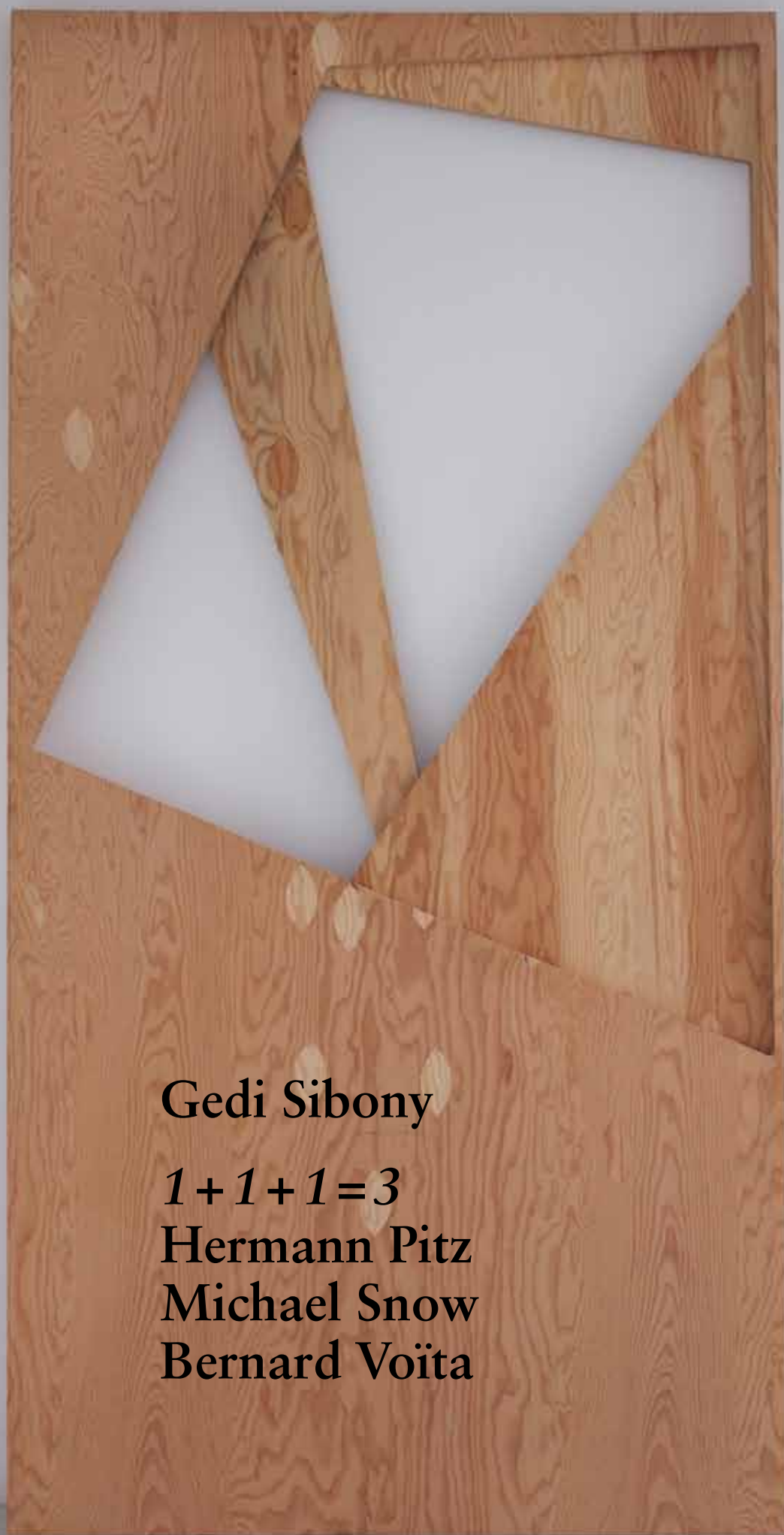


Culturgest 19 Fevereiro – 22 Maio 2011



**Gedi Sibony**

**$1 + 1 + 1 = 3$**

**Hermann Pitz**

**Michael Snow**

**Bernard Voita**

# Entrevista a Gedi Sibony

## por Philippe Vergne, 2006

*Os teus ambientes são concebidos a partir do que pode ser entendido como detritos, restos... ou material “sem qualidades”. Incluem paus, contraplacado, sacos de lixo, portas, alcatifa... Tudo isto constitui um vocabulário complexo que, quer queiramos quer não, provoca um sorriso no rosto do espectador. Pode ser um sorriso de desconforto ou um sorriso de cumplicidade com o teu programa estético. Julgo que há uma dimensão provocatória na tua obra, mas também uma intenção muito clássica. Antes de entrarmos neste assunto, sinto curiosidade por compreender melhor o que começou por te atrair nestes materiais?*

Tenho duas recordações nítidas dos tempos que passei no meu primeiro atelier. Uma é uma porta de madeira que eu tinha andado a usar como mesa e que cortei por ser demasiado comprida, e a outra são quatro pedaços de MDF, mais ou menos quadrados, que aparafusei para usar como um banquinho desconjuntado. Nos anos que se seguiram, ambos foram incorporados como objectos e acabaram como elementos da minha primeira exposição. O banquinho tinha funcionado para mim de várias maneiras diferentes; tinha-o equilibrado colando-o a um conjunto de paus, e, sujo, devido ao uso, ele suscitava uma pergunta. Senti que era uma espécie de desafio prestar homenagem àquele objecto no momento em que ele me surpreendeu. Em parte, tinha um efeito espalhafatoso e também provocante. E desencadeava acções subsequentes. Eu também queria coisas suaves, nuas, limpas. Apaixonei-me por uma determinada alcatifa cinzenta, leve. Ocupava espaço e estava vazia. As portas também pareciam funcionar dessa maneira, eram fáceis de transportar, de encostar na vertical, tinham um bom tamanho. Como marcadores ou pausas espaciais podiam desviar ou fixar a atenção, alterando a dinâmica do espaço. Em certa medida, eu sentia que os materiais e os lugares já estavam feitos uns para os outros.

