

Os Gessos e a Imagem em Movimento: Aparições

Rogério Taveira

Resumo: Este estudo debruça-se sobre a hipótese do campo da imagem em movimento, através de um caso específico, se constituir num sistema operativo de produção de imagens “problemáticas”, instáveis e abertas, com base numa dialética de negativos realizada a partir de objetos em gesso do acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa. Das visitas guiadas a gipsotecas iluminadas por archotes, à introdução da fotografia e do cinema como hipótese dialética do futuro interrogar o passado a partir da condição comum que o negativo estabelece, procedemos a uma progressão de referências que estiveram na origem da criação do filme experimental da nossa autoria, *Duplo Negativo/Double Negative*. A possibilidade do surgimento de “aparições”, como momentos de síntese, pretende ser o resultado da utilização central e em cadeia de duplos negativos em metamorfose lumínica.

Palavras-chave: imagem em movimento, gessos, moldes, negativo, dialética

El Yeso y la Imagen en Movimiento: Apariciones

Resumen: Este estudio se centra en la hipótesis de que el campo de la imagen en movimiento, a través de un caso específico, constituye un sistema operativo de producción de imágenes “problemáticas”, inestables y abiertas, basado en una dialéctica de negativos realizada a partir de objetos de yeso del acervo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Lisboa. De las visitas guiadas a gipsotecas iluminadas por antorchas, a la introducción de la fotografía y el cine como hipótesis dialéctica del futuro que interroga al pasado desde la condición común establecida por el negativo, procedemos con una progresión de referencias que estuvieron en el origen de la creación de nuestra película experimental, *Duplo Negativo/Double Negative*. La posibilidad de que surjan “apariciones” como momentos de síntesis pretende ser el resultado de este uso central y en cadena de dobles negativos en metamorfosis lumínicas.

Palabras clave: imagen en movimiento, yeso, moldes, negativo, dialéctica

Plaster and Moving Image: Apparitions

Abstract: This study focuses on the hypothesis that the field of the moving image could establish itself as an operative system for the production of “problematic”, unstable and open images, based on a dialectic of negatives made from plaster objects in the collection of the Faculty of Fine Arts from the University of Lisbon. From guided tours of gypsotheques illuminated by torches, to the introduction of photography and cinema as a dialectical hypothesis of the future to question the past from the common condition established by the negative, we proceed with a progression of references that were at the origin of our experimental film, *Duplo Negativo/Double Negative*. The possibility of having “apparitions” as moments of synthesis aims to be the result of that central use in chain of double negatives in luminous metamorphosis.

Keywords: moving image, plasters, casts, negative, dialectic

“Quand les hommes sont morts, ils entrent dans l’histoire. Quand les statues sont mortes, elles entrent dans l’art. Cette botanique de la mort, c’est ce que nous appelons la culture.” (Resnais, Marker, Cloquet, 1953).

Num artigo intitulado “«Enlivening and – Dividing»: An Aporia of Illumination” Hans Christian Hönes descreve uma visita que o arqueólogo alemão Karl August Böttinger conduziu na galeria de antiguidades de Dresden, em 1798 (2015). Esta poderia ter sido mais uma das muitas visitas noturnas guiadas a gipsotecas e gliptotecas muito em voga no período entre o final do século XVIII e início de XIX, iluminadas por archotes de forma a, num movimento Prometeano, dar vida às esculturas. A “tocha da vida” deveria dar vida à pedra morta, numa experiência mais ou menos mística onde as estátuas “should become a human form, animated by sunfire” (Böttinger apud Hönes 2015: 2).

Se numa primeira instância Böttinger atinge o efeito desejado pela forma como tudo ganha um efeito vívido através da chama da tocha, a verdade é que esta luz também iluminou o que o arqueólogo não queria ver, aquilo que ele considerava não ser “verdadeiro”, o que chamou de “pecados dos restauradores”. Os inúmeros restauros sofridos pelas obras iluminadas tornaram-se mais evidentes e, para Böttinger, dolorosamente mais presentes. O efeito da luz provocou, desta forma, um resultado contrário ao inicialmente desejado acabando mesmo por impedir totalmente a experiência ^[1]. O interesse por este tipo de experiência proto-cinematográfica funda-se, segundo Hönes, numa espécie de viagem não subordinada ao fluxo do tempo, através de uma iluminação idêntica àquela com que os olhos dos antigos gregos observariam as suas esculturas. Somos levados à “imagem dialética” de Benjamin:

