

«A própria impressão do objeto»: escultura no ecrã

Prefácio

Em meados do século XIX, entre c. 1840 e c. 1850, a nova arte da fotografia encontrou na escultura um dos seus temas favoritos. Na Inglaterra, Henry Fox Talbot usou pequenas esculturas e gessos como seus primeiros modelos, o mesmo acontecendo na França com Daguerre, e outros. Já em meados da década de 1850, museus como o British Museum encomendavam a fotógrafos o registo das suas coleções clássicas. Em 1855, apresentando à sua audiência uma fotografia da estátua que encima o portal de Notre-Dame, um orador perguntava:

*O que poderá ser mais verdadeiro do que isto, a própria
impressão do objeto?*

A fotografia, tal como o molde em gesso, oferecia um registo aparentemente fiel. O objeto era tão semelhante à sua imagem, que poderia muito bem ter sido impresso no papel. Como a gravura resultante de uma placa, ou a moeda produzida por um cunho, ou a escultura retirada de um molde, estes objetos pareciam ter deixado a sua impressão exata na fotografia.

Um dos primeiros objetos a serem fotografados por Henry Fox Talbot, por volta de 1840, foi um busto de Pátroclo. **(Fig. 1)** A escultura não era uma peça original, mas uma reprodução em gesso ou «espécime de escultura», e a reprodução é uma parte da temática desta exposição. De um modo mais geral, o tema

central é o amor da câmara pela escultura, e a pergunta é: porquê?

Sabemos, pelo menos em parte, o motivo pelo qual os primeiros fotógrafos usavam esculturas como modelos: a escultura é imóvel, e as primeiras tecnologias exigiam um tempo de exposição prolongado. Possuíam também, em geral, cores pálidas, mesmo brancas, o que ajudava o praticante na primeira fase de aprendizagem. A fotografia era usada como um atalho conveniente, poupando ao artista o trabalho do desenho, ou das viagens empreendidas a fim de testemunhar as grandes obras do passado. (Também esta exposição inclui filmes realizados em coleções de escultura de museus de Atenas, Berlim, Londres, Munique, Paris, Roma.) Por outro lado, a fotografia também encorajava o ato de viajar, e rapidamente começou a ser usada na documentação *in situ* dos patrimónios nacionais, como aconteceu em Portugal com Wenceslaus Cifka e Carlos Relvas, cuja atividade se desenvolveu entre meados das décadas de 1850 e 1860.

Apesar do seu estatuto ambíguo enquanto técnica, em vez de arte, não demorou muito até que os artistas começassem a dar um uso à fotografia que não o de mero meio para atingir um fim. Se as fotografias, aparentemente anónimas, do *Busto de Átis*, tiradas por Roger Fenton, foram encomendadas pelo British Museum para fins de registo, a viagem que aquelas empreenderam levou a que a obra de arte mais famosa nos nossos dias seja a foto, e não a escultura. O mesmo acontece com várias fotografias de esculturas tiradas por Eugene Atget, cinquenta anos mais tarde. Verifica-se uma transição da ênfase de um objeto para o outro.

Nos filmes que integram a presente exposição, encontramos também um diálogo de transição entre a obra de arte do passado e a obra de arte dos nossos dias. Mas por que razão, podemos perguntar, sendo a escultura clássica algo de tão distante, continuam os artistas de hoje a encontrar nela um tema? E, em particular, por que razão artistas que produzem imagens em movimento filmam algo que não se pode mover e que não requer, sequer, o seu *medium*? Se há alguma estranheza nesta relação, esta revela-se também intrigante: uma espécie de provocação. O «sentido» destas obras, contudo, não é muito explícito, sendo outra das razões para a escolha do título da exposição o modo como estes artistas usam a câmara como se fosse, de facto, um aparelho de gravação neutro.

Seria difícil, hoje em dia, olhar para a escultura como uma disciplina autónoma. Em escolas de arte, em ateliês, em exposições e em museus, a escultura relaciona-se com outras disciplinas, emprestando e pedindo emprestado. Ainda que continue a ser preferida por artistas, aqueles que se dedicam ao ensino ou à curadoria abandonaram, em grande medida, esta categoria, colocando a escultura em relação com outros *media*, de modo a refletir a amplitude das práticas contemporâneas.