*Falaste em alterar a dinâmica do espaço. As tuas preocupações são sobretudo formais ou filosóficas? Ou ambas as coisas? Ou a pergunta em si é absolutamente irrelevante porque não te incluis nestas categorizações?*

A minha abordagem é bastante informal. Deixo-me seduzir pela maneira como as coisas estão articuladas, pelo tecido da narrativa. No meu caso, trata-se de um processo de compensações. Olho para cada situação especificamente, para todos os intercâmbios e expectativas pessoais, para a sensação e a natureza do espaço, a fim de dirigir um processo de revelação. E isso acontece no interior da estrutura da minha própria disposição comunicativa. Por alteração da dinâmica refiro-me a aspectos visuais, mas também emocionais. Arrumar coisas, criar chamarrizes, bloquear linhas de visão ou ser directo. O prazer reside no processo de decifrar esta gama de aspectos de forma concisa.

*Quando estavas a instalar o teu espaço para a Bienal de Whitney, disseste-me um dia que querias que os elementos, os objectos no espaço, fossem “cativantes”. Que querias dizer com isso?*

Julguei que me tinhas dito que não contavas a ninguém.

*Bem, não se deve falar acerca daquilo que não pode ser concebido claramente. É muito wittgensteiniano da tua parte. Então pronto, não vou falar disso. Se a memória não me falha, a tua formação não é em arte, mas em semiótica. De que modo essa formação estrutura ou afecta a tua obra?*

O ensino que recebi foi muito analítico, e encorajou-me a sentir-me à vontade dentro da minha própria cabeça. Descobri que tinha relutância em tocar realmente nas coisas – na pintura eu era muito controlado e estruturado. Ir para semiótica estava implícito. Provavelmente isso deixou alguma marca, mas perdi o interesse e senti necessidade de mudar, fisicamente, e envolvi-me na capoeira. Nesta arte marcial afro-brasileira, desenvolvida com as roupagens de uma dança, há um conjunto de movimentos relativamente pequeno executado entre dois participantes, que improvisam à volta de uma estrutura muito básica. O estilo angolano é lento e cheio de mudanças subtis. Gestos profundamente expressivos são reduzidos a uma sugestão. À medida que se aprende a linguagem, descobre-se o humor, os traços da personalidade individual emergem numa relação de reciprocidade. A inteligência manifesta-se em antecipação e na capacidade de mudar de rumo a qualquer momento devido às circunstâncias.

*Os materiais que utilizas constituem uma linguagem definida, com uma sintaxe e com elementos de vocabulário? Se assim é, quais são eles e o que representam?*

Sim, para mim essa é a parte mais interessante. Há um drama que se desenrola em todos estes espaços e edifícios diferentes. Por exemplo, cortei um saco de entulho para cobrir a superfície de uma porta excessivamente trabalhada porque já não podia olhar para ela. Depois cubri com os restos cortados uma estrutura básica de um poste de contraplacado e de um lintel, que tinha previamente colado um ao outro. Na altura não pensei muito em nenhuma dessas coisas, mas elas cresceram em mim. A porta foi para o PS1 e o farrapo a cobrir o poste e o lintel acabou por ir para a Bienal de Whitney. Duas partes cortadas do mesmo pano a entrarem no mundo com trajas diferentes, com atitudes diferentes e papéis diferentes a desempenhar. O vocabulário está a alargar-se. Combinações diferentes, novos materiais produzem efeitos diferentes. Aquilo que representam também muda. Encaro isso como tirar notas.

*Hoje à tarde, durante a conversa com Adam Weinberg, referiste que pensas na tua obra como desenho. Podes desenvolver este assunto?*

Desenhar dá pica. Tem uma asa. Pode rodopiar descontroladamente, avançar à toa e, ainda assim, aterrar de pé, qual Buster Keaton. A escultura, por outro lado, tenta captar demasiado e isola-se perante a interconectividade das coisas.

*Durante a conversa e uma vez no atelier, disseste que através da tua obra tentas reduzir a distância entre e ti e o mundo que te rodeia. Com que finalidade? O teu programa estético é humanista?*

De certo modo, a minha linguagem é esotérica, mas não faz nenhuma exigências. Não há nenhum significado programado nem qualquer necessidade de a compreender. A minha sogra disse-me que a ela lhe fazia lembrar o espaço do acordar. Descreveu a sensação de ansiedade que experimentava ao trocar os sonhos pelo nevoeiro da consciência, mas ao acordar há a noção de que tudo está bem. Isso parece ser um espaço importante. Na minha experiência, a distância é ideologia. É tentar saber alguma coisa de cima, separando, perdendo de vista alguma ideia. É assim que os homens são ensinados a sobreviver. O meu filho está a atravessar esta fase de desenvolvimento do espaço-mente e começa a sentir que a motivação vem antes da acção, e olha para mim e para a mãe para descobrir o que deve sentir perante novas experiências. Enquanto artista, sinto as mesmas responsabilidades. Estou pelo menos a tentar partilhar a minha própria experiência tal como a entendo.