“(…) a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, a do ocorrido com o agora é dialética - não de natureza temporal, mas imagética. (...) A imagem lida, quer dizer, a imagem no agora da cognoscibilidade, carrega no mais alto grau a marca do momento crítico, perigoso, subjacente a toda leitura.” (Benjamin 2009: 505, fragmento [N 3, 1])

O confronto de Böttinger é, não apenas temporal, na sua relação pretendida “do presente com o passado”, mas sobretudo de natureza imagética. O transcorrido e o agora entram em choque devido à tensão provocada por um desejo de verdade e as sucessivas marcas de intervenções de restauro, num confronto entre polaridades anacrónicas iluminadas de forma semelhante. O relato do arqueólogo Böttinger torna presente o carácter dialético provocado pela aporia da iluminação: o potencial de instabilidade de um fenómeno lumínico na cognoscibilidade de um determinado objecto ^[2].

A fotografia – etimologicamente, desenhar (*graphé*) com luz (*photo*) – parece intrometer-se neste olhar para a obra escultórica. O despontar da fotografia é, como veremos, pautado por uma relação de proximidade com a escultura ^[3]. Pensamos desde logo num campo técnico de características comuns em que reproduções e moldes, formas e contra-formas, positivos e negativos, estão em relação direta com a imagem mecânica que funciona segundo os mesmos princípios de reprodutibilidade e reversibilidade. Mas interessa também explorar o modo como a modulação da luz se realizou a partir de um olhar para a imobilidade da escultura.

Geraldine A. Johnson (2006) defende que a “desmaterialização” da escultura, vagamente tratada por Rosalind Krauss no seu *Passages in Modern Sculpture*, se deve em grande medida às técnicas bidimensionais - fotografia e filme. Johnson convoca, entre outros, o trabalho fotográfico que Edward Steichen realizou no verão de 1908 a partir da estátua de Balzac concebida por Rodin, para abordar as “qualidades atmosféricas” de uma série de imagens produzidas no decorrer de duas longas noites (Johnson 2017: 28). Diferentes pontos de vista e luz noturna mutante sobre a estátua deram origem a um “unearthly ghost eerily melting into the surrounding sky, then, spinning around the figure, into an inky black silhouette that no longer bears any recognisable relation to the actual white plaster cast.” (Johnson 2006: 204).

Se a utilização de escultura continuava a ser apelativa para a produção fotográfica, devido à sua imobilidade perante os longos tempos de exposição necessários para fixar a imagem, Steichen alonga-se numa estratégia que parece dirigir-se para uma expressão que se escapa ao mero carácter indexical da imagem propondo uma leitura menos estável tanto da fotografia como da massa escultórica que está na sua origem. Este envolvimento promove o aprofundamento ou, um direcionamento, daquilo que vinha sendo a ambição artística de muitos fotógrafos no séc. XIX, concretizada num olhar para o passado clássico que definia o campo da fotografia não apenas como científico e técnico, mas também como artístico e humanístico (Johnson 2017: 280).

Exemplo disso é, desde logo, a referência realizada por Henri Fox Talbot à fotografia de estatuária clássica no seu livro de 1844, *The Pencil of Nature*. No ponto V do primeiro capítulo Talbot utiliza uma reprodução do *Bust of Patroclus* (plate V, 1843) para se referir às vantagens de fotografar escultura, “in consequence of their whiteness” (Talbot 1844: 23), tecendo algumas considerações sobre as vantagens e desvantagens de expor estátuas à luz direta do sol ou em tempo nublado, bem como aos movimentos de aproximação ou afastamento da câmara: “it becomes evident how very great a number of different effects may be obtained from a single specimen of sculpture” (Talbot 1844: 24). O trabalho de Steichen faz uso dos princípios enunciados por Talbot, mas vai mais longe, uma vez que, através das condições de uma iluminação mutante e da

posição da câmara, o referente estátua se torna em mais um dos elementos da composição. Steichen já não fotografa a estátua, esculpe a fotografia. Ao fazê-lo coloca em causa o princípio da veracidade fotográfica ^[4]. A imagem resulta numa aparição, numa síntese. Surge a hipótese *hegeliana* de a imagem fotográfica, ao negar o seu termo inicial (a veracidade do referente) mas simultaneamente, ao incluí-lo nessa negação, provocar um terceiro termo que produz a síntese dos dois anteriores (tese e antítese).