E no entanto, no entanto... A escultura aparece, aparentemente cada vez mais, como tema da investigação contemporânea e, particularmente, no filme contemporâneo. Serão os autores destes filmes estimulados por motivações semelhantes ou diferentes? Que interesse terá a escultura, particularmente a escultura antiga, para um artista dos nossos dias?

Em parte, é evidente que o interesse pela escultura está relacionado com o fascínio pelos museus e pelas suas reservas. O

museu como tema é cada vez mais prevalecente. Mas há mais para além disso: a escultura parece encarnar algo que é difícil de alcançar, ou mesmo de articular ou definir, e assim reproduz o problema da própria arte. A escultura clarifica e obscurece, ao mesmo tempo, este sentimento de haver um significado escondido; os artistas referem-se a um processo de aproximação, cerco e captura. Talvez possamos ver a escultura como a presa, capturada não tanto por um caçador, mas pelo fotógrafo de vida selvagem.

Mas se a escultura é caça ou presa, ou um objeto fragmentado, claramente também é, muitas vezes, humana e corpórea. Ao representar o intercâmbio entre a dureza do mármore e a suavidade da carne, a escultura transporta uma carga física em algumas destas obras, a qual é, talvez, negada noutras. De facto, a escultura oscila entre ser corpo e objeto, arte ou material, e enquanto para alguns artistas a carga física é inevitavelmente humana, para outros é, mais adequadamente, e em igual medida, material.

É também interessante a qualidade fragmentária de muitas das esculturas antigas, e a ideia de que a câmara pode ajudar, de alguma maneira, a restabelecer a sua totalidade está claramente presente em algumas destas obras. A relação entre material e obra de arte encontra-se também nestes trabalhos, os quais examinam a questão do valor, tanto cultural como financeiro. A escultura clássica foi frequentemente utilizada como expressão de poder, e essas origens ecoam, ainda hoje, em debates acerca da propriedade e do repatriamento.

Em certa medida, a propriedade sobre algo pode ser exercida através dos direitos de reprodução, e é interessante testemunhar

como o filme é aqui utilizado para expandir a reprodução, para expandir o nosso olhar, para ir além da curta duração oferecida pela fotografia. Ainda que as obras sejam diferentes, todas elas, de formas diversas, abordam a expansão do potencial da escultura. O facto de muitas serem essencialmente bidimensionais, em vez de tridimensionais, de um modo até provocador, é surpreendente. Nestes casos, o filme cria tempo em vez de espaço. Em certa medida, então, os artistas usam o filme para nos fazer usar tempo a contemplar escultura antiga.

MARK LEWIS

A obra de Mark Lewis encarna um forte sentido de enraizamento físico, em conjunto com o sentido do olhar. Esta capacidade de sugerir o corpo, bem como o olho do observador, é tão frequentemente implícita quanto explícita, mas, por vezes, ambas parecem emergir juntas em uníssono. É o caso do seu filme sobre a estátua do Louvre *Hermafrodita Dormindo*, que se foca no ato de contemplar uma estátua que, mais do que qualquer outra, exige que o observador circule completamente à sua volta. Essa capacidade de sentir a trajetória, ao mesmo tempo instintiva e consciente, contida no olhar da câmara, é o que confere a este filme o seu atrativo.

Originalmente um de cinco filmes realizados no Louvre, todos eles envolvendo diferentes possibilidades de percurso no espaço do museu e das suas exposições, para contemplar as obras, o *Hermafrodita* abre também o filme mais extenso *Invention*, no qual Lewis reflete acerca da relação entre o mundo imóvel e o cinema.

Um dos seus filmes, que mostra o obelisco de St. George's Circus, em Southwark (no sul de Londres) (**Fig.2**), usa o monumento como se fosse um gnómon – o ponteiro de um relógio de sol –, engenhosamente destabilizando e restabilizando o observador, que parece, ao mesmo tempo, mover-se à volta do centro e ser o centro. Lewis parece ter um instinto para desordenar e ordenar o seu ambiente físico: virando-o de pernas para o ar e de novo endireitando-o.

Em diversas obras de Lewis, a câmara parece estar à procura de algo, como se tentasse encontrar o seu devido lugar ou ponto de descanso. Tal acontece, geralmente, de uma forma mais casual do que com o *Hermafrodita*, mas esta é uma escultura muito especial, que quase parece ter sido feita para ser filmada por Lewis. A figura reclinada (século II d.C.) (**Fig.3**), que de quase todas as perspetivas parece ser feminina, revela-se hermafrodita pelo pénis semiescondido. Este momento de concretização pode, de facto, existir na estátua, como acontece com o *Hermafrodita*, ou em outras ocasiões ser encontrado pelo artista ou pela câmara, tal como o reflexo de um espelho, que pode refletir a obra que falta.

