

Salon Jeune Création Européenne > Montrouge (FR) 2002
Nouveaux médias et nouvelles technologies, en jeux pour la créativité

“Arrêt sur l’image (l’espace, la matière et le temps) de la création”
Maria de Fátima Lambert – Comissaire Portugal

1. Notas retrospectivas acerca do vídeo, da arte e das imagens (em movimento e fixa)

“A quem entrava pela primeira vez devia parecer que aquela extensão de relógios continuava até ao infinito: o fundo do quarto estava coberto por uma tela que representava uma fuga de salas habitadas apenas por outros relógios.”

Umberto Eco, “A Ilha do dia antes”.

À semelhança dos relógios, que pareciam estender-se pelo infinito, as vias de criação actuais recorrem a múltiplos procedimentos, originando alternativas diversificadas, ultrapassando as contaminações estéticas e possuindo um sentido exploratório quase insaciável.

O uso do vídeo como meio e como matéria de arte e estética surgiu nos anos 60. Nesses anos, o baixo custo dos equipamentos de vídeo, propiciou a sua utilização não-comercial, donde a sua proliferação no meio artístico também. Os artistas começaram a explorar as novas alternativas da tecnologia, para lá do estereotipo televisivo, considerando o vídeo como um meio interactivo focado na criação de uma realidade muito específica, susceptível de objectivos que transcendiam enquanto mero veículo de entretenimento familiar.

Os vídeo-artistas apresentavam-se o seu trabalho aos espectadores, oferecendo-lhes arte como objecto, mais do que uma imagética efémera. Tratava-se, efectivamente de uma arte que existia na espacialidade, não somente no plano da temporalidade. Recorrendo às projecções e às diferentes possibilidades de colocação de monitores no espaço; estes artistas apropriavam-se, manipulavam, ocupavam o espaço, interpelando os espectadores, os visitantes de uma forma, por vezes, intromissiva, e interpelativa sempre. Os monitores assumem uma ideia concreta do artista que os concebe como um pólo relacional privilegiado – provocando um face-a-face – do artista com a sua audiência. É o caso, por exemplo, de Vito Acconci, com a peça “Ten-Point Plan for Video”.

Um dos autores mais emblemáticos, um dos precursores que mantém, a sua fidelidade, até hoje, ao vídeo, é Naum June Paik. Através do vídeo, pretendeu, em particular, superar o lapso entre corpos, o do artista e os corpos daqueles que constituem o seu público. Reavaliavam-se, assim, os termos intersubjectivos, reinventando posicionamentos e atitudes pessoais, num plano societário.

Naum June Paik revolucionou a vídeo arte, apostando em projectos organizados a partir da apresentação combinatório de monitores-objectos, como que gerados para ocupação de espaços ambientais efectivos; associava-os a protótipos e demais produtos consumistas (e conceptualizadores) de mensagens contemporâneas de incidência socio-ideológica. O seu famoso “TV-Bra”, de 1969, consistindo na presença de Charlotte Mormon a tocar violoncelo em *topless*, com a excepção de dois pequenos monitores de TV, colocados nos seios, foi decididamente promotor de nova proposta estética e artística. A abordagem deve considerar-se em duas vertentes, pois incluía uma apropriação do objecto mitificado – o televisor – como matéria das suas obras tridimensionais, bem como a experimentação da imagem em movimento em suporte vídeo.

Naum June Paik trabalhou nos primeiros tempos com o compositor John Cage, com o coreógrafo Merce Cunningham e com o músico David Bowie. O vídeo assumiu assim um estatuto intermedial entre as artes, focando-se em propósitos experimentais e de intervenção socio-política.

A atenção prioritária no seio do grupo *Fluxus* voltava-se para a própria vida, pelo que a intenção fundamental a cumprir pelos artistas pretendia a conformidade, a identificação da arte com a realidade vivida. Baseava-se na necessidade da comunicação directa e ampla com o público, não tendo de ser mediatizada pela obra de arte — aqui entendida como intermediária no processo de emissão-recepção. As suas criações *multimedia* — *performances*, envios postais,... — deviam apreender-se enquanto fragmentos da vida em estado bruto e latente.¹

A articulação do vídeo, pela via performativa obteve um estatuto relevante também com Vito Acconci, consignando uma afirmação do corpo, de forma privilegiada: “Define my body in space, find a ground for myself, na alternate ground for the page ground I had as a poet.” Os seus trabalhos foram sempre alvo de controvérsia, na medida em que usava o seu próprio corpo, simultaneamente como sujeito e objecto para a sua obra. O seu corpo assumia um papel auto-reflexivo, potencializando as reacções dos espectadores presentes.

Não pretendendo evocar aqui todos os artistas associados à video arte, gostaria, contudo de citar os casos de:

- Dan Graham que concebeu *performances*, instalações, trabalhos de vídeo, obra de fotografia e de arquitectura; pretendeu, também, pesquisar, examinar, os parâmetros da percepção humana através, precisamente, da *performance* e do vídeo.
- Joseph Kosuth procurou tornar a arte essencialmente auto-reflexiva; o seu objectivo primordial consistia em questionar a arte em si mesma, em prol de uma definição da Arte. Realizou esses propósitos não através da produção de obras de arte, mas através das suas ideias próprias tornadas objectos em si.
- Bill Viola desenvolveu uma produção muito pessoal, recorrendo à manipulação física do material electrónico, considerada na sua dimensão quase educacional: “I really began to learn. Soon I made what was for me an easy switch over to video. I never thought about (video) in terms of images so much as electronic processes, a signal.” Bill Viola entendia o seu trabalho audiovisual como “cantigas” e “poemas visuais”, espécie de alegorias concentradas na linguagem da percepção subjectiva.

Nas décadas e gerações seguintes desenvolveram-se variantes, extraordinariamente diversificadas – Baldessari, Jenny Holzer, Laurie Anderson, Tacita Dean, são alguns nomes a reter no panorama internacional.

Em Portugal, situe-se o caso, de acordo com a devida contextualização, decorrente dos direccionamentos múltiplos verificados na Europa e Estados Unidos. Sem procurar esgotar os termos de uma síntese histórica desta vertente na Arte Portuguesa, pretendo atender alguns casos que se podem considerar paradigmáticos, salvaguardando a necessidade de proceder a uma análise exaustiva do assunto. Assim, saliento situações esporádicas, da autoria de artistas plásticos que, a dado momento, realizaram incursões experimentais na área da fotografia e do vídeo, durante as décadas de sessenta e setenta como é o caso de Ângelo de Sousa no Porto e de Julião Sarmiento em Lisboa. Quer num, quer noutro caso o tema de primazia, situava-se no corpo; quer no corpo próprio (em Ângelo de Sousa), quer no corpo-outro (em Julião Sarmiento), enquadrando e tomando esse corpo/imagem/matéria no seu envolvimento e habitat. Ainda no domínio da fotografia de salientar o trabalho precursor de Helena Almeida, assumindo como sujeito e objecto o seu próprio corpo, encenado na pintura e no desenho como espaços por ele

¹ As produções orientaram-se para a utilização experimental dos audiovisuais, que Naum June Paik desenvolvia já nos finais dos anos 50, e por diante: concebiam-se esculturas “sonoras”, concertos, enfim envoltimentos inauditos do pioneiro da *video-art*. Ou se convergiu para a operacionalização do conceito de “obra aberta” (Umberto Eco) que Ben estimula: a ideia de uma obra — *Magasin* — iniciada em 1958, em perpétua transformação e crescimento, cuja geração e processamento não se consideravam terminados, nem mesmo quando foi adquirida para um museu em 1975, deixando ainda em aberto outras intervenções viáveis.

habitado. A sua encenação atinge uma dramaticidade cénica que se aproxima dos princípios filosóficos subjacentes à via da dança que se encontra em Pina Bausch. Finalmente, um outro caso a referir é o do escultor Alberto Carneiro que combinava as possibilidades dos meios fotográficos e de vídeo como registo para os seus rituais do corpo na paisagem, gerando um todo de valor simbólico e mítico, impregnado de tensões cosmológicas.