Tanto a estátua em gesso de Balzac como as fotografias de Talbot e Steichen (calótipos), eram já um trabalho do “negativo”. Ambas as técnicas se fundam no sentido da reproduzibilidade que a utilização de matrizes – negativos – lhes conferem. Este não é um traço da ordem da nascença e sim da ordem da morte. Tal como problematiza Georges Didi-Huberman em *Ressemblance par Contact* (2008), o valor da matriz, da contra-forma, funda-se num “trabalho prodigioso do negativo”: uma “vie qui porte la mort et se maintient dans la mort même” (Hegel citado por Huberman 2008: 63). A matriz em gesso da máscara funerária evoca a presença material de um corpo defunto através da conformação negativa do espaço por ele ocupado. Este negativo tem o valor único do contacto, o qual, segundo Huberman, funda, na época romana, a “autenticidade da imagem” (Huberman 2008: 70). Neste sentido, a reprodução da imagem do morto era uma “transmissão”: o morto encontra-se ainda vivo na *imago*. Richard Sennett leva esta ideia mais longe e afirma que a obsessão com as imagens tem o seu momento fundador precisamente no Império Romano: “Os romanos institucionalizaram esse seu modo de tomar as aparências literalmente” (Sennett 1994: 90).

Muito mais tarde, a fotografia nasce de um mesmo desejo de tornar perenes as aparências. De fixar imagens refletidas numa superfície quimicamente sensibilizada com sais de prata, tornando-as prova de um evento físico. “Aquele ou aquilo que é fotografado é o alvo, o referente, uma espécie de simulacro, de *eidôlon* emitido pelo objecto, a que poderia muito bem chamar-se o *Spectrum* da Fotografia, porque esta palavra conserva, através da raiz, uma relação com o “espectáculo” e acrescenta-lhe essa coisa um pouco terrível que existe em toda a fotografia: o regresso do morto” (Barthes 1980: 23). A imagem fotográfica rapidamente se consolidou como hipótese de substituição. Substituiu a técnica da moldagem enquanto procedia à presentificação do corpo ausente através da sua imagem refletida num momento que se eterniza. Tal como a matriz da máscara fúnebre esteve em contacto com um morto, também a câmara e, sobretudo o negativo, se encontravam frente a outro corpo prestes a desaparecer. Ambos negativos, ambos trabalhando por razão inversa: invertendo superfícies, invertendo reflexos. Trabalhando a partir dos vazios e das sombras deixadas pelos corpos em decomposição, para depois, através da contra-forma, os tornar dolorosamente presentes. Uma vida carregada pela morte que são as imagens.

O reino do negativo estende-se também às mãos que produziram as matrizes. Aos corpos que produziram essas e outras mãos. A preservação e reiteração de imagens parece responder a uma “obsessão” operativa ditada pelo desejo da memória. Mãos trabalharam na construção de matrizes, mãos trabalharam na reprodução de múltiplos, numa cadeia produtiva que pode estender-se infinitamente. A aparição que se produz em cada positivo refere-se, desta forma, ao âmbito da multiplicidade não só pela pertença a um conjunto de outros múltiplos mas também pela cadeia produtiva que esteve na sua origem.

A imagem em movimento resulta de um sistema onde a multiplicidade é a unidade. Vinte e quatro imagens por segundo criam a ilusão de um continuum. Um continuum que é, em si, uma unidade que Gilles Deleuze designa por “imagem-movimento” (1983).

