – *Silences: un propos de Marin Karmitz*. Strasbourg: Musée d'Art Moderne et Contemporain de Strasbourg, 2009.

LÉVI-STRAUSS, Claude – *O pensamento selvagem*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.

LIPPARD, Lucy R. – *Six years: the dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press, 1973.

MARIN, Louis – *Utopics: the semiological play of textual spaces*. New York: Humanity Books, 1990.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm – *Assim falou Zaratustra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.

QUARESMA, José – *Arte & natureza: actas das conferências*. Lisboa: Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa, 2009.

RANCIÈRE, Jacques – *O destino das imagens*. Lisboa: Orfeu Negro, 2011.

RANCIÈRE, Jacques – *O espectador emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

RIBEIRO, Orlando – *A Arrábida: esboço geográfico*. Fundação Oriente e Câmara Municipal de Sesimbra, 2004.

SONTAG, Susan – *Contra a interpretação e outros ensaios*. Lisboa: Gótica, 2004.

SONTAG, Susan – *Ensaio sobre fotografia*. Lisboa: Dom Quixote, 1986.

VAN ASSCHE, Christine – *Collection new media installations: la collection du Centre Pompidou*. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2006.

VIRILIO, Paul – *Esthétique de la disparition*. Paris: Éditions Galilée, 1989.

6. BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

BARTHES, Roland – *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Lisboa: Edições 70, 2009.

BATCHEN, Geoffrey – *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes's camera lucida*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

BATESON, Gregory – *Metadiálogos*. Lisboa: Gradiva, 1996.

BENJAMIN, Andrew; RICE, Charles – *Walter Benjamin and the architecture of modernity*. Melbourne: re.press, 2009.

BLAUFUKS, Daniel – *O arquivo: um album de textos*. Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas – *The radican*t. New York: Lukas & Sternberg, 2009.

BRIGHT, Susan – *Art photography now*. London: Thames & Hudson, 2005.

BURROUGHS, William – *A revolução electrónica*. Lisboa: Nova Vega, 1994.

CAGE, John – *Musicage: cage muses on words, art, music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

CAGE, John – *Silence: Lectures and writings*. Hanover: Wesleyan University Press, 1961.

CALADO, Manuel [et al.] – *O tempo do risco: carta arqueológica de Sesimbra*. Sesimbra: Câmara Municipal de Sesimbra, 2009.

CHION, Michel – *Músicas, média e tecnologias*. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

COVERLEY, Merlin – *Psychogeography*. Harpenden: Pocket Essentials, 2006.

DELEUZE, Gilles – *A imagem tempo: cinema 2*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

DELEUZE, Gilles – *Diferença e repetição*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

DERRIDA, Jacques – *Memórias de cego: o auto-retrato e outras ruínas*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.

DOANE, Mary Ann – *The emergence of cinematic time: modernity, contingency, the archive*. Cambridge, Massachusetts and London: Harvard University Press, 2002.

DUCHAMP, Marcel – *Engenheiro do tempo perdido*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

ECO, Umberto – *The infinity of lists*. London: Maclehouse Press, 2009.

FLUSSER, Vilém – *Writings: electronic mediations*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.

FULLER, R. Buckminster – *Manual de instruções para a nave espacial terra*. Porto: Via Optima, 1998.

GIANNETTI, Claudia – *Ars telemática: telecomunicação, internet e ciberespaço*. Lisboa: Claudia Giannetti e Relógio d'Água, 1998.

GIEDION, Siegfried – *Mechanization takes command: a contribution to anonymous history*. New York: Oxford University Press, 1948.

GIL, José – *A arte como linguagem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2010.

GORDON, Avery [et al.] – *An Atlas of Radical Cartography*. Los Angeles: The Journal of Aesthetics & Protest, 2008.

KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian – *Land and environmental art*. London, Phaidon Press: 2010.

LÉVI-STRAUSS, Claude – *Olhar ouvir ler*. Porto: Asa, 1995

MALABOU, Catherine; DERRIDA, Jacques – *Counterpath: Traveling with Jacques Derrida*. Standford: Standford University Press, 2004.

MANOVICH, Lev – *The language of new media*. Cambridge: The MIT Press, 2002.

MCCANDLESS, David – *Information is beautiful*. London: Collins, 2009.

MCLUHAN, Marshall – *Compreender os meios de comunicação: extensões do homem*. Lisboa: Relógio d'Água, 2008.

MIRANDA, José A. Bragança de – *Queda sem fim: seguido de «Descida ao Maelström», de Edgar Allan Poe*. Lisboa: Nova Vega, 2006.

OSBORNE, Peter – *Conceptual art*. London: Phaidon Press, 2002.

SONTAG, Susan – *Olhando o sofrimento dos outros*. Lisboa: Gótica, 2003.

TURCHI, Peter – *Maps of the imagination: the writer as cartographer*. San Antonio: Trinity University Press, 2007.

7. WEBGRAFIA

AGNES DENES; *Agnes Denès; Works; Individual Sheep* [em linha]. Agnes Denès [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.agnesdenesstudio.com/WORKSIndividualSheep.html>.