Em termos colectivos, e de acordo com a precocidade (a nível nacional) da sua acção e produção, saliento o caso do *Videoport*.

***Videoport*:**

Ainda em finais dos anos 70, Silvestre Pestana veio a consolidar, no ensino superior artístico ministrado pela Escola de Belas Artes do Porto (*Esbap*), a aprendizagem e experimentação artísticas na área do vídeo, que aí fora iniciada, designadamente, por Abel Mendes e Sousa Lopes a partir de 1977.

Silvestre Pestana, recém-chegado do estrangeiro, introduzia uma nova linguagem, exterior às consignações habituais das artes plásticas em Portugal. A experimentação susceptível de ser realizada através desta nova tecnologia parecia inesgotável e adequava-se particularmente bem às vicissitudes sociológicas e estéticas da época. Igualmente procedendo do estrangeiro, Henrique Silva e Urzula Zanger foram outros dos precursores da exploração criativa do vídeo.

Na sequência do interesse desta via criativa, veio a formar-se, em Dezembro de 1981, o grupo *Videoport*, após ter sido realizado, formalmente, o pedido, da associação de arte, “Vídeo Porto à Administrativos da Cooperativa *Árvore*, sobrescrito por Silvestre Pestana e Henrique Silva com o acordo de Abel Mendes”. Estes, solicitavam então aos órgãos directivos da Cooperativa, a permissão para usar as instalações, para fins de produção, apresentação e divulgação dos trabalhos produzidos ou a produzir no campo da Vídeo-Arte. O grupo viria, ainda, a integrar, para além dos mencionados, António Barros, Borges Brinquinho, Ção Pestana, Fernando Ribeiro, Jorge Lopes, Rui Orfão e Mineo Aayamaguchi.

“*Videoport* manifesta assim no sentido da resposta, um divórcio da vontade teórica geralmente alheia de uma familiarização dos meios técnicos, e propõe, em contrário, o exercício cooperativo advogando mutualidade na manutenção dos suportes, como mesmo na interacção das experiências e percursos de aprendizagem e revelação.”²

Os trabalhos do Grupo foram inicialmente mostrados no âmbito da 3ª Bienal Internacional de Vila Nova de Cerveira (Norte de Portugal) e no 2º Festival de Arte Viva de Almada (a Sul de Lisboa).

Os autores portugueses, relacionados com o vídeo experimental, tinham participado, logo em Abril-Maio de 1981, numa Mostra específica intitulada *Portuguese Video Art*³, patrocinada pela SEC (Secretaria de Estado da Cultura), e apresentada na Universidade de Iowa.

Participavam neste certame alguns dos nomes mais significativos do panorama artístico português, cobrindo diferentes gerações activas: Helena Almeida, José Barrias, José de Carvalho, José Conduto, Abel Mendes, Leonel Moura, António Palolo, Silvestre Pestana, Cerveira Pinto, Joana Rosa, Julião Sarmento, Henrique Silva, Ernesto de Sousa

² José António Barros, “Elementos para uma leitura do Videoport”.

³ “É deste contexto de coexistência unidireccional televisiva, em inovações tecnológicas aceleradas, que desde os finais dos anos 60, os operadores estéticos vêm questionando esta nova sociedade sócio-electro-cultural. Convencionou-se chamar VídeoArt aos produtos que obedecem às seguintes considerações gerais:

1. Utilização do "media" TV como tela ou suporte de registos,
2. Uso intensivo das tecnoexpressividades electrónicas interactivas,
3. Uma noção narrativo-temporal que atenda às leis do "bio-feed-back" cultural.” Silvestre Pestana, “O Vídeo como forma de Arte”.

e João Vieira. Posteriormente, como se pode acima constatar, alguns destes artistas vieram a integrar o *Videoporto* – Silvestre Pestana, Abel Mendes e Henrique Silva. Comissariada por J.M. Vasconcelos, a Mostra resultou dum levantamento de artistas realizado em todo o país, demonstrativo das diferentes experimentações visuais exploradas, integrando-se em diferentes tendências estéticas.

Em Agosto de 1982, com intuito de apresentação do trabalho do *Videoporto*, encontra-se uma explanação retrospectiva da actividade do grupo, da autoria de Silvestre Pestana e de José António Barros, uma espécie de prefácio ao catálogo *Videoporto*, integrando *stills* que documentam visualmente os trabalhos dos artistas acima mencionados:

“De origem ainda breve, VideOporto vem a despoletar-se de um projecto com características muito próprias. Um certo sentido de manifesto e um espírito cooperativo, são factores iniciais e dominantes, e como o próprio grupo se intitula, uma também referência ao espaço geográfico onde se insere. O Porto revela-se assim a capital da segunda área televisiva do país (segundo as classificações até então estabelecidas) e este é então, um dos motivos de no corpo do grupo VideOporto se inserirem participações cidades do norte e do centro.”⁴

O *Vídeo* foi, desde logo, assumido como uma forma de arte, sob determinações de manipulação técnica que ultrapassa a comum utilização do mesmo. Entendia-se como pertença de “um novo sistema de representações sociais, e no que julgamos de atitudes criativas.” Tal ocorria numa época de excepção, onde ainda se encontrava por explorar algo que rapidamente foi absorvido em termos artísticos e afins. Os elementos do grupo acreditavam desempenhar o papel de “intérpretes de civilização e ilustradores dum perfil de comunidade em que operam, tornam-se espelho responsável das formas culturais que geram, e das suas revoluções de linguagem.”

O recurso a um mesmo meio técnico não reduzia a capacidade criativa, de cada um dos protagonistas do grupo, unidos pela missão societária em que cabiam. Assim, “Os trajectos de obra e a opção de linguagem ou tendências de cada elemento, conduz à procura em prol de específicos propósitos na aqui aplicação do suporte “media” vídeo.(...) O vídeo-painting, a vídeo-performance do próprio autor, a vídeo-poética, o video-computer-art, o video-documento da acção artística, a video-escultura performancizada ou não, as instalações vídeo, são apenas algumas das aplicações possíveis.”

O trabalho de Silvestre Pestana, em particular, correspondia já a uma investigação longa neste domínio, considerando-o como “a principal motivação e impulso do desenvolvimento e objectivação da “Poeisis” como forma e conteúdo estético da características autónomas na problemática inerente ao novo sistema linguístico da audio-televisão (vídeo). Neste contexto, são as experiências representativas ou “performances” com esquemas ou modelos de palco, as constantes que tenho usado dado que, para além da necessidade de narrativa imago-visual (...), o poema-video na minha opinião requer uma afirmação como uma psico-síntese potencial e imagética.”