Thorvaldsen, filme de Carl T. Dreyer de 1949, utiliza, entre outras técnicas, a rotação de plintos onde pousam as estátuas de Bertel Thorvaldsen (1770-1844). A dialética entre mobilidade e imobilidade torna-se presente na utilização das potencialidades do cinema em relação ao trabalho com o movimento e o tempo. No entanto, o plano mais significativo para o nosso argumento, situa-se no início deste pequeno filme com 10 minutos: uma estátua da deusa grega da juventude Hebe roda enquanto a câmara se aproxima lentamente também num leve movimento de rotação contrário ao da estátua; a iluminação com vários pontos é fixa mas devido aos movimentos de rotação e ao controle dos focos induz cambiantes sucessivas de luz e sombra na escultura. Não se trata apenas do movimento que o dispositivo consegue imprimir à cena e sim, sobretudo, do efeito metamorfoseante que as diversas incidências de luz e sombra são capazes de produzir num mesmo objecto, dentro de um tempo limitado. Steven Jacobs em *Screening Statues* (2017: 70) sugere a comparação entre este filme de Dreyer, em que tudo parece ganhar movimento e a cena de *Viaggio in Italia* ^[5] de Roberto Rossellini (1953) onde uma “câmara altamente móvel contorna as esculturas estáticas”, para uma noção de dois movimentos distintos. Será importante sobretudo atentar nas distintas formas de iluminar as obras escultóricas e o modo como contribuem para a diegese dos filmes em causa.

O filme *L'Enfer de Rodin* (1957) de Henri Alekan ^[6] é paradigmático no uso das capacidades lumínicas disponíveis, tendo estas um papel central na exploração cinemática da obra de Rodin (Jacobs *et al.* 2017: 72-77). Alekan dissolve as massas escultóricas de Rodin no “contínuo espacial”, trabalhando a iluminação como forma de tornar claro e traduzir para o cinema “the aesthetic apprehension of Rodin’s spatial, fragmentary, and undulating sculptures” (Jacobs *et al.* 2017: 78).

Tal como refere Jacobs (Jacobs *et al.* 2017: 77-78), intrigantemente, os efeitos de iluminação tanto de Dreyer como de Alekan “evoque a much older praxis of looking at statues in sculpture galleries or ruins at night with

torchlights, which was particularly popular in the late eighteenth and early nineteenth centuries.” Este efeito proto-cinematográfico permite a Jacobs citar ainda o exemplo de Sergei Eisenstein que deixou alguns registos escritos das suas visitas noturnas a museus e de como apreciava “merging with the display” (Jacobs *et al.* 2017: 78). *Nude* de Mark Lewis (2015) inscreve-se neste fascínio pela baixa iluminação noturna dos museus, tirando partido da fusão entre escultura e espaço expositivo.

Embora os exemplos de Dreyer e Alekan constituam tema interessante para fazer uma análise dos modos de representar escultura em filme e de estabelecer um campo operativo para tratar as categorias do óptico e do háptico (que Steven Jacobs realiza (2017: 78-79)), interessa, para este estudo, mantermo-nos no campo mais restrito da iluminação e de como esta possibilita uma “ruptura com o natural”. Citando Henri Alekan:

“La lumière artificielle mouvante, avec un temps semblable au solaire, engendre des sensations qui correspondent à la lumière naturelle, mais si le temps est dissemblable (exemple: un mouvement accéléré de la lumière par rapport au solaire), les phénomènes de déplacement des ombres qui s’ensuivront seront «en rupture avec le naturel», c’est-à-dire qu’ils vont «casser» le coutumier, l’habituel, pour nous offrir du «surnaturel»: il y aura passage de l’expression objective à l’expression «impression subjective», du visible vers l’invisible.” (Alekan 1984: 275)

A luz artificial em movimento constitui uma abordagem distinta daquela anteriormente tratada nos filmes convocados. Trata-se, como refere Alekan, de uma passagem da expressão objectiva, daquilo que são os referenciais humanos em relação ao tempo e movimentos solares para uma outra expressão, a da “impressão subjetiva”. A movimentação da luz artificial constituiu, no filme *Duplo Negativo/Double Negative* ^[7], uma hipótese de trabalhar um tempo com progressão dissemelhante que estabelecesse, ele próprio, um ritmo. Este ritmo, muito ligado a um movimento lento na evolução das luzes/sombras, que propositadamente se confundem, pretendia precisamente criar um espaço subjetivo que acontece estritamente nos gessos. Um processo metamórfico da imagem, aqui entendido como movimento dialético da aparência, como possibilidade de, através desse devir, se produzirem aparições. Moldes, estátuas, prateleiras e acervo formavam um todo que permitia pensar na hipótese de um filme que construísse uma percepção em estado gasoso (Deleuze 1983: 121).