Não é frequente o uso de estatuária no reportório de Lewis, mas a maneira como este combina o olhar com a questão da circulação é altamente apropriada. Ainda que certas esculturas, e certos escultores, prefiram definir o ponto de vista ideal, a maior parte das esculturas oferece e exige uma forma diferente de contemplação. Trata-se de um modo de observar que não poderia ser realizado através da fotografia, mas que é possível em filme. Se Lewis acentua ou não a sexualidade latente à peça através do modo como a filma, é algo discutível, e sobre o qual o

próprio não tem a certeza, mas de todos os artistas aqui apresentados, o seu é o olhar mais «escultural» sobre a escultura. Para além disso, o objeto por si escolhido é uma obra importante, em contraste com as esculturas filmadas por Rosa Barba e Fiona Tan, bastante menos famosas. Tão menos famosas, que quase poderiam ser vistas como objetos quotidianos deixados para trás pelo mundo antigo.

ROSA BARBA

Ao longo de vários anos, e em diversas peças, Rosa Barba trabalhou a ideia de uma «conferência escondida» que lhe parecia estar, em parte, materializada nas reservas dos museus que visitava. Encontrava aí um sentimento de história arquivada, e queria de certa forma ativar essa informação. Este interesse cresceu a partir de um convite convencional feito a artistas contemporâneos para realizarem uma seleção de obras da coleção de um museu. O seu desejo de começar pela própria reserva não foi antecipado pelos seus anfitriões. No entanto, após uma série de projetos – com o Reina Sofía, a Neue Nationalgalerie, os Museus Capitolinos e a Tate –, este tornou-se o seu *modus vivendi*.

Parte do encanto da reserva (**Fig. 4**) resulta do modo como permite que os objetos «sejam eles próprios», aparentemente intocados por interpretações de outros. Barba encontrou esta liberdade de forma particularmente acentuada em Roma, lugar onde pôde trabalhar por si só numa reserva de conservação separada do museu, localizada nos subúrbios da cidade. A artista desfrutou da imobilidade, da ausência de visitantes e da ausência de informação. Esta sensação de imobilidade é um aspeto

notável do seu filme, o qual parece, verdadeiramente, permitir que as esculturas recuperem a sua aura após um descanso prolongado. Encontramos aqui a forte sensação de que essa aura só pode ser recuperada sem muita intrusão, sem demasiados observadores. Para além disso, Barba sentiu que a câmara era menos intrusiva do que o olho nu dos visitantes. Este local assemelha-se a um hospital, onde os doentes recuperam a sua saúde. A reserva dos Museus Capitolinos é notável pela sua luminosidade, e Barba usa a luz como forma de ativar a escultura, ou de trazê-la de volta à vida. A luz dourada do filme é fascinante.

A reserva de esculturas tornou claro à artista que a escultura encarna, na sua idade e durabilidade, algo que falta à pintura; que quando filma pinturas, impõe uma narrativa e cria uma composição, enquanto que com a escultura sente que a sua trajetória é menos construída. Neste sentido, a escultura está próxima das paisagens que filma, percorrendo as suas superfícies em busca de vestígios de significado e informação nelas contida. E, no entanto, a artista é levada a admitir que uma escultura figurativa guarda mais significado do que um objeto como um vaso, questionando-se sobre o que isto significa.

Barba interessa-se por recuperar sentidos perdidos, mas também pelo próprio sentido perdido. Compreende a superfície da Terra como estando coberta por aquilo que ela chama de inscrições, e a escultura como um exemplo concentrado de tal. O seu filme é, em parte, um documentário direto daquilo que encontrou, mas oferece-nos também um longo momento dourado que apresenta algo da cura e completude prometida por Barba, um tipo de restauro diferente daquele que constitui a rotina da reserva.