Mais tarde, em 1985, no âmbito do *I Encontro nacional de performance – PERFORMARTE*, sob epígrafe de John Cage: “A arte esfumou a diferença entre a arte e a vida. Deixemos agora a vida esfumar a diferença entre a vida e a arte.” A participação do grupo *Videoporto* foi de conjunto, embora se tenham verificado contributos individuais de elementos que integravam o grupo, como foi o caso de Cão Pestana (Performance-video), Silvestre Pestana (Performance-exposição de arte corporal-video)...Neste evento participaram igualmente antigos elementos do Grupo *Puzzle*: Albuquerque Mendes (Performance-Exposição de Arte Corporal), Armando Azevedo (Performance), Gerardo Burmester (Performance-Exposição de Arte Corporal), um artista “à margem” que vinha desenvolvendo uma actividade relevante desde finais de

⁴ José António Barros, “Elementos para uma leitura do VideOporto”.

60, Manuel Casimiro e, ainda, elementos de uma geração mais recente como Pedro Tudela e António Olaio (Grupo *Missionário*).

Todavia, a própria natureza das novas tecnologias que ao longo dos anos se vieram juntar às experimentações mais focalizadas em termos técnicos – vídeo, áudio, cinema e fotografia – promovem, por essência, uma amplitude de recepção e emissão, num círculo infindável, com operadores estéticos não nomeáveis e invisíveis...Ousando um salto no tempo, avanço até ao início dos anos 90, onde se evidencia a actividade da Galeria *ZÉ dos BOIS*, de Lisboa.

Galeria ZÉ DOS BOIS – ZDB:

“Gerida colectivamente desde 1994, a zdb difunde actividades diferenciadas que têm em comum a afirmação da arte emergente face às propostas institucionalizadas. É uma estrutura nómada que tem ocupado e recuperado diversos espaços abandonados da cidade de Lisboa. Como centro de criação, produção e difusão de arte emergente, a zdb é um espaço de experimentação tanto para os artistas emergentes como para os projectos que, através da zdb, têm o primeiro contacto com o público e o mundo artístico.”⁵

A Galeria *ZDB* distinguiu-se, no panorama português dos anos 90, ao implementar uma actividade que abrange diferentes núcleos de intervenção específicos:

artes visuais – “programação regular de exposições que não têm lugar no circuito institucional nem no circuito comercial das galerias de arte, desenvolvidas essencialmente em forma de site-specific em diálogo com os espaços ocupados.”

zdbmúsica – “programação regular de concertos de música experimental, improvisada, electrónica. Programação alternativa aos grandes auditórios e salas de espectáculo. Espaço de confronto e fruição de novas propostas musicais.”

performances – “espaço de experimentação e programação de acções performativas desenvolvidas em forma de site-specific.”

acções zdb – “trabalhos de autoria colectiva que se centram no desenvolvimento de um trabalho crítico e acerca da especificidade dos meios culturais, seus valores, usos e abusos. Intervenções específicas, normalmente situadas entre a performance e a instalação.”

De salientar alguns projectos de impacto estético-sociológico, tal como:

festival atlântico - direcção artística e produção do Festival Atlântico - mostra internacional, bienal de arte, performance, tecnologia que reúne artistas, teóricos, cientistas sob um tema comum.

(http://www.ip.pt/atlantico97/99_prazeres@ip.pt)

A Galeria estabeleceu on-line a revista de arte e de cultura, que pretende ter uma continuidade “irregular”, bilingue, gratuita e virtual.: **flirt**.

(http://www.ip.pt/flirt_flirt@ip.pt)

Em 1998, a Galeria *Zé dos Bois (ZDB)*, de Lisboa, apresentou-se na *ARCO* (Madrid), como uma nota divergente, na globalidade da representação nacional. Então, era a única galeria directamente ligada às novas tecnologias.

⁵ Cf. <http://www.zdb.pt>

A Galeria, uma instituição privada de carácter muito específico, era gerida por comissários e produtores culturais. Ao longo dos anos 90, os responsáveis pela galeria, organizaram várias exposições, no domínio das artes visuais; conceberam espectáculos multimédia; promoveram conferências, actividades de “formação e reciclagem”... “O seu principal objectivo consistia em proporcionar conteúdos, infraestruturas e meios de produção à arte emergente nas suas diferentes manifestações, sem realizar contratos de exclusividade com os seus artistas.”⁶

A instalação multimédia e interactiva (de 1998) intitulada “Dados Adquiridos” era da autoria do colectivo “Trauma Cultural Society”⁷. Esse projecto – concepção e direcção da instalação - reunia vários artistas: Natxo Checa, Francisca Bagulho, Weird Pop, Thomas Bolied, Mário Cameira e Nuno Barros. Consistia numa espécie de elencagem, num inventário de artistas, publicações, artigos e imagens, considerados relevantes quanto ao panorama das transformações, mudanças que ajudaram a definir os anos 90 portugueses – quer no respeitante à apresentação das obras de arte, quer quanto aos meios de produção. Caracteriza-se enquanto espaço virtual “concebido como uma máquina de recursos artísticos e intelectuais. As suas obras são entendidas como *works in progress*, de responsabilidade co-autoral. As suas apresentações centram-se no desenvolvimento de um trabalho crítico, acerca da especificidade da palavra cultura, seus valores, usos e abusos.”⁸

2. Video Arte, Video Instalações, Arte Multimedia & Cº

“Video installations have already spurred reflection on the status and role of the spectator, on the activity of perception and the issue of representation. Interactive installations are now intensifying this radical displacement of attention onto the actual experience of the work, and artists are becoming less interested in producing startling images than in inventing new ways to access them and to explore virtual worlds.”⁹

Nos anos noventa, consolidou-se, assim, o recurso às novas tecnologias audiovisuais, através de núcleos muito específicos e localizados, de que a *ZDB* é exemplo; veio, igualmente, a concretizar-se a construção e implementação de projectos na existência na *Internet: Mute Life dept., Virose, @ C.* De acordo com uma das tendências mais pregnantes da década, a interdisciplinaridade artística, resultou em projectos eficientes, quer pela diversificação do seu âmbito experimental, quer pela consistência estética, localizada, dos mesmos. Aqui, saliento quatro casos específicos, sem exaurir toda a actividade que se conhece em Portugal e que é merecedora de uma abordagem mais aprofundada – ainda não concretizada na área da história da arte contemporânea.

VIROSE

“Se olharmos para algumas das discussões recorrentes na comunidade artística da rede, facilmente verificaremos que se assiste desde há algum tempo a uma mutação significativa na aura de

⁶ In Catálogo da *Arco 98*, Madrid, 1998, p.376.

“Os *lobbies* de interesses e um escasso mercado de arte actual (suportado principalmente por instituições), conduz-nos a uma revisão do *status* dos museus, das galerias e da criação artística. Esta situação gerou internacionalmente alternativas de exposição e consumo de arte emergente, dirigidos a um vasto público potencial, aproximando interesses comuns entre sociedade e cultura.”