Após o reconhecimento das sombras que vivem na matéria poeirenta e, entrevendo a possibilidade que a subjetividade da iluminação móvel poderia imprimir ao visível e, sobretudo, ao invisível, voltámos à premissa de um trabalho conjunto com o negativo. Não apenas o negativo constituído pelo carácter matricial dos moldes em gesso, mas o negativo enquanto imagem matriz

histórica do campo da imagem mecânica. A negação da negação surge nesta sequência como hipótese hegeliana de atingir, dialeticamente, um terceiro termo que venha enriquecer e completar o termo inicial. A negação de um termo inicial, a antítese da tese, complementa-se com a síntese ^[8] que pode ser descrita como a negação da negação. Neste caso, uma imagem ontologicamente distinta do documento que resultasse do somatório de duas reversibilidades pertencentes a ordens distintas que possuíssem a capacidade de provocar percepções volúveis. É neste entroncamento que se dá a experimentação e investigação subsequente de volumetrias internas e externas dos gessos na procura de semelhanças e dissemelhanças, desfigurações e refigurações dos moldes, das estátuas e do espaço onde estas se inserem ^[9], através de registos visuais e sonoros. O dispositivo negativo conjugado com uma iluminação móvel, constituía-se, desta forma como um sistema operativo de produção de imagens “problemáticas”, instáveis e abertas, realizado a partir de uma problematização da condição dos objetos em gesso inseridos no espaço que os guarda. Um sistema que pudesse tornar sensível o tempo e o pensamento: uma “situação puramente óptica e sonora” (Deleuze 1985: 32).

As “aparições” resultantes do sistema operativo situam-se no abismo de um tempo que, num momento lampejante, se torna presente através de uma contra-forma, uma matriz em negativo. Esse é um momento de impermanência, resultado de uma presença imaterial, a luz, que voltará a escapar. Os “contra-planos” mostram o exterior das coisas, as formas e não as contra-formas. A inversão das sombras produz luz dentro dos caixões de gesso onde imagens latentes aguardam corporalização.

A dimensão sonora, ligada a um certo tom industrial de repetição maquínica, resulta de captações no interior dos gessos, sem distinção entre moldes e réplicas. A partir da percussão, da prensão, do toque e da pós-produção que procura tornar o conjunto mais abstracto e em simultâneo mais ligado a um ritmo de trabalho, constrói-se a componente sonora do filme. A imagem, em dados momentos acompanha esse princípio mecânico e industrial de tapete rolante produtivo onde desfilam moldes e réplicas num espasmo caótico. O ritmo e o som encontram ainda uma relação com o movimento do ar. Com a passagem de ar pelos vazios do corpo humano que permitem a vocalização e, daí, a linguagem ^[10]: o sistema vocal como molde primordial e o interior dos corpos como um negativo primordial.

Considerações Finais

O gesso, matéria sem brilho e poeirenta que se encontra ligado a uma longa história de fabricação de máscaras funerárias configura-se, no caso do acervo da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, tanto em moldes, espécie de sarcófagos de imagens matriciais,

como em estátuas que evocam aparições tanto das esculturas originais como da mão-de-obra que lhes conferiu forma e reproduziu em diferentes tempos. Estabelecem-se, neste estudo, relações com a fotografia a partir de princípios técnicos comuns: contacto direto com um referente na construção de um negativo; reprodutibilidade a partir de uma matriz. Evocam-se os cruzamentos entre fotografia e escultura e cinema e escultura. O primeiro visa, através da “ambição artística”, colocar a fotografia não só na hipótese de auxiliar de uma “desmaterialização” da escultura (Johnson, 2006) mas, sobretudo, na razão inversa, como possibilidade de a fotografia se afastar da “verdade” a partir de explorações imagéticas da escultura, como no caso de Edward Steichen. A subjetividade, gerada num aprofundado trabalho com a luz, evolui através da imagem em movimento para um discurso de ruptura com o natural, permitindo a metamorfose no tempo. A possibilidade de, através de acontecimentos lumínicos móveis se gerarem aparições. Tratou-se de investigar como a imagem em movimento permite a exploração “daquilo que muda no tempo” (Deleuze, 1985: 32). Não as aparências, mas as aparições. Não o tratamento das superfícies, na dialética entre óptico e háptico, mas a possibilidade de “habitar” o interior da escultura, a sua matéria, através de uma recusa da exterioridade. Esta recusa realiza-se, no filme *Duplo Negativo/Double Negative* [1] através do somatório entre o recurso a uma iluminação mutante, na evocação de uma prática de iluminação ligada aos gessos, e do uso do negativo como forma final, também ele ligado a princípios técnicos comuns entre gesso e imagem mecânica. A utilização central destes duplos negativos, a matriz em gesso e a imagem em negativo em metamorfose lumínica procurou, através de um processo dialético, gerar instabilidades e aberturas para, através de uma exterioridade centrífuga, fazer surgir “aparições”, ou seja momentos de síntese. A montagem que, não sendo aqui uma “unidade de ordem superior que se exerce sobre as unidades plano” (Deleuze 1985: 62-63), deu continuidade ao princípio dialético, construindo uma alternância entre imagens do interior de moldes e exterior de estátuas os quais, devido à proximidade formal e tonal, se interpõem na cognoscibilidade espacial das imagens.