*Explicaste-me que a antiga expressão chinesa para a mecânica de tudo era “as dez mil coisas”. Na comunidade da arte estamos rodeados de dez mil coisas e muitas vezes de nada. Mas o carácter de coisa parece ser a regra. O nada parece fazer parte do ethos da tua obra. Ou o “quase nada”, “próximo de nada”, talvez à maneira zen-budista. Já referi uma dimensão provocadora na tua obra. Ela é irónica?*

Deparei pela primeira vez com “as dez mil coisas” quando li o filósofo chinês Chuang Tzu, que está cheio de historietas retorcidas, de argumentos ilógicos e de humor ridículo e desajeitado. A linguagem é usada como um cinzel para deitar por terra hipóteses: a tolice e a seriedade não param de mudar de lado. Perguntaste-me, então, se a provocação é irónica. Também vejo isso no teu trabalho – na maneira como tu e a Chrissie [Iles] utilizaram coisas para suscitar determinadas emoções. No Whitney inspirei-me em vocês os dois. Geralmente, as coisas distraem-me e representam obstáculos para mim – estou sempre a tropeçar nelas. Mas sei que tornam o espaço possível, por isso também as uso, quase com relutância.

*Quando olhas para um dos teus ambientes ou esculturas, como sabes que estão prontos?*

Quando o tempo se esgota.

“Gedi Sibony: Made of Raw Material”, *Flash Art*, n.º 249, Julho-Setembro 2006, pp. 75-77

## Entrevista a Gedi Sibony por Cecilia Alemani, 2007

*Quando começaste a fazer arte?*

O que considero ter sido a primeira vez deveu-se a uma emoção que foi desencadeada por um morcego preto que fiz com uma serra de recorte quando tinha cinco anos. A sua assimetria levou-me a reflectir acerca da minha própria assimetria, porque a reconheci como tal de modo inequívoco e envergonhado. É essa emoção que tento alcançar agora.

*Qual o aspecto do teu atelier? Passas lá muito tempo?*

Está sempre a mudar. Neste momento está completamente vazio porque passei os últimos três meses a mudar-me e vou largá-lo amanhã. Mas há sete anos construí uma série de salas e de corredores para dividir o espaço. Gradualmente, expandi-o, fazendo aberturas nas paredes, apropriando-me progressivamente do espaço. Não sou capaz de deitar nada fora. Também não sou realmente capaz de marcar ou fazer formas ou de pôr em prática uma ideia. Por isso guardo tudo e passo o tempo todo a mudar as coisas de sítio, e durante esse processo as coisas acontecem, há coisas que se perdem, outras que se encontram. Gosto de passar o tempo nas zonas mais escuras do atelier.

*Vives em Nova Iorque. Vês muita arte? Vais a muitas exposições?*

Adoro ir a exposições. É um sistema de linguagem tão mutável... E de vez em quando há qualquer coisa boa e posso sentir o impacto disso, e ser capaz de reagir é emocionante.

*Entre os teus colegas, quem são os artistas que achas mais interessantes?*

Mark Manders sempre me impressionou.

*Nas tuas esculturas, a escolha de materiais parece constituir a base da tua prática. Utilizas muitas vezes materiais industriais, tais como carpetes comerciais, cartão, contraplacado e K-line, tudo elementos com uma grande carga. O que está por trás desta escolha?*

Para mim, os materiais não são uma escolha. E não me parecem industriais. Uso o que está aqui. Esta é a única maneira que tenho de avançar. Comecei com uma porta que encontrei e que usei como tampo de mesa.

*Qual a influência de Nova Iorque nesta escolha? Às vezes dá a impressão que andas a apanhar os restos da cidade...*

Vivo em Nova Iorque há trinta e quatro anos. Tenho prazer em acompanhar o rumo que as coisas tomam. Não os edifícios rápidos, baratos e feios e o *marketing* que destrói todos os espaços vazios, mas, apesar disso, a perseverança da energia da cidade. É aqui que encontro pistas para a minha prática. Quero esse espaço de volta, e uso os meus próprios restos.

*Parece-me que as tuas esculturas, embora sejam composições sóbrias e minimalistas, estão imbuídas de um elemento narrativo, como se houvesse uma dimensão mental na sua construção. Isto verifica-se em particular na relação espacial entre os visitantes e as obras no interior do espaço da exposição. Há uma composição coreográfica na tua obra?*

Estou sempre a avançar por caminhos ínvios, quer internamente, em raciocínio redutor disperso, quer fisicamente, tropeçando para poder sair com uma eficiência em desequilíbrio e um elenco de personagens que compensam as deficiências umas das outras. Faço imensos ensaios.

*Embora os materiais que utilizas possam evocar a estabilidade e a durabilidade que são próprias da construção, a maneira como os associas sugere, acima de tudo, precariedade e fragilidade. As tuas esculturas são colagens tridimensionais que se sustentam sem apoios e nas quais as matérias-primas e as proporções desajeitadas se convertem em composições instáveis. Como encaras a relação entre os materiais que usas e o equilíbrio precário em que os montas?*

Utilizo alcatifa industrial, portas de madeira de bétula, plásticos de embalagem – materiais usados para acabamentos de interiores. Eles estão de alguma maneira relacionados com a completude do termo “espaço”. Gosto de coisas leves, baratas e nuas. Gosto de as encostar à parede ou de as deixar em pé, sem apoio. É um desafio constante, e aprendi alguns truques.