FIONA TAN

Fiona Tan filmou não na reserva, mas no próprio museu, apesar de o John Soane Museum, de certa forma, ser notável pelo modo como se assemelha a uma reserva. O filme resultou de um pedido para que a artista realizasse um projeto a ser exibido em Roma. Tan acabou, no entanto, por se estabelecer em Londres, como que desviando-se propositadamente do caminho mais óbvio. Ao início, o museu parecia impossível de ser filmado. No entanto, à medida que a artista foi abordando os objetos um por um, enquadrando-os como objetos, mas também como imagens, o tema surgiu. E talvez seja aqui, no modo como o seu filme torna a escultura pictórica, que reside a sua singularidade. Tan fala da imagem dentro da imagem (conhecido em holandês como o efeito *Droste*, em francês como *mise en âbyme*) que pode ser encontrada nesta obra.

O título, *Inventory*, indica tanto a variedade da coleção do museu, como a variedade dos *media* utilizados por Tan. Esta obra é a primeira a tornar explícita esta variedade, uma vez que a artista recorre a todos esses *media* em vez de escolher apenas um deles. A obra justapõe primorosamente peças criadas a partir de moldes, elas próprias reproduções, e frequentemente com mais de uma cópia, com uma maneira semelhante, e ao mesmo tempo diferente, da forma como são reproduzidas pela artista. Tan era já conhecida pela sua abordagem arquivística, mas a sua atenção foca-se agora tanto na descrição dos *media*, quanto das imagens. As listagens são algo que agrada à artista, que já se interessara pela ideia de *Kunstkammer*. Desta vez, encontra uma forma de tomar objetos individuais e relacioná-los com o todo.

Cada câmara possui as suas próprias características particulares – leves ou pesadas, fixas ou móveis –, e cada uma olha as esculturas de modo diferente. O seu olhar é mais prolongado do que o da maior parte dos visitantes e, em troca, oferece mais tempo. Deste modo, o filme confere duração à imagem. O seu tema é a imobilidade (como acontece com a maior parte da obra da artista) e também o tempo. O registo feito pelo olho, pela câmara e pela imagem é uma forma de compreender esta obra, relacionando-se com a sua compreensão da câmara como sendo mais neutra do que o olho, e com a nossa relutância em deter o olhar.

Tan fala do calor e da frieza do corpo esculpido e, de certa forma, este jogo entre o animado e o inanimado é algo que a fotografia pode acentuar, ao permitir que uma escultura tome o lugar de um corpo, ou mesmo pareça um corpo. Este tipo de engano fascina, claramente, a artista.

A filmagem no Soane Museum possui uma dimensão biográfica, tendo Tan sentido a solidão do seu velho colecionador perto do fim da vida. A qualidade inanimada dos objetos, sentiu-a também como algo de mórbido. A própria solidez da coleção apresentou-se-lhe como algo de problemático, que evocava tudo aquilo que ela antes lograra evitar. A consciência da tradição da cópia, e situando-se ela própria numa versão moderna dessa prática, fê-la sentir-se responsável por fazer bem as coisas. Se copiar era central à educação do artista, este pode ser considerado um exercício de cópia atualizado.

LONNIE VAN BRUMMELEN & SIEBREN DE HAAN

Se o museu fundado por John Soane representa a tradição clássica, a qual era uma parte importante da educação do homem do seu tempo, o projeto de Van Brummelen e De Haan sobre o Pergamonmuseum tornou-se, indiretamente, uma forma de resgatar aquela herança para o artista dos nossos dias.

Não foi tanto pela particularidade da situação – tendo-lhes sido interdita a possibilidade de filmarem o friso –, mas a constatação de que esta era uma área do património que lhes havia sido efetivamente vedada pelos teóricos e escritores com os quais cresceram.

Um pouco como Tan, que chegou a Londres por via de Roma, Brummelen e De Haan chegaram a Berlim por via de Dublin. Respondendo a um pedido para produzirem uma obra que, de alguma forma, falasse sobre a situação económica irlandesa, os artistas seguiram os celtas até à Turquia, e daí até ao altar de Pérgamo, na posse da Stiftung Preussischer Kulturbesitz (**Fig.5**).

Por terem trabalhado anteriormente numa peça que oscilava entre ser uma matéria-prima (açúcar) e uma obra de arte (um monumento), os artistas estavam habituados a pensar acerca dos valores do material na sua forma trabalhada e não trabalhada. Estavam também inclinados a pensar sobre o património e as vias do império, que tendiam a ser menos sobre troca e mais sobre espoliação.