Pretendemos defender a vinculação deste trabalho experimental a princípios geradores muito ligados à ideia de cadeia operativa. O vídeo resultou de uma série de operações vinculadas aos princípios expostos: iluminação móvel e imagem em negativo na extensão de cada plano, a montagem que fornece “o tempo como qualidade” (Deleuze 1985: 63) e uma componente sonora que sublinha um ritmo de produção. Este dispositivo realiza-se a partir de pressupostos absolutamente ligados a uma história da utilização do gesso com fins artísticos, bem como da sua relação com a imagem mecânica, mais enraizada na revolução industrial e, logo, em modos de produção otimizados em função de um produto final: uma máquina de produção dialética de aparições.



Figura 1 e 2.- Fotogramas de *Duplo Negativo/Double Negative* (2019, 4K DV, cor, estéreo, 22 minutos, Dimensões Variáveis).

Notas

[1] Este caso vai numa direção distinta de muitas outras descrições interessantes e de visitas deste tipo, também referidas por Hönes, como são o caso de Goethe em *Viagem a Itália*, ou de Karl Julius Weber. (Hönes, 2015: 6).

[2] Tema com exemplos incontornáveis como o filme experimental *Lemon* de Hollis Frampton, 1969, 7'.

[3] De fevereiro a maio de 2011 o MoMA dedicou ao tema da interseção entre a escultura e a fotografia um extensa exposição intitulada *The Original Copy: Photography of Sculpture, 1839 to Today* com curadoria de Roxana Marcoci [<https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2010/originalcopy/>]

[4] Geraldine A. Johnson (1995: 1) cita o exemplo da conferência do Reverendo F.A.S. Marshall em 1855 onde, enquanto mostrava uma fotografia de Notre Dame, pronunciou a seguinte frase: “What could be more truthful than this, the very impress of the object?”. Esta frase esteve na origem do título da exposição *Escultura em Filme: The Very Impress of the Object*, com curadoria de Penelope Curtis, que teve lugar na Fundação Calouste Gulbenkian entre 13 de julho e 2 outubro de 2017. A exposição focou-se no fascínio que a escultura clássica tem exercido sobre artistas contemporâneos na área da imagem em movimento: Anja Kirschner e David Panos; Fiona Tan; Lonnie van Brummelen e Siebren de Haan; Mark Lewis; Rosa Barba.

[5] As estátuas constituem um motivo importante em muitos filmes das décadas de 1950 e 1960. No artigo “From Pompeii to Marienbad: Classical Sculptures in Postwar European Modernist Cinema”, Steven Jacobs e Lisa Colpert (Jacobs *et al.* 2017: 118-

136) examinam *Viaggio in Italia* de Rossellini de 1953 e *L'Année dernière à Marienbad* de Alain Resnais e Robbe-Grillet de 1961 como casos de estudo de um fascínio pela escultura nesta época: "statues are presented as tokens of death, time, history, myth, memory, the human body, and strategies of doubling" (118). Outros exemplos: *Les Statues meurent aussi* (Alain Resnais and Chris Marker 1953), *La Jetée* (ChrisMarker 1962), *Jules et Jim* (François Truffaut 1962), *Méditerranée* (Jean-Daniel Pollet 1963), *Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963), *Il Gattopardo* (Luchino Visconti 1963), *Une Femme Mariée* (Jean-Luc Godard 1964), *Gertrud* (Carl Theodor Dreyer 1964), e *Vaghe Stelle dell'Orsa* (Luchino Visconti 1965).