*Além do contraste entre material e composição, muitas vezes parece surgir outra divergência entre a composição visual e o título que lhe atribuis, que dá ideia de ser descritivo, por vezes evocativo, outras vezes até irónico, como To Summarize Using Contrasts What Has Been Discovered and Discussed So Far [Usar Contrastes para Resumir o Que Foi Descoberto e Discutido até Agora] (2004), Working Better Than It Was Before [A Funcionar Melhor do Que Antes] (2005), ou Disguised as Material Properties [Disfarçado como Propriedades Materiais] (2005). Podes falar acerca da escolha dos teus títulos?*

Eles são apenas uma oportunidade de usar a linguagem para tentar descrever a natureza da tarefa que tenho pela frente. Agrada-me quando eles se podem aplicar mais de uma maneira geral do que à coisa que designam. E o humor é imprescindível.

*O que sempre me fascinou na tua obra é a oscilação entre construção e destruição, entre estabilidade e precariedade. As tuas obras parecem à beira de um colapso iminente. Isto faz-me lembrar a descrição de Walter Benjamin acerca da pintura Angelus Novus*

*de Paul Klee, o anjo da história, preso entre o passado – um montão de destroços que não pára de crescer – e o futuro – o progresso.*

Sim, encontrei uma maneira de preservar qualquer coisa.

*Esta lógica binária resulta num movimento interminável de recuo e avanço, entre a destruição e a construção, entre o caos e a lucidez, que abre um espaço, ou melhor, uma fatia de tempo entre o passado e o futuro. Parece-me que, de certo modo, as tuas esculturas habitam este espaço melancólico, este momento suspenso feito de rupturas e de suspensões. Na tua obra há também uma sensação semelhante à do rescaldo de um apocalipse. Isto faz algum sentido para ti?*

Isso das rupturas e suspensões é muito interessante – ouvir as vozes. Tenho a sorte de poder distrair-me com facilidade suficiente para transferir rápida e directamente qualquer coisa muito real do ponto de vista interno para o que calha estar ali sem o saber na altura, mas que, com o tempo, pode ser identificado e levado a desempenhar o seu papel. Estas coisas estão localizadas na vida tal como ela é. O apocalipse é uma ideia demasiado romântica para mim.

*Que papel desempenha o acaso na tua obra?*

Para mim, acaso é um termo destituído de significado. De qualquer modo, não acredito nele. Quando percorremos a nossa casa às escuras para chegar à casa de banho a meio da noite, não é o acaso que nos faz chegar lá.

*Alguns críticos associaram a tua obra, devido ao que tem de artesanal e aos materiais que empregas, a movimentos artísticos como a Arte Povera. Sentes-te de alguma maneira ligado a esse movimento?*

Eu tenho sangue mediterrânico. Embora não católico.

*Como fazes quando crias uma exposição? Até que ponto é importante o espaço em que expões? É tudo feito em função de um espaço específico?*

Acabei de embalar as coisas para uma exposição na Kunst Halle St. Gallen. É como embalar um teatro de fantoches em tamanho natural. Tudo se decompõe em placas ou é enfiado num caixote que envio com tudo a proteger tudo o resto. Por vezes, mais tarde uso as caixas de cartão que faço para expedir as placas ou, pelo contrário, devolvo elementos que podem estar mais completos. No local, reparei que gosto imenso de preencher o espaço para encontrar linhas de força e pontos fulcrais. Depois começo a retirar peças não essenciais e é frequente precisar de alguns elementos de pontuação, geralmente apanhados no local à última hora. Estas são coisas que eu não prevejo nem espero, mas que conferem coesão à exposição. A sua função é, nomeadamente, suavizar as transições e criar um efeito dramático. Geralmente, são os elementos cómicos mais firmes e divertidos no espaço.

*Mousse Magazine*, n.º 10, Setembro 2007, pp. 108-110

## Entrevista a Gedi Sibony por Christopher Bollen, 2008

*Muitos artistas que usam “material naufragado” parecem apreciar bastante o seu aspecto de lixo. O que tu usas dá ideia de ser, em muitos aspectos, muito puro e limpo. Isto é intencional?*

Uso os objectos para revelar espaços. Quero que fiquem integrados.

*De onde vem a maioria dos teus materiais?*

Do meu atelier.

*Quando estás a trabalhar numa escultura, há algumas limitações quanto ao modo como as coisas encaixam ou funcionam?*

*Trabalhas com um conjunto de regras formais?*

Não trabalho propriamente numa escultura. Trabalho sobretudo no meu atelier, a controlar a luz, a dividir espaços, a tornar agradável andar por ali, a tomar contacto com tudo o que já tenho. E gradualmente as coisas separam-se em personagens e sequências. Para as exposições, as coisas encaixam e funcionam de maneiras muito particulares.

*É óbvio que as preocupações espaciais têm uma importância primordial na tua obra. As tuas esculturas exigem um local específico, ou podem ir para qualquer lado?*

Elas são adaptáveis como um circo itinerante.

*Qual foi a primeira obra de arte que fizeste?*

Quando andava no primeiro ano fiz um pequeno morcego preto, de madeira, com uma serra de recortes. As asas eram muito diferentes. Tenho um conhecimento profundo dessa assimetria, porque ela reflecte a minha própria assimetria. Fi-lo da mesma maneira que faço tudo. E um dos dois pequenos buracos dos olhos funciona como encaixe para o prego em que está pendurado na parede.

*Como avalias o êxito de uma peça individual?*

Não é tanto uma avaliação, mas mais uma sensação.

*Achas que o teu trabalho se enquadra na linha dos minimalistas dos anos 60 e 70?*

Não me fixo historicamente dessa maneira. O meu pensamento é mais de chamada-resposta.