APOREE; *Radio Aporee; Info; About* [em linha]. Berlin: Radio Aporee, 1999-2000 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://aporee.org/maps/info/#about>.

CLUI; *The Center for Land Use Interpretation; About the Center* [em linha]. Culver City: The Center for Land Use Interpretation, 1994 [citado em 4 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.clui.org/section/about-center>.

CMS; *Câmara Municipal de Sesimbra; Home; O Concelho; Informação Geográfica; Informação Base; Marcos Geodésicos; Píncaro* [em linha]. Sesimbra: Câmara Municipal, 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: http://www.cm-sesimbra.pt/pt/conteudos/o+concelho/informacao_geografica/informacao+base/marcos+geodesicos/p%C3%ADncaro.htm.

CRITERION; *The Criterion collection; By Brakhage: an anthology volume one and two* [em linha]. The Criterion collection, 2012 [citado em 4 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.criterion.com/films/731-by-brakhage-an-anthology-volume-one>.

ESCRITA NA PAISAGEM; *Escrita na Paisagem, Festival de Performance e Artes da Terra, Alentejo 2010; João Farelo; Movimento Arriscado* [em linha]. Évora: Escrita na Paisagem, 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: <http://www.escritanapaisagem.net/joaofarelo>.

FUJIFILM; *Fujifilm Global, Velvia 50* [em linha]. Vila Nova de Gaia: Fujifilm Portugal, 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: http://www.fujifilm.com/products/professional_films/color_reversalfilms/velvia_50/.

INFOPEDIA; *Infopédia, Enciclopédia e Dicionários Porto Editora; Polaroid* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2010 [citado em 31 de Julho de 2010]. Disponível em URL: <http://www.infopedia.pt/pesquisa-global/polaroide>.

MEDIEN KUNST NETZ; *Works; Michael Snow, Wavelength* [em linha]. Karlsruhe: Medien Kunst Netz, 1997 [citado em 16 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.medienkunstnetz.de/works/wavelength>.

MOMA; *The Museum of Modern Art; Artworks; Interactives; Exhibitions; Projects; Mark Dion* [em linha]. New York: MOMA, 2004-2005 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/projects/mark-dion>.

NEW MEDIA ENCYCLOPEDIA; *New Media Encyclopedia; Artists & Works; Bruce Nauman, Mapping the Studio II with Color Shift, Flip, Flop & Flip/Flop (Fat Chance John Cage) 2001* [em linha]. Paris, Genève, Brussels, Cologne, etc: New Media Encyclopedia, 1998 [citado em 15 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.newmedia-art.info/cgi-bin/show-oeu.asp?ID=150000000042745&lg=GBR>.

OCEANARIO DE LISBOA; *Oceanário de Lisboa; Choco (Sepia officinalis)* [em linha]. Lisboa: Oceanário de Lisboa, 2011 [citado em 7 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.oceanario.pt/cms/510/>.

PERSPECTIVES OF NEW MUSIC; *Perspectives of New Music; Vol. 14, No. 1 (Autumn-Winter 1975); p.86-103; Conversation with Iannis Xenakis; Authors: Michael Zaplitny and Iannis Xenakis; Published by: Perspectives of New Music* [em linha]. Perspectives of New Music [citado em 17 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://pt.scribd.com/doc/55877289/Conversation-With-Iannis-Xenakis>.

RHIZOME; *The cybernetic pioneer of video art: Nam June Paik* [em linha]. Rhizome, 1999 [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://rhizome.org/editorial/2009/may/6/the-cybernetic-pioneer-of-video-art-nam-june-paik>.

SMITHSON; *Robert Smithson, Essays, Provisional* [em linha]. Robert Smithson [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.robertsmithson.com/essays/provisional.htm>.

SUGIMOTO; *Hiroshi Sugimoto, Theater* [em linha]. Hiroshi Sugimoto [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.sugimotohiroshi.com/theater.html>.

TATE; *Tate; Art; Artworks; Duchamp, Fresh Widow, Text summary* [em linha]. London: TATE, 1997 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/duchamp-fresh-widow-t07282/text-summary>.

UBUWEB; *Ubuweb; Film & Video; Ken Jacobs, Celestial Subway Lines* [em linha]. New York City, Utah, California, Seattle, etc.: UbuWeb, 1996 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: http://www.ubu.com/film/jacobs_celestial.html.

UBUWEB; *Ubuweb; Film & Video; Phil Niblock, The Movement of People Working* [em linha]. New York City, Utah, California, Seattle, etc.: UbuWeb, 1996 [citado em 8 de Maio de 2012]. Disponível em URL: http://www.ubu.com/film/niblock_movement.html.

UBUWEB; *Ubuweb; Film & Video; Steina Vasulka, Switch* [em linha]. New York City, Utah, California, Seattle, etc.: UbuWeb, 1996 [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: http://www.ubu.com/film/vasulka_switch.html.

WARHOL; *The Warhol: resources and lessons; Artists Past & Present; Andy Warhol: Time Capsules* [em linha]. The Warhol: resources and lessons [citado em 9 de Maio de 2012]. Disponível em URL: http://edu.warhol.org/app_aw_tc.html.