[6] Alekan foi um importante diretor de fotografia, tendo colaborado com René Clément em *La Bataille du Rail*, com Jean Cocteau em *La Belle et la Bête* e com Wim Wenders em *Der Stand der Dinge* e *Der Himmel über Berlin* (O Estado das Coisas e Asas do Desejo). Henri Alekan escreveu um dos mais importantes livros sobre iluminação - *Des Lumières et des Ombres, Dans la Nature et dans les Arts* - onde faz uma síntese das questões técnicas e artísticas envolvidas na negação da obscuridade: "«Eclairer» en photographie, au cinéma, à la télévision ou au théâtre, c'est donner physiquement à voir, «illuminer» ou, mieux, «luminer» (mot à imposer); c'est donner à penser, à méditer, à réfléchir; c'est aussi émouvoir" (Alekan 1984: 7)

[7] O filme *Duplo Negativo/Double Negative* (2019, 4K DV, cor, estéreo, 22 minutos, Dimensões Variáveis) integrou as exposições: *Infinite Sculpture: From the Antique Cast to the 3D Scan*, no Palais des Beaux-Arts, Paris, de 4 de Dezembro de 2019 a 16 de Fevereiro de 2020; *Esculturas Infinitas: Do Gesso ao Digital*, Fundação Calouste Gulbenkian de 17 de Setembro de 2020 a 25 de janeiro de 2021. Ambas as exposições tiveram a curadoria de Penelope Curtis.

[8] "A imagem dialética é aquela forma do objeto histórico que satisfaz as exigências de Goethe para o objecto de uma análise: revelar uma síntese autêntica." (Benjamin 2009: 515, fragmento [N 9a, 4])

[9] A dialética interior-exterior estava já presente na aporia da iluminação do relato de Böttinger e nos consecutivos reflexos em Dreyer, Alekan e Eisenstein. Um espaço de iluminação reduzida é sempre ambíguo na sua extensão e configuração.

[10] Na lógica proposicional a dupla negação afirma que A= \neg (\neg A), no entanto em algumas línguas românicas tal proposição não se cumpre sendo a dupla negação ainda uma negação.

[11] Em *Caminhos da Escultura Moderna*, Rosalind Krauss ao analisar a obra de Michael Heizer de 1969 no deserto do Nevada, *Double Negative*, que consiste em duas fendas com 12 m de profundidade por 30 m de comprimento, refere-se à "posição excêntrica relativamente ao centro do trabalho", devido ao facto de apenas nos podermos "colocar em um dos espaços fendidos e olhar para a frente em direção ao outro" (Krauss, 1977, p.334). O nosso vídeo é, evidentemente, uma homenagem a esta obra em termos de titulação (embora seja também uma descrição direta do sistema operativo de imagem

em movimento utilizado, o negativo do negativo colocado em movimento através da iluminação). A análise realizada por Krauss germina no princípio dialéctico entre interior e exterior, obra e observador, que, de algum modo, também pretendemos propor com o nosso trabalho.

Referências

ALEKAN, H. (1984). *Des Lumières et des Ombres, Dans la Nature et dans les Arts*, Paris: Le Sycomore.

BARTHES, R. ([1980] 2005). *A Câmara Clara*. Trad. Manuela Torres, Lisboa: Edições 70.

BENJAMIN, W. ([1982] 2009). *Passagens*. Trad. Irene Aron, Belo Horizonte: Editora Universidade Federal de Minas Gerais e São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo.

CURTIS, P. (2017). *Escultura em Filme*. The Very Impress of the Object. <https://gulbenkian.pt/museu/the-very-impress-of-the-object/>. [consulta: 27-06-2021]

DELEUZE, G. ([1983] 2004). *Cinema-Movimento. Cinema 1*. Trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim.

DELEUZE, G. ([1985] 2006) *Cinema-Tempo. Cinema 2*. Trad. Rafael Godinho, Lisboa: Assírio & Alvim.

DIDI-HUBERMAN, G. (2008). *La Ressemblance par Contact. Archéologie, Anachronisme et Modernité de L'Empreinte*. Paris: Les Éditions du Minuit.