⁷ “**TRAUMA CULTURAL SOCIETY** é um espaço virtual concebido como uma máquina de recursos artísticos e intelectuais. As suas obras são entendidas como trabalhos em progresso e de responsabilidade co-autoral. As suas apresentações centram-se no desenvolvimento de um trabalho crítico acerca da especificidade da palavra cultura, seus valores, usos e abusos.”

⁸ Idem, *ibidem*.

⁹ Anne Marie Duguet, « Does interactivity lead to new definitions in Art », *Interact*, nº 1, Dezembro 2000.

marginalidade associada ao ciberespaço e muito particularmente à figura do net-artista.”¹⁰

O projecto reúne três artistas plásticos com actividade contínua, desde finais da década de 80, no Porto: Cristina Mateus, Miguel Leal e Fernando José Pereira. O seu local de encontro, desde 1997, está devidamente designado como <http://www.virose.pt>; o responsável pela gestão do servidor é Carlos Gouveia. Desde então, têm desenvolvido actividades várias quer *off*, quer *on-line*. Como se pode ler no *site* : “o projecto encontra-se em fase de mutação e caminha para a constituição de um servidor vocacionado para o alojamento de projectos ligados à intersecção entre teoria e prática artísticas numa permanente discussão das imbricações da tecnologia no campo da arte contemporânea, sempre numa perspectiva transdisciplinar.”

O *site* encontra-se organizado em diferentes sectores, todos eles devidamente ilustrativos da actividade em desenvolvimento. Evidencia-se a qualidade de *arena*, um local de discussão livre, susceptível de ser interpelado em termos teóricos regularizadores. “Revolted the museum”, por exemplo, projecto em parceria com *Yourserver*, Manchester, U.K., pretende “abrir o museu aos espaços intersticiais da realidade”. Em *Vector*, encontram-se projectos especiais, de uma profunda acuidade sociológica e política, de responsabilidade ética evidente, como “Kosovo Crisis” e “Timor”, integrados no “Museu de Estratégia Moderna”, projecto concebido em 1997.

O *MOMS* (Museu de Estratégia Moderna) “nasceu da própria natureza do equívoco museológico e tem procurado servir como dispositivo crítico e mausoléu possível da própria especialização do poder e das suas várias estratégias. Foi arquitectado com base numa estrutura ficcional e heterodoxa, procurando jogar no seu estatuto ambíguo boa parte da sua existência. A definição alargada e maleável do seu universo de acção tem-lhe permitido ser tão móvel quanto as estratégias de dominação que são o seu objecto de estudo. Essa natureza mutante tem-lhe facilitado uma distanciação crítica e uma constante reactualização. Talvez por isso não seja possível afirmar com precisão aquilo em que o *MOMS* se tem vindo a tornar. Ter-se-á talvez transformado num organismo vivo capaz de se replicar e metamorfosear continuamente. É agora um museu sem autor, sem história e virtualmente infinito: as razões do seu (des)aparecimento perderam-se definitivamente.”

Os projectos e intervenções individuais dos três elementos da equipa de *Virose* têm vindo a desenrolar-se desde meados da década, sensivelmente, assumindo particular consistência na 2ª metade dos anos 90:

- as intervenções intimistas *versus* societárias de Cristina Mateus demonstram uma visibilidade psicanalítica que radica na complexidade identitária do eu, numa assunção ôntica do corpo, da resistência aos *corpus* envolventes, de questionamento do poder e da convicção dogmatizante da ideologia: vejam-se *Não digas nada* (1998); a intervenção *Em torno de Camilo* (1997); a intervenção em *Projecto Além Água* (1997) no Alentejo que tanta polémica suscitou...;
- a reflexão escrita realizada por Miguel Leal, articula-se com a assiduidade do seu trabalho na área do video-instalação e fotografia, particularmente. Os inúmeros projectos, donde se destacam, por exemplo, *Index 3 – território, identidade, exílio* (1998), *True Romance* (1997) na exposição *Em torno de Camilo*; *War in theory* (1996) em *Jetlag*, na Reitoria da Universidade de Lisboa; *Arte como experiência do real* (1995) no *CAPC* em Coimbra e *Projecto território* (1995), exploram conceitos básicos da contemporaneidade, inscrevem-se numa fundamentação profunda que o autor expôs em diferentes publicações;
- o trabalho exploratório de Fernando José Pereira realiza-se em acções e produtos de uma especificidade pessoal extrema, designadamente em casos como *Assédio* (1997), *A utopia do exílio* (1998) e *Acesso interdito* (1999). A sua participação em áreas de investigação que glosam as condições e os limites da identidade comum e

¹⁰ Cristina Mateus, Fernando José Pereira e Miguel Leal, “O impulso alquímico: fricções entre arte e tecnologia neste final de século”, in <http://www.virose.pt>.

singular, exprimem uma notável lucidez relativamente às problematizações susceptíveis de uma conceptualização e configuração antropológicas, devidamente transponíveis para a criação a que procede em termos audiovisuais.

A forma de abordagem, para além da forma de concepção e de concretização de propostas artísticas no ciberespaço, gerou novos modelos estéticos, para além daqueles que estão subjacentes à própria intencionalidade estéticas dessas mesmas propostas. Configurou-se uma nova modelização, uma nova categorização estética – em termos teóricos, mas também em termos de respostas pragmáticas – e a consequente discursividade específica, consignadora de nova tipologia cognitiva e de uma outra *praxis* semiológica que passam para lá de uma uniformidade, antes cedem perante uma pluralidade de *modelos* em toda a extensão dos fenómenos:

“O desenvolvimento de uma linguagem própria e a reflexão sobre os seus limites e regras de funcionamento – e é incrível verificar como uma grande parte dos projectos ligados à net.art se resumem a um olhar sobre o seu próprio umbigo, isto é, fechando-se numa discussão sobre a natureza do medium em que se move – tem contribuído decisivamente para a definição do seu campo particular de acção, mas também para a perda de uma organicidade rizomática que lhe era inerente.”¹¹

Ou seja, a *net.art* não é um mero novo meio de registo, para divulgação de determinados projectos, ou demonstração sedutora de propostas, mas em si é um meio e fim. Direciona para condições específicas a concretização de ideias, sob moldes que lhe são intrínsecos, dependentes de decisões e procedimentos consentâneos, sob auspícios muito próprios. A atitude do autor como individualidade articula-se com a viabilidade de propostas conjuntas, propiciando um diálogo visibilizado para um público que está implicado na prossecução das linhas compreensivas, para absorção – e não apenas recepção “passiva” – das manifestações disponíveis ou a disponibilizar.

MUTE LIFE dept.:

“Mute life. Mute removal. in the presence of mute. permanent condition of... Deaf. Different colour. To impose absent. in the presence of mute. Deaf. Life of my body is my life. Life of my body is my life. mute support. protection of lust. code removal of...deaf. oil on canvas. oily skin. pelvic eyelash. to blink. (I'm sorry if this looks scary to you). suspended breath. Suspended life. Suspended success of. deaf. life of my is my life. Life of my body is my life...mute”

Pedro Tudela, Alex Fernandes e Paulo Almeida integram os *Mute Life dept.* Que, conta ainda com a colaboração de Nuno Tudela. O grupo foi constituído em 1992, concebido como um projecto “onde arte, tecnologia, informação, improvisação, som se misturavam com o trabalho de estúdio, no sentido de criar pelo prazer”, como escreve Pedro Almeida na sua página do *site* do Grupo na *net*.