*Gosto dos teus títulos. Como te ocorrem? Alguns são muito cómicos, como Its Origins Justify Its Oranges [As Suas Origens Justificam os Seus Laranjas]. Repara que nem sequer há cor de laranja na obra.*

Divirto-me muito com os títulos. Isso torna-se um jogo de linguagem envolto no ritmo de sons, ou o contrário. E tem de ser rigoroso.

*O que detestas no mundo da arte?*

Não me recordo da última vez que detestei fosse o que fosse.

*Interview*, Dezembro 2008-Janeiro 2009, p. 169



*Partly Me Manners*, 2008; porta de madeira, papel; 223,5 × 61 × 10 cm; Coleção Vanmoerkerke, Bélgica

# 1 + 1 + 1 = Pitz + Snow + Voïta

## Ou o jogo das afinidades

Friedrich Meschede

“1 + 1 + 1 = 3” é o conceito não só inusitado como exigente da exposição para a qual fui convidado: três artistas de origens diferentes são postos lado a lado numa mesma exposição. Surge-me inevitavelmente a este propósito a palavra alemã *Wahlverwandschaft* (afinidade electiva). Johann Wolfgang von Goethe usou este composto sintagmático, que comporta em si tanto a livre escolha como a necessária obrigatoriedade, tomando-o no plural para título do seu livro *Die Wahlverwandschaften* [As Afinidades Electivas]. O conceito provém contudo das ciências naturais. Foi cunhado pelo químico francês Geoffroy Saint-Hilaire por volta de 1718 e usado pela primeira vez, como título de um tratado, pelo cientista sueco Tobern Bergmann: “De attractiones electivis”, de 1775. Goethe, conhecedor das ciências naturais, decide deliberadamente transpor este conceito para a literatura em 1809, ano em que surge o seu romance, obra composta quase como alegoria científica com diferentes personagens.

Na química, a afinidade (*affinitas*) designa a força de atracção presente numa reacção química, a predisposição para a ligação de um elemento a outro. Observando a fórmula gráfica do título da exposição,  $1 + 1 + 1 = 3$ , parece-me que faz sentido evocar o significado original de “afinidades”, que decorre das ciências naturais. No fim de contas, os três artistas convidados para esta experiência artística sempre trabalharam como se estivessem a fazer experiências de laboratório. Investigam nos seus trabalhos a nossa percepção da realidade visível e servem-se para isso de instrumentos e de objectos que não recusam a sua filiação tecnológica. O instrumento óptico com que Michael Snow procedeu à experiência de representar o mundo com um olhar panorâmico de 360° é, a um só tempo, um aparelho, uma máquina fotográfica e uma escultura (*De La*, 1969-71, hoje na National Gallery of Canada, Ottawa). Instrumentos ópticos e lentes refractárias marcam o mundo das imagens de Hermann Pitz. A disposição no espaço de objectos encontrados e a vontade de explorar a perspectiva na superfície de uma imagem fotográfica marcam a procura de conhecimento de Bernard Voïta.

### O atelier

Neste acto de juntar três posições artísticas diferentes, reconheço a oportunidade de reflectir sobre a produção da arte, à qual também associo a relação tensa entre tradição e inovação nas artes plásticas. O ponto de partida é o atelier, o espaço onde um artista desenvolve e executa o seu trabalho. O atelier enquanto lugar de produção de arte deslocou-se, mais recentemente, para o espaço público. Assistimos a exposições que se vêm definidas por instalações de grande dimensão, em relação directa com o próprio espaço, aparecendo assim como atelier aberto ao público,

de tal maneira que o documentário ou a própria situação deixam marcas na visão do artista.

Esta exposição com Hermann Pitz, Michael Snow e Bernard Voïta apresenta um espectro de conceitos de atelier variados e que vão para lá do que é público ou documental. Pitz – Snow – Voïta é a ordem alfabética neutra, Snow – Pitz – Voïta seria uma possível ordenação cronológica, Voïta – Pitz – Snow tornou-se a constelação dramática do percurso da exposição que complexifica esta temática e conjuga aspectos da luz, da projecção e da escultura, sem abdicar das posições individuais de cada artista. Podemos ver, logo a abrir, uma escultura nova, praticamente a primeira escultura de Bernard Voïta: uma superfície que se expande pelo espaço, carregada de um simbolismo pessoal mas também histórico, da história de arte. Seguem-se trabalhos fotográficos que combinam motivos paisagísticos e arquitecturais, o vídeo de uma paisagem estranha e fotografias que parecem esculturas. Hermann Pitz abre o seu arquivo dispondo cento e vinte e nove polaróides em que podemos ver o seu atelier na década de 1980 em Düsseldorf. No final, achamo-nos num espaço que Michael Snow concebeu para esta exposição e que remete para um seu trabalho mais antigo. Transparências penduradas no espaço são coreografadas por luz, construindo um cenário no qual entramos para ser parte observadora do todo.

Hermann Pitz, Michael Snow e Bernard Voïta encontram-se também no trabalho de atelier através da fotografia e do filme. O atelier é o único local onde cada um é capaz de desenvolver as suas ideias visuais. Surgem assim trabalhos que começam por ignorar a realidade visível que existe fora do atelier, porque o atelier, por necessidade, cria uma realidade própria que evoca qualquer coisa que anteriormente não era assim. Podemos afirmar que isto se aplica a quase todas as obras de arte, mas no passado, com a divulgação do processo de trabalho, o local privado da concepção foi-se tornando cada vez mais público. Com o apelo vanguardista, na década de 1960, de um “museu sem paredes”, o atelier transformou-se também em local de produção que pode estar em todo o lado, até mesmo num museu.