Apesar da sua aparente distância relativamente à escultura clássica, Brummelen e Haan, na verdade, já tinham produzido algumas cópias de peças antigas como forma de sustento. O filme que marca o início da sua colaboração mostra Brummelen a nadar com uma cópia do *Hermes* da Rijksakademie (**Fig.6**).

Após decidirem que o friso de Pérgamo fazia sentido para ambos, os artistas tiveram de encontrar outras formas de o representar, perante o impedimento de acederem à peça. Tal permitiu-lhes encontrar o tema da sua obra, o qual reside na história diversificada da sua reprodução, e na questão sobre a quem pertencem essas imagens. Esta foi a «formalização da sua rejeição». Ao procurarem uma reprodução completa (a qual só era possível em diferentes escalas), os artistas tornaram-se conscientes das diferentes maneiras como a peça havia sido documentada (vertical ou horizontal), com diferentes iluminações, câmaras, coloração, etc. Tal deverá ter feito a escultura parecer muito mais contingente e menos monolítica. Menos como um monumento, e mais como a produção de um artista. Ironicamente, ou não, o exercício de restabelecimento da conexão com o mundo clássico, especialmente com a sua escultura, aconteceu através de livros. Deste modo, Brummelen e De Haan criaram a sua própria ligação com os artistas, em vez de com os clientes, mecenas ou proprietários.

A forma como materiais, de todos os tipos, são transacionados era já um tema de interesse para Brummelen e De Haan, e o modo como refletiram acerca dos valores relativos das taxas comerciais, o açúcar que tentaram exportar enquanto matéria-prima e enquanto matéria trabalhada não é muito diferente do mármore que muda de valor à medida que adquire mais sentido depois de trabalhado. Este interesse na mudança de estados é também o tema que subjaz ao filme *Ultimate Substance*, de David Panos e Anja Kirschner.

ANJA KIRSCHNER & DAVID PANOS

Ultimate Substance é a penúltima obra resultante da colaboração entre Kirschner e Panos. Este filme reflete sobre as origens dos artistas, alemã e grega, e a relação entre os seus dois países durante a crise financeira de 2008. As circunstâncias do momento, combinadas com um interesse prolongado sobre questões relativas ao valor e à troca, levaram-nos a entender a Acrópole como sendo o banco em relação ao Lavrio, a mina a quarenta quilómetros de Atenas que fornecia o metal precioso para a cunhagem. A moeda tornou-se assim o tema perfeito. Era material e era conceito. A mina representa algo duro, e o minério que dela sai será tornado mole, para se tornar de novo duro. A transformação material é orientada por uma ideia intelectual.

A compreensão da cunhagem como uma das nossas abstrações mais sofisticadas levou os artistas a considerar as transformações materiais que permitem a sua existência, e o seu filme, o qual é ao mesmo tempo extremamente visual e visceral, é um inquérito quase metafísico acerca da falta de fixidez dos materiais e dos valores. Apesar de o filme ter sido parcialmente realizado no Museu de Numismática de Atenas, a sua execução foi também inspirada pela Glyptothek de Munique, onde se tornou claro que os elementos em falta eram tão relevantes como aqueles que estavam presentes. A outra alusão clássica trazida pela mina é a da caverna, tal como descrita por Platão no livro VII de *A República*, onde prisioneiros sem acesso a luz solar se acostumam a ver apenas as suas próprias sombras e as sombras de pequenas estátuas e figuras projetadas pelo lume aceso atrás deles. Esta história complexa aborda o modo como percebemos a realidade, e como o nosso contexto físico determina a nossa ambição intelectual, e poderá tornar tentador

reter os parâmetros de hábito mais limitados. Tal poderá levar-nos, também, a pensar na história de Plínio, acerca da rapariga coríntia (**Fig.7**) que traçou o perfil do seu amante à luz de uma chama: os artistas estavam certamente interessados num contorno que não era exatamente fixo, nem exatamente fluído.

O que se esconde por detrás do objeto, sob a sua solidez, é um interesse que, em parte, explica a natureza do filme, o qual é suave em contraste com a dureza da escultura. Sendo a obra baseada na teoria económica, a sua eficácia advém da sua presença forte, por meio da banda sonora, das cores saturadas e da fascinante *performance* sensual. Combina uma espécie de rigidez repetitiva, quase telegráfica, com a promessa de mudança, talvez como um manifesto em forma. As opções estéticas podem ser simbólicas, mas são também simples.