Em 1992, *Mute...life*”, foi o trabalho sonoro, editado em *Cd*, construído para a Exposição com o mesmo título, que Pedro Tudela concebeu para a Galeria Atlântica, cujo excerto referente se colocou em epígrafe. O Catálogo foi prefaciado por Alexandre Melo, analisava esta vertente dos projectos de Tudela que, na pintura realizava uma exploração para lá do convencional, de acordo com uma lógica que se cumpre “precisamente no sentido da abertura a dimensões (...), entrando pelas vias da instalação ou “envolvimento ambiental”, segundo uma direcção que nos remete para realizações da primeira fase da sua actividade, designadamente intervenções em espaços públicos e exposições que integravam a *performance*.”

No projecto multimedia, o trabalho plástico e performativo de Pedro Tudela articula-se com a intervenção musical de Alex Fernandes e Pedro Almeida, designer e *performer*. O grupo tem

¹¹ Idem, ibidem

desenvolvido uma actividade diversificada, concertos, produção de CDs, vídeos, multimedias, performance, com consonância entre si. Os projectos de exposição individual de Pedro Tudela, a partir de *Mute...Life* (1992), têm implicado sempre uma produção concatenada entre o audiovisual e/ou multimedia, como nos casos de:

- *Take a wild side*, instalação na exposição *Tradición, vanguardia e Modernidade do século XX português*, para o Auditoria de Galicia, Santiago de Compostela, em 1993 – Pedro Tudela e Alex Fernandes;
- *D'Heart side*, banda sonora para a instalação na Galeria Atlântica, Porto, em 1994 – Pedro Tudela e Pedro Almeida;
- *Phase 3 eye can see*, banda concebida para a exposição/instalação na *Canvas & Companhia*, em 1996 – Pedro Tudela e Pedro Almeida;
- *Still*, uma banda sonora concebida para a Exposição do mesmo título, na *Canvas & Companhia*, em 1998, que veio a ser gravada ao vivo, em CD, em Fevereiro desse ano.

No domínio do vídeo, considerem-se:

- *Step vídeo* - vídeo produzido para o programa musical da RTP *Popoff*, 1993;
- *Jungle this* – vídeo produzido com imagens captadas ao vivo, do primeiro concerto a 13 de outubro de 1996, no foyer do Auditório do Europarque - Santa Maria da Feira;
- *Memória da Intervenção* vídeo e banda sonora produzida para o lançamento do livro de fotografia *Memória da Intervenção* de Abílio Leitão e Bruno Portela, editado pela *Expo 98*;
- *MLd step vv*, primeira apresentação portuguesa para os austríacos Vinylvideo, apresentado no Centro Cultural de Belém, na Exposição *Cyber 99* – esta produção concretiza a ideia da reapropriação entre os novos e os velhos media.

@C:

A associação @C reúne três artistas: o **mr. a**, o **mr. t** e o **mr. c**.

O **mr. a** é Pedro Almeida; **mr. t** é Pedro Tudela; **mr. c** é Miguel Carvalhais.

mr. a é designer, músico;

mr. t é artista plástico, professor, dj, músico;

mr. c é designer, professor, músico.

Iniciou-se em 2000, tendo desenvolvido inúmeros projectos ao longo desse ano:

- “matéria prima social clube”, no *aniki bobó*;
- “screensaver”, na FBAUP;
- “ear modulations”, no Museu de Serralves.

Em colaboração com as “forças armadas”, realizaram “Todo o desvio tem o seu preço”, na Galeria *Pedro Oliveira*.

Em colaboração com (+**lia**), realizaram, entre outras actividades/produções, o “Co-lab”, no Teatro Nacional Rivoli do Porto; “brg 2000”, nas antigas instalações do Tribunal Judicial de Braga (Norte de Portugal); “Blue spot”, no Coliseu do Porto; “Via”, no *Forum Municipal Romeu Correia* em Almada (Sul de Lisboa). Têm apresentado o seu trabalho em diferentes festivais europeus¹² e, muito recentemente, em Barcelona, em Março corrente, na Universidade Pompeu Fabra, os @c+Lia participaram, ao vivo, na 2ª edição de OFFF festival internacional de criações da internet e novas linguagens audio-visuais.

Visitem-se no site: www.atC.org e em <http://lia.sil.at/>

¹² Também é recente a apresentação de produção no canal ARTE : « Le E-Werk accueillait mercredi soir la superbe performance de @c + lia. @c créait des sons électroniques expérimentaux pendant que lia générât en temps réel des visuels vectoriels minimalistes. Sons et images s'enchevêtraient, créant un univers sensible et intime à partir de leurs deux ordinateurs portables. lia développe de nombreux projets web audiovisuels interactifs. Elle habite Vienne. @c est un musicien basé au Portugal. »

KIDING:

Convocado em redor de *Kid* (João Fernandes), *Kiding* “é um projecto de empresa cultural, que permite ao artista colaborações várias com os mais variados agentes culturais, que sob esse logotipo assumem características normalizadas de acordo com as regras do mercado, omitindo assim a inserção da assinatura personalizada em função da marca colectiva.”¹³

O grupo integrava: Bruno Baldaia, Cristina Pimentel, Edgar Silva, Joana Pimentel, João Coelho, João Sousa Cardoso, Jorge Marques, Kid e Rui T. Oliveira.

O *Magazine*, da responsabilidade gráfica de Edgar Silva, publicado quando da Exposição de *Kid* na Galeria André Viana, em 1998, reunia já uma produção gráfica, visual e textual que apontavam para o desenvolvimento maior do projecto *Kiding*. Alguns dos textos incluídos contêm os fundamentos que, posteriormente, viriam a sustentar a apresentação, no ano imediato de *I love stereo art project*: “Matéria pop” de Bruno Baldaia (1), “para um processo de globalização da arte” de Jorge Marques (2) e “Etnomimesis” de Cristina Pimentel (3).

- “O último campo onde se joga a aferição do poder globalizante do capitalismo finalmente triunfante é o campo da cultura.” (1)
- “A politização da arte é hoje uma inevitabilidade, qualquer gesto relaciona-se directa ou indirectamente, consciente ou inconscientemente, com um conteúdo social. A repescagem recente do pop é, por isso, um fenómeno fácil de entender.” (1)
- “É o processo de globalização da Arte que torna por vezes mais ou menos visível, a necessidade, e diversidade das áreas de produção e circulação artísticas convocadas pelo sistema da Arte Contemporânea.” (2)
- “A situação do Artista e a sua percepção do espaço de projecção do seu trabalho é agora partilhada pelo aumento de informação disponível de circulação na esfera da Arte.” (2)
- “...o conjunto de obras reunidas nesta exposição não pretende questionar a transformação de todo e qualquer objecto numa obra de arte, afirmar que a arte está em todo o lado, logo está morta.” (3)
- “Pretende, isso sim provocatoriamente afirmar que o papel do artista nem sempre é o de produtor de cultura mas o de intérprete de novos signos e experiências.” (3)
- “A obra de Kid baseia-se em tudo aquilo que é excluído do processo de formação de cultura, tudo o que fica pelo caminho, tudo o que vive à margem da hegemonia que pretendemos mas que nem por isso deixa de contribuir etnomimicamente na construção da realidade, do mundo tal como ele hoje e agora se nos apresenta.” (3)