Em Fevereiro de 2006, na Escola Superior de Belas-Artes de Hamburgo, realizou-se uma conferência dedicada ao “Topos do atelier enquanto oficina e forma de conhecimento” (organizada por Michael Diers e Monika Wagner). Abordaram-se todos os aspectos do tema, desde a figuração clássica de um atelier, tal como passou a existir com o surgimento das academias na história da arte, até à representação conceptual do atelier desenvolvida por diferentes artistas. Não faltam exemplos na história de arte mais recente – de Daniel Spoerri a Paul McCarthy, passando por Thomas Hirschhorn – em que o atelier é ele próprio objecto de apresentação, assumindo a forma de uma escultura. O atelier



Michael Snow  
*WVLNT (For Those Who Don't Have the Time)*, 1966-67/2003  
Cor, som, 15'





Hermann Pitz

Da série de polaróides *Sofortbilder 1985-1995* [Imagens instantâneas, 1981-1995]:  
102 *Auge* [Olho], 1992 (Düsseldorf); 103 *Auge 2* [Olho 2], 1992 (Düsseldorf)



de Constantin Brancusi é hoje, na sua versão reconstruída, um museu em Paris, e procura assim conservar a atmosfera íntima das oficinas manuais; Richard Serra, por seu turno, mudou-se para as fábricas industriais, já sem qualquer apelo romântico. A ideia do “*atelier* como cela” (Nike Bätzner), porque lugar de experiência física de si próprio, foi utilizada por artistas como Piero Manzoni e Bruce Nauman enquanto palco para a *performance*, temática que artistas feministas transpuseram para a acção pública.

A versão de Hermann Pitz, Michael Snow e Bernard Voita é a de um *atelier* que serve de retiro ao artista, para que este, protegido da realidade, possa encontrar as suas próprias imagens. Por trás disto esconde-se certamente uma postura romântica, por oposição ao voyeurismo expressivo acima descrito. Mas a este *atelier* está também ligada a ideia de que a arte ainda é qualquer coisa estranha que quer ser vista fora de uma norma cada vez mais abrangente e que por isso cria novas experiências visuais.

## *Wavelength* – um mito

A noção de *atelier* enquanto local onde a descoberta de imagens se cruza com a auto-representação, e enquanto guia para a observação intensiva de um objecto, foi gerada, sem qualquer dúvida, por uma obra de Michael Snow. O filme *Wavelength*, filmado em finais de 1966 e apresentado pela primeira vez na Primavera de 1967, é o padrinho visual de um diálogo entre o próprio Snow, Hermann Pitz e Bernard Voita, e que esta exposição pretende desencadear. Há não muito tempo, o então director da Kunsthalle de Düsseldorf, Jürgen Harten, reconheceu, numa conversa sobre esta obra, que nenhum outro filme de artista influenciou tanto o seu método de curadoria. Depois de o ter visto pela primeira vez em 1970, passou a olhar para as obras de arte ao longo da história concentrando-se nos pormenores, como que através de um *zoom*, em grandes planos, e chegou a tentar transpor este modo de percepção para uma série de imagens, o que acabou por concretizar numa exposição de Caravaggio de que foi curador. A forma de arte serviu-lhe como prática de curadoria.

Em *Wavelength*, Michael Snow abre-nos a porta do apartamento em Nova Iorque onde trabalhava e vivia em 1966. O *atelier* está vazio, vê-se o lado oposto da rua através dos janelões típicos. Nos quarenta e cinco minutos de duração do filme, a câmara vai de uma ponta à outra da sala, terminando na parede das janelas, onde se fixa na fotografia de uma paisagem de mar, como se o *travelling* aparentemente infundável apenas tivesse acontecido para poder desembocar neste motivo do infinito. Esta sequência de *zooms*, durante o qual se vê um quadro de Snow, *Walking Woman*, a ser retirado do *atelier*, é encadeado por efeitos de luz coloridos. Aparecem e desaparecem pessoas, vêem-se sobreposições de imagens coloridas e translúcidas que contribuem para que tudo pareça surreal, as transparências de cores assemelham-se a uma secção de imagem colocada em frente ao recorte da janela. Em paralelo a este percurso da câmara, ouve-se em banda sonora uma sinusóide em crescendo, que dá o título ao filme e que no final atinge um tom inaudível para o ouvido humano. Em 1970, Steve Reich utiliza este derradeiro motivo do filme como capa para o seu álbum *Four Organs – Phase Pattern*. Assim começa a história da recepção da influente e marcante obra de Michael Snow.

Na altura, as condições técnicas limitadas da película obrigavam a cortes para se poder trocar de bobina. Notam-se portanto saltos que interrompem esta continuidade evocada pelo longo plano cinematográfico. O efeito final, muitas vezes descrito, de *zoom* infinito é uma ilusão sugerida pela onda acústica que o acompanha. Até hoje, Michael Snow faz questão de apenas mostrar este filme nas salas de cinema, fechando as portas aos

tradicionais espaços de exposição. Ainda assim, e para satisfazer aqueles que não viram esta obra tão importante para a história do cinema, acabou por fazer, em 2003, uma versão de quinze minutos para quem não tem tempo para ver *Wavelength*. “WVLNT Wavelength for Those Who Don’t Have The Time; Originally 45 minutes. Now 15!” é o que aparece escrito na capa do DVD editado pela Art Metropole de Toronto em 2003, exemplo também do humor fantástico que Michael Snow faz questão de cultivar.