HÖNES, H. C. (2015). «Enlivening and – Dividing» An Aporia of Illumination". In *Contemporaneity. Historical Presence in Visual Culture*, 4 - 1: 1-23. <https://doi.org/10.5195/contemp.2015.73>. [consulta: 17-06-2021]

JACOBS, S., FELLEMEIN, S., ADRIAENSENS, V. & COLPAERT, L. (2017). *Screening Statues, Sculpture and Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

JOHNSON, G. A. (1995). *"The Very Impress of the Object": Photographing Sculpture from Fox Talbot to the Present Day*. London and Leeds: Strang Print Room, University College London, and Leeds City Art Gallery.

JOHNSON, G. A. (2006). "All Concrete Shapes Dissolve in Light: Photographing Sculpture from Rodin to Brancusi". In *Sculpture Journal*, 15-2: 199–222.

JOHNSON, G. A. (2017). "Photographing Sculpture, Sculpting Photography". In *Photography and Sculpture: The Art Object in Reproduction*, Hamill, S. e Luke, M. (ed.). Getty Research Institute, 271-299.

KRAUSS, R. ([1977]2001). *Caminhos da Escultura Moderna*. Trad. Julio Fisher. São Paulo: Martins Fontes.

RESNAIS, A., MARKER, C., & CLOQUET, G. (1953). *Les statues meurent aussi*, B&W, 30'.

SENNETT, R. ([1994]1997). *Carne e Pedra: O Corpo e a Cidade na Civilização Ocidental*. Trad. Marcos Aarão Reis. Rio de Janeiro: Editora Record.

Talbot, W. H. F. (1844). *The Pencil of Nature*. London: Longman, Brown, Green and Longmans. <https://www.gutenberg.org/files/33447/33447-pdf.pdf> [consulta: 23-06-2021]

Artículo enviado el 25/05/2023
Artículo aceptado el 17/06/2023

Autores



Rogério Taveira

r.taveira@belasartes.ulisboa.pt
Universidade de Lisboa, Faculdade de
Belas-Artes, (CIEBA), Lisboa, Portugal
<https://orcid.org/0000-0001-7365-1160>



<https://doi.org/10.37558/gec.v23i1.1209>

Nasceu em Lisboa, 1966. Licenciou-se em Arquitetura pela Faculdade de Arquitectura da Universidade Técnica de Lisboa, em 1989. Em 2011 concluiu o seu doutoramento em Belas-Artes na Faculdade de Belas-Artes da Universidade Politécnica de Valência, Espanha. Iniciou a sua carreira profissional como designer gráfico e ilustrador em 1988 e no final dos anos 90 concentrou-se nos novos media, vídeo e fotografia tendo ganho vários prémios pelos seus filmes interativos experimentais em DVD. Desde 2006 é Professor Auxiliar e Investigador do Departamento de Arte Multimédia da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, onde lecciona fotografia e vídeo nos 3 ciclos de estudos. Foi convidado para leccionar em escolas de arte internacionais: Estónia, Espanha, Montenegro, Israel, Marrocos, Noruega e ganhou várias bolsas Erasmus+ KA1 para desenvolver investigação sobre o espaço mediterrâneo com enfoque na arte contemporânea como ferramenta dialógica: Montenegro, Israel, Líbano, Marrocos. A primeira exposição sobre este tema foi *Re-Imaginar o Mediterrâneo: Portugal e Montenegro* em 2018, seguindo-se a 2023 *Re-Imagining the Mediterranean: Portugal and Montenegro* (2.ª edição). É autor de vários filmes documentais sobre artistas e arquitectos. A sua atividade artística vai do desenho à fotografia, vídeo, performance e som com enfoque em site-specificity, labor e memória:

- *QUEDA*, exposição na Galeria Diferença em Lisboa, 2022.
- *QUEDA (2)*, exposição na Biblioteca e Arquivo do Município de Grândola, 2023.

Recentemente o seu trabalho foi incluído em várias mostras coletivas:

- Infinite Sculpture* no Palais des Beaux Arts em Paris, 2019.
- Esculturas Infinitas* na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, 2020.
- No Reino das Nuvens: Os Artistas e a Invenção de Sintra* no MU.SA Museu das Artes de Sintra, 2021.

Em 2022 co-organizou e co-curou o evento (residência artística e performance) em Paris: *Nous ne sommes (toujours) quelque part*, integrado no "Festival D'Automne" e "Saison Croisée France-Portugal".