Kiding concebe projectos de natureza colectiva que englobam diferentes áreas artísticas: música, fotografia, video e texto: “o projecto da empresa cultural *Kiding* em que o *Ing* não se assemelha a nenhum *ismo* da história da arte, pressupõe a anulação da autoria artística, em função do tempo contraditório e paradoxo que o suporta. Não nega a originalidade, atribuindo-lhe antes um sentido provisório de consumismo.”¹⁴

Trata-se de um modelo de produção artística inédito no panorama portuense, devidamente contextualizado em pressupostos estéticos que radicam na conveniência multidisciplinaridade, numa perspectiva sociológica e antropológica, entendida como “uma acumulação infinita de espaços equivalentes a multifuncionais, que funcionam sempre como receptores de imagens.”¹⁵

Relativamente ao projecto apresentado em Dezembro de 1999, no Porto, na Galeria *André Viana*, há que referir a intenção de produzir um espectáculo vivido com a presença do público que ocorreu à Galeria, extravasando a figura individual do “eu”, nas diferentes “presenças” dos outros:

¹³ In Catálogo da Exposição *I love stereoArt project*, Porto, Galeria André Viana, 1999/2000

¹⁴ Joana Pimentel, “Just *ing*”, Porto, s/ed., 2001

¹⁵ Jorge Silva Marques, “H (Art) de cor”, in Catálogo da Exposição *I love stereoArt project*, Porto, Galeria André Viana, 1999/2000.

“O consumo e a produção deste espectáculo está na construção de aspectos biográficos de construções mais ou menos ideais da projecção do Eu, num universo estranho e complexo, que só parece fazer sentido no decor, ou diferentes decorees dentro do mesmo espectáculo, permite entrar numa espécie de ordem, na qual as formas de arte, não são mais do que essas construções e representações (...), libertando a coisa artística de uma aristocracia sem qualquer qualidade ontológica a que reside sobretudo numa manifesta forma de poder.”¹⁶

3. Considerações estéticas inconclusivas:

“Será possível uma *ciberarte*? Esta pergunta, a que alguns, mais decididos, responderam já quer pela positiva, quer pela negativa, continuará por certo, bem ou mal, a inquietar alguns espíritos? Na maior parte das vezes, a resposta terá ficado submersa na degladição das denominações - «arte digital», «*media art*» ou arte dos novos meios, «arte interactiva», etc. - ou no debate acerca pretensões de um prosseguimento mais ou menos revolucionário do que chamamos a História da Arte.”¹⁷

Nos finais de 90, entrando no milénio, persiste uma concatenação de tendências no domínio das novas tecnologias, concertadas com os esteticismos e criações mais reconfortantes, digam-se “convencionais”.

As “novas” abordagens e produções desenvolvidas no âmbito das artes, sob suportes até há pouco, impensáveis, suscitaram inúmeros questionamentos. Estes passaram a incluir-se, a integrar as reflexões e argumentações estéticas e críticas da arte. Questiona-se a viabilidade, a legitimidade de uma *ciberarte*, a fenomenalidade da *webarte*..., indo de encontro a teorizações filosóficas, nas fronteiras dos desenvolvimentos pós-modernos.

“A dimensão do virtual, agora associada às novas tecnologias da informação, mobiliza assim, compreensivelmente, esse *pathos* exploratório do espaço, que dominou uma arte apostada em dissolver rigidezes, fronteiras, contornos e limites.”¹⁸

O desenvolvimento da arte digital, da *web art*, e demais vertentes já anteriormente mencionadas, veio colocar dúvidas fundamentantes, como se disse, que ainda hoje persistem, passados já os seus tempos “iniciáticos”. As mudanças demográficas e sociais repercutem nos discursos estéticos, não apenas de pendor sociológico, mas sobretudo, denotativos de preocupações antropológicas e culturais envolventes e particularizadoras. Os domínios abertos pela exploratória das “instalações multimedias”, por exemplo, definiram uma diferente amplitude poética e não apenas tecnológica, às ideias e produções realizadas, integrando já uma proto-história específica.

“Pursuing for a moment the distinction made by Genette following Goodman - *installations* could be described not as autographic works, but as allographic works. They are not physical objects in the sense that painting and sculpture are, always offering themselves in identical fashion to contemplation and imitation. Installations do not have a single mode of existence, but at least two. What a collector acquires is an argument, a technical description - sometimes with images, elements or equipment - that basically comprises a set of instructions and a right to exhibit the work. (...) According to Genette, such works

¹⁶ Idem, *Ibidem*

¹⁷ Maria Teresa Cruz, “Navegar - De regresso à(s) base(s) Sobre "Reality < media < data < database" de Patrícia Gouveia”, *Interact*, nº3, Julho, 2001

¹⁸ Idem, *ibidem*.

have "a plural immanence", which means that they can take multiple forms, that there is an indefinite number of correct executions .¹⁹

Nomeadamente, sublinhem-se as notas de singularidade e pessoalidade subjacentes, na medida em que cada evento, cada actualização do trabalho do autor-artista, são únicas, não sendo, portanto, reproduzíveis num sentido benjaminiano...mantêm, melhor, preservam, se se quiser a sua *aura*...

Devido a toda uma série de experimentações, que já deixaram de o ser, podem resituar-se as questões , agora à luz de uma afirmatividade epistemológica e axiológica, não apenas do foro da sociologia e teoria da cultura, mas da crítica e estética da arte. Num dos artigos da revista *online* "Interact" sublinhava-se precisamente esse facto. Ou seja, apropriando-se do raciocínio de Jean Genette, por sua vez, realizado sobre a interrogação de Nelson Goodman: "When is art ?", Anne Marie Duguet adoptava a necessidade de interrogar o próprio modo (em si) de existência das obras (de arte) decorrentes da circunstancialidade de concreção compósita – as "instalações". A ambas interrogações subjaz, o que Goodman precisamente considerava "falsas questões" - designadamente: "O que é arte ?"...

Confrontámo-nos com uma modalidade de existência substancialmente diferente, mas igualmente significativa e significável. A atitude o receptor, quer perante a materialidade da instalação, quer perante a existência digital das ideias-produtos digitais, quer-se interactuante. Cumprindo, é certo, diferentes modelos de interactuação (e interacção), cada um de nós, se assume simultaneamente como receptor e emissor, ou seja, agente partícipe da obra como objecto estético (receptor e emissor estético), talvez mesmo, recuperando o termo, tão caro a Ernesto de Sousa, de "operador estético", agora, mediatizado...

"But here one could evoke a third mode of existence for these works - after the conceptual mode and the installation mode namely that of performance, of experience. The installation is designed to be explored by visitors who, in so doing, not only progressively build their own perception and awareness of it, but also that of other visitors."²⁰

Perante o número considerável de imagens com que nos deparamos (ultrapassada a abordagem pós-moderna da questão), quer as imagens da publicidade e do marketing, quer as próprias imagens da *arte*, reverteram-se os termos de apropriação (incluindo o processo de selecção e prevalência pessoal do *banco de imagens singular*).