Por esta altura, em 1966-67, além de Michael, talvez só Bruce Nauman utilize o *atelier* para experiências com o seu próprio corpo, como faz nas obras *Failing to Levitate in the Studio*, de 1966, e *Bouncing Two Balls between the Floor and Ceiling with Changing Rhythms*, de 1967-68. Ao contrário de Nauman, que faz do *atelier*, simultaneamente, local de produção e de apresentação (aspecto a que dará continuidade, em 2001, com *Mapping the Studio*), Michael Snow restringe-se à filmagem do apartamento, que, graças à perspectiva em *zoom*, se apresenta como espaço minimalista e no final se transforma na ideia de infinitude conceptual. O *atelier* é o local da imaginação.

O espaço também lhe serve, por outro lado, para sondar as possibilidades do mecanismo de percepção. O que implica calcular com precisão as premissas técnicas para poder superar as limitações do material fílmico (uma bobina contém três minutos de filme) e a necessidade da troca de bobinas de modo a atingir a desejada impressão de infinitude que se vai impondo. O apartamento tem pois de ser um local de muita ordem e disciplina, a fim de se conseguir produzir uma imagem que de outra forma seria impossível. As reflexões sobre a câmara e as suas possibilidades limitadas levam Michael Snow a construir, de 1969 a 1971, uma “máquina-câmara” com a qual realiza em 1971 o filme *La Région Centrale*, uma máquina capaz de captar o mundo exterior com uma panorâmica de 360° e que pode assim ser vista como gémeo conceptual de *Wavelength*; a máquina, intitulada *De La*, encontra-se hoje na colecção da National Gallery of Canada, onde é exposta como escultura e aparece acompanhada por quatro monitores que mostram as imagens captadas por esta “máquina de ver”.

## A exposição na Culturgest

Esta exposição apresenta outras instalações que também tematizam o olhar sobre uma coisa. *Condensation: A Cove Story* mostra, em *time-lapse*, uma paisagem do Norte do Canadá que se oferece como pano de fundo para um jogo de interacção entre a luz e o clima. Durante dois Verões, Michael Snow tirou uma fotografia a cada dez segundos com uma máquina fotográfica digital (uma *time-lapse still camera*), compondo depois um vídeo com milhares de fotos comprimidas num filme de dez minutos. Em termos técnicos, *Condensation* é um prolongamento de *Wavelength*, embora tematicamente seja uma transição para a instalação *Localidade*, em que acontece precisamente o contrário: o observador acha-se num espaço que se expande para campos de observação individuais. A luz é projectada sobre transparências e, graças ao seu fraccionamento, multiplica-se em diferentes cores, possibilitando uma perspectiva tridimensional. O fraccionamento do olhar, ao mover-se no espaço, contrasta com os fenómenos de luz de uma paisagem que é observada em aceleração. Encaixado no meio disto, como massa que congrega tudo, *WVLNT*.

Em 1986, Hermann Pitz fundou em Berlim, com Raimund Kummer e Fritz Rahmann, a associação de artistas Büro Berlin [Escritório Berlim], que se dedicou a um novo conceito de produção, do qual constavam exposições feitas entre eles, ou com artistas convidados, no “Büro”, localizado numa fábrica abandonada na Lindenstrasse, à sombra do Muro, antes da

queda. O trabalho de Hermann Pitz é sempre uma afirmação da sua actividade e assemelha-se a um protocolo ou arquivo. Recorrendo à árvore genealógica das suas obras, Pitz encontrou motivação para apresentar o modo como se organiza a sua actividade: o *atelier* enquanto biblioteca, escritório e arquivo. Criou uma série de cento e cinquenta e três polaróides com textos descritivos, escritos pelo próprio Hermann Pitz, que forma o centro do conjunto das suas obras apresentadas nesta exposição. Estas fotografias são do seu *atelier*, que, devido a mudanças consecutivas de localização, foi saltando de lugar ao longo do tempo. Mas, além do lugar concreto, são também os pormenores da percepção que conferem a cada fotografia uma posição dentro do todo, seguindo uma lógica própria. Hermann Pitz entendeu as imagens associativas como oficinas de produção de ideias, fixou-as em polaróides e legendou-as com comentários que solidificam a fotografia. Criou assim aquilo a que Gerhard Richter chama “Atlas”, com a diferença de que para Pitz as polaróides não funcionam como estudos para uma obra que se seguirá, são antes, no seu todo, a própria obra da qual é possível retirar aspectos singulares que poderão ramificar em novos trabalhos, formando uma árvore genealógica das ideias.

É neste contexto que se expõe, em termos programáticos, a fotografia de grande formato *Studio Düsseldorf*, que representa, por um lado, o *atelier* de Hermann Pitz, mas também, e ao mesmo tempo, um modelo da cidade em grande formato. Parece que estamos no *atelier* de um arquitecto e no entanto trata-se apenas de uma metáfora visual para a ideia do *atelier* enquanto lugar onde a vida pública da cidade pode ser planeada e estruturada. O tópico da lente reaparece com frequência na obra de Hermann Pitz: neste caso, espelhos côncavos que ilustram a observação deformada da realidade. Por trás de uma lente, tudo parece pertencer a uma outra dimensão. Assim também os trabalhos *Baby Boxen* e *Nachbild* [Pós-imagem], duas obras em extremos opostos que reflectem todo o espectro da nossa percepção, que parece estar permanentemente a formar uma imagem distorcida da realidade. A imagem que vemos é uma visão que segue regras próprias e que ao fazê-lo se mantém precisamente fiel a esta realidade.