A recusa psico-sociológica que predominou em algumas mentes mais críticas, foi digerida, em prol de uma convicção ironista e, ao mesmo tempo, construída em bases antropológicas válidas, de acordo com uma diferente consciência e, portanto, uma diferente assunção da convivencialidade pessoal e social (e também sobre a concepção vivencial da duração) com o tempo linear, implícito às determinações estipulativas de uma outra "iconografia" – como se de repente se tornasse possível o modelo da "fita de Moebius": uma fita com apenas um lado, em que a espessura se dilui, em que as sobreposições são explanações geométricas em simultâneo, subvertidas as noções quer de simultaneidade, quer de sobreposição – veja-se quer no tempo, quer no espaço como fenómenos...

Verifica-se que um tal panorama reverte a favor de um potencial crítico e libertador do próprio indivíduo, inserido (não diluído) na sociedade actual. Assume-se uma assim designada "cultura digital" – e não exclusivamente uma arte digital - com a ambiguidade (e equivocidade) de consequências que a constituem, precisamente.

¹⁹ Anne Marie Duguet, « Does interactivity lead to new definitions in Art », *Interact*, nº 1, Dezembro 2000.

²⁰ Anne Marie Duguet, Op.cit. : "The very existence of certain works, in particular interactive installations, requires visitors to play a specific role - one visitor effectively executes a performance for the others. The specific temporality of these works is worth stressing, for they are above all processes that exist only for the duration of the experience, for the here-and-now of their realization. They belong to an art of presentation and not representation (even if they incorporate representation)."

Assim, e por via da arte (e da cultura) constata-se que há (houve) que movimentar, profundamente, algumas das nossas concepções mais basilares, tal como as de:

Tempo – Como possibilidade substancial num *ciber-tempo*, noção a que associa, muito em particular a noção de um *ciber-espaço*. A temporalização psico-cognitiva com que nos movemos na *Internet*, com que deparamos, mediante o desenho e concreção das peças multimedias e, nomeadamente, aquelas que existem *on-line*, fez-nos reconverter quer a concepção, quer a experiencição singular (e societária portanto) do tempo. O sentido de duração tornou-se mais humano ?, tornou-se mais intrinsecamente vivido num intimismo algo libertador. A consciência (e inconsciencialização) do tempo próprio baseia-se na aceção descontínua que é substância constitutiva do *ciber-espaço*, da *Internet*, quando vagueámos de base de dados para base de dados e, por analogia, de progressão em progressão no chamamento e concretização multimedida da obra de arte *on-line* (por exemplo). A noção de ligação concentra-se não apenas numa explanação de território virtual (digital), mas numa exploração quase obsessiva (se não totalmente) do tempo, conduzida pela estrutura característica dos *links* e *interlinks*.

*“Na duração não se pode confiar:
Nem sequer o crente, que vai à missa todos os dias
Nem sequer o paciente, o artista da espera,
nem sequer o amigo fiel,
que sem vacilar está pronto a ajudar-te,
pode estar certo de a alcançar durante uma vida inteira.”
Peter Handke, “Poema da Duração”.*

A esta epifanização contemporânea do tempo, assumida pela adjunção de *duração*, há que associar a residência da *fixação* – como espaço temporalizado de permanência, consignada pela respiração e manipulação pessoalizada que exigimos, cada um, na visitação da obra de *net arte*, na sua relação “conosco-o-mesmo”.

Espaço:

A deambulação no *ciber-espaço*, salvaguardada a sua assunção pessoal, é um caso de relação intersubjectiva e virtualizada. A deambulação pelas potencialidades estéticas, pela carga existencial das obras, das ideias dessa cultura e arte digitais, recorda-nos uma versão contemporânea do célebre *flâneur*, seja ele o simbolista romântico de Baudelaire ou o *Wanderer* saturniano de Walter Benjamin...Fale-se então, não somente de uma estética estruturante, mas de uma poética, alicerçada em outras e muitas lógicas plausíveis das bases de dados ... como arte e obra. Assim se concebem, pois se alicerçam e edificam, espaços interseccionais, hipertextuais, poéticos e ontológicos. O *ciber-espaço* revela-se, perante nós, como uma possível (e pragmática) dismitificação de si-mesmo, por respeito à emergência do conceito nos inícios desta nossa era tecnologicamente marcada. O *ciber-espaço* verifica-se empenhado numa abordagem próxima da noção de *coleccionismo*, na medida em que cada obra descodificada e apropriada, passa a ser um território estético individuado, interna e via *download*... A chave para decifração hermenêutica da obra está nos nossos dedos e nos nossos olhos (quando não há uma aquisição directa, *on-line*...): é o acesso inebriante à informação, melhor e neste caso, ao conhecimento estético-crítico, uma vez que uma significativa percentagem das obras de indexação virtual/digital incidem em questões psico e sócio-antropológicas, pertinentes nos termos mais actuais do humano.

Uma das componentes a considerar nesta deambulação conceptual/sensorial é a definição de *movimento*. O movimento interiorizado, passa por estados exploratórios que, me parece, promovem o auto-conhecimento, numa dimensionalização dinâmica e geradora (em termos epistemológicos e antropológicos) de uma crescente sabedoria pessoal (não apenas artística e estética), associada às demais fontes de saber disponíveis.

Indivíduo/Sociedade:

Necessariamente, as alterações sugeridas nos conceitos anteriores confluem para a noção de indivíduo pessoal; a sua inscrição societária, indissocia-o de um diálogo e pertença

intersubjectivas, moldadas em termos revitalizados. À semelhança do que ocorrera aquando do advento da fotografia e do cinema, os tempos do proto-vídeo apareceram para reconfigurar diferentes sentidos de apropriação do real, na sua relacionalidade, primeiro com o imaginário (simbólico e colectivo nos termos da época – meados e finais do século XIX) e, agora (antes/agora) com a dimensão virtual/digital, consoante os diferentes suportes e expansões *in situ*. As reapropriações de base real/conceptual, mais do que imaginária, reflectem, ou melhor, viabilizam múltiplas posturas: assim se expandem as tendências dentro de uma aplicação das “novas” tecnologias às infundáveis tentativas de criação e seus produtos. Já nos inícios do advento do cinema, houve quem se aproximasse do que viria a ser designado por “cinema de vanguarda”, explorando, por exemplo, um “cinema retiniano”, caso de Vertov. Muito mais tarde, as experiências cinematográficas de Jean-Luc Godard, ajudaram a abrir um inventário iconográfico para o vídeo de criação, para o vídeo artístico. As explorações com a imagem em movimento/fixa, celebraram novos limites de experiência, quer objectual, quer “subjectualizada”.

A imateridade conceptual da informática veio consignar, com progressiva expansão geométrica, os territórios da simulação, da ficção, porque da topografia do “real” se trata. A *vídeo arte* assume assim um papel determinante na atribuição de uma substância conceptual infinita, susceptível a um acesso muito maior do que normalmente se convencionava para a recepção da obra de arte. Fale-se também, da abertura da arte a diferentes e novas camadas de público.

“Que a técnica moderna afecta directamente a construção ocidental da alma, e precisamente por isso a ideia de homem, de que era princípio distintivo e de individuação, foi claro para todos os humanismos que, com a maior ou menor ingenuidade, procuraram compreendê-la no quadro de uma antropologia filosófica.”²¹

Concluindo, a representação portuguesa deste ano ao *Salon de Montrouge*, pretendeu evidenciar:

- o aspecto colectivo da produção na área dos multimedia;
- particularizar casos singulares.

O **projecto Videónica** foi concebido especialmente para apresentação no Porto, na Galeria Fernando Santos, no âmbito de “Porto – Capital Europeia da Cultura” em Janeiro de 2001. Foi apresentado seis vezes posteriormente, propiciando-se, agora, a sua divulgação junto de públicos tão diversificados.

O projecto integrou a participação individual de catorze artistas:

- **Eva Mota** – *Electrical 0*
- **Fernando Brito** – *Five Minute Kane*
- **João Vinagre** – *Box Therapy (3MB)*
- **Marina Reker** - *Gimmick*
- **Marta Wengorvius** – *The Breathing Brain*
- **Manuel Vieira** – *Inauguração Formol do Porto 2001*
- **Miguel Soares** – *Time for space*
- **Paulo Abreu** – *Not Oporto*
- **Pedro Cabral-Santo** – *Open your eyes (Starring John Carpenter)*
- **Pedro Portugal** – *All colours made me happy; even grey. V.N. - PF*
- **Ricardo Valentim** – *Casa Raimundo (1º Momento)*
- **Rui Lima Antunes** – *Still nº 2*
- **Rui Valério** - *S/Título*
- **Suzana Guardado** – *Like Water*

Os artistas representados têm afinidades variáveis com o projecto da acima referida Galeria de Lisboa, *Zé dos Bois*.

²¹ Maria Teresa Cruz, “Do psicadelismo da técnica actual”, *Interact*, nº 1, Dezembro 2000.

Preservando a identidade plástica de cada um dos protagonistas, o projecto apresentava-se montado em dois núcleos, intencional e respectivamente, vocacionados para um centro interior e, o outro, expandindo-se para o exterior. A montagem propunha-se, assim, gerar uma eventualidade relacional, analogicamente derivada das tensões individuais singulares entre si e si-mesmo. Consta, em termos de iconografias específicas, de recorrências corpóreas, paisagísticas, urbanas, surreais e virtuais, consoante os seus autores, como se pode constatar.

O trabalho individual de **Pedro Tudela**, intitulado “Frágil” foi apresentado em finais de 2001, numa outra Galeria do Porto, a *Canvas*.

“A não-fixação do humano e, em particular, a impermanência do indivíduo contemporâneo têm sido desde o início, um dos mais afirmados modos no trabalho de Pedro Tudela que encontra na ideia de *partida* ou na imagem da *estrada* metáforas de singular eficácia e plasticidade permanentemente reajustadas.”²²

Na sequência de uma actividade já prolongada, constante da concepção e concretização de projectos, recorrendo aos meios multimédia, devidamente articulados com uma abordagem específica à fotografia como unidade e a peças tridimensionais, o autor usa, com frequência, meios áudio. O artista integra os grupos *Mute life dept.* e *@C*.

Os estrados/tapetes de **Fernanda Fragateiro** sustentam a ausência de um espaço não-denominado, são uma atopia de intensa dramaticidade egóica, sem todavia, se ausentar das contaminações societárias que lhe subjazem. A presente instalação, concebida através de ideias explícitas fixa a pseudo-materialidade da imagem objectual. A artista tem vindo a desenvolver um trabalho significativo, sobretudo no domínio das instalações e produções *in situ*. As suas peças celebram os valores pulsionais, transformados através das necessárias simulações e ocultamentos, que as materializações usam para se protegerem da auto-consciencialização, crua e consequente.

João Vilhena evoca através do seu trabalho a figura mítica de Kurt Colbain; a impressão digital de 2001, intitula-se “It’s better to burn than to fade away”, parafraseando o autor desaparecido. De evidenciar o trabalho consistente que João Vilhena tem vindo a mostrar ao longo destes anos, organizando as suas temáticas, quase subversivamente iconoclastas, em suporte bidimensional, recorrendo a um exercício fotográfico de rigor extremo. Essas temáticas contemplam mitemas recorrentes na cultura europeia ocidental, traduzindo algumas das pulsões literárias e dramaturgicas mais pregnantes: Ibsen, Oscar Wilde, Thomas Mann/Luccino Visconti, Ian Fleming/James Bond e... Kurt Colbain. A afirmação de João Vilhena consiste, não na apropriação iconográfica (mitificadora) dos autores mencionados, mas antes entende-os como marcos, vestígios flagrantes para decidir a dissolução do tempo. A fixação específica do tempo, o congelamento psico-afectivo e a duração das acções-sentimentos de protagonistas e autores são um dos seus eixos correlacionais privilegiados.

René Bertholo, um dos elementos do Grupo *KWY (Ká Wamos Yndo)*, que melhor protagonizou a década de 60 portuguesa, na sua vertente mais emblemática, apresenta um trabalho datado de 1972, retomado em 2000, aquando da Exposição Retrospectiva que lhe foi dedicada no Museu de Serralves (Porto).

“The Dauphin” é uma peça significativa que concilia uma tecnologia de época, considerada hoje, na sua dimensão originária e quase arcaizante, com uma ironia intemporal motriz. O cinetismo da peça, associada a efeitos sonoros, revitaliza um imaginário maravilhoso, quase ingénuo, em que se revê a pessoa humana como criança.

²² João Sousa Cardoso, “O Acidente das Imagens”, Catálogo Exposição *Frágil*, Porto, Galeria *Canvas*, Outubro-Novembro 2001.

Em 1965, numa entrevista a Pierre Restany, René Bertholo afirmava ainda não ter encontrado “o meio de se apropriar do processo mecânico”.²³ Alguns anos mais tarde, o pintor passou a conceber uma série de peças a que aplicou forças mecânicas (de modo a provocar movimentos), configurando imagens de forte imagética pop, às quais se mostram manifestas intencionalidades lúdicas e socio-críticas. Estes objectos de René Bertholo, segundo o historiador e crítico de Arte português José-Augusto França, “oferecem-se à nossa necessidade de inventário e prosseguem a sua queda para além da nossa memória. Eis três palavras a reter: inventário – circuito – memória.”²⁴

Assim, com um retorno ao início das vanguardas contemporâneas vividas num Portugal adiado para os anos 60, fecha-se a explanação de alguns trabalhos emblemáticos no panorama actual, sem pretender, pois não é esta a oportunidade, esgotar a diversidade de produção artística *versus* tecnologias “novas”, que se podem encontrar hoje (e amanhã, certamente).

Fátima Lambert
Março 2002

²³ René Bertolo em entrevista a Pierre Restany, realizada em 26 de Maio de 1965, aquando da Exposição na Galeria Mathias Fels, Paris. A entrevista encontra-se transcrita in *Catálogo da Exposição René Bertolo*, Porto, Museu de Serralves, 2000, pp.51 a 56.

²⁴ José-Augusto França, “Os Objectos de Bertholo ou a Informação”, Op. Cit., p. 42.