Bernard Voïta utiliza o seu *atelier* para construir imagens que apenas existem no momento da captação. Muitas das vezes, trata-se de construções que se parecem com esculturas em expansão no plano linear, que se opõem ao arranjo ordenado de um levantamento planimétrico feito com pontos do mesmo tamanho, que, como uma transparência invisível, formam um padrão diante da ilusão espacial. Numa série recente, *paysage ahah*, este princípio usado nas primeiras obras concentra-se num trabalho que sobrepõe ao registo de uma paisagem a fotografia de uma arquitectura, ou vice-versa. Os opostos entrelaçam-se, criando uma imagem que surge monocromática e que se assemelha a uma manifestação híbrida. Diante do original, temos de reconhecer a distância dentro da moldura entre um e outro nível, o espaço que há entre eles e que nenhuma imagem pode documentar. Só então podemos dar-nos conta de como os planos visuais são independentes um do outro, formando simultaneamente um abstracto difuso à medida que o olhar se distancia. Diante da respectiva imagem, o observador terá de praticar o mesmo efeito de *zoom* de *Wavelength*, que se torna a afirmação de uma ocorrência e também antecipa, em analogia formal, uma afinidade electiva com *Localidade* de Michael Snow.

Uma série de fotografias monumentais sugere-nos a imagem de uma máquina fotográfica. Voïta dispõe no *atelier* objectos encontrados, de tal forma que apenas de determinado ângulo se consegue perceber a imagem de uma máquina fotográfica, o protótipo de uma máquina anterior aos pequenos computadores digitais. Temos de imaginar que, de um outro ponto de vista,

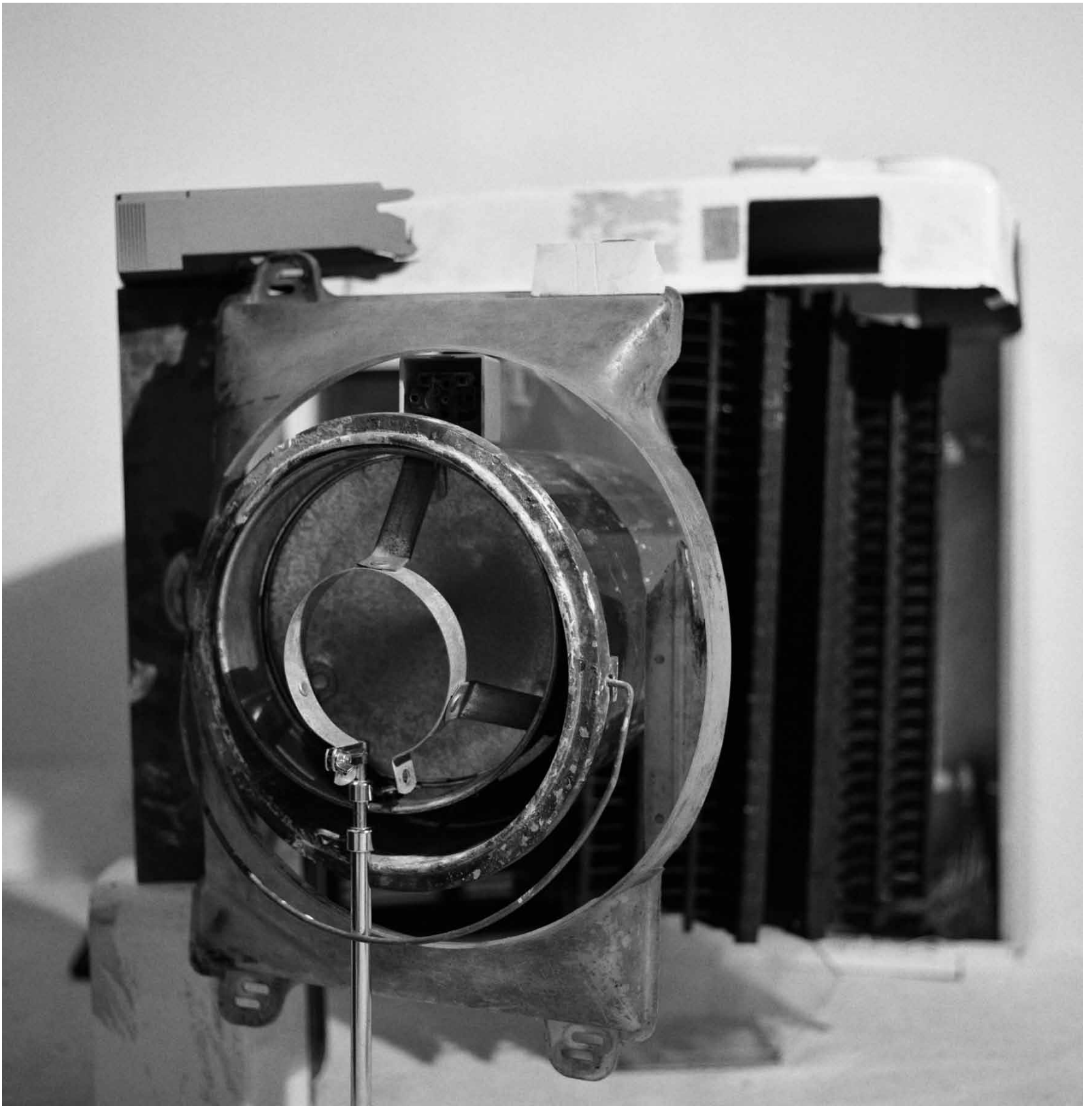
esta disposição das partes expõe a ilusão, de tal modo que já só reconhecemos o aquecedor, a panela e a respectiva pega, com os quais tudo se constrói. O *atelier* de Bernard Voïta é este espaço vazio onde se inventa uma imagem com a qual se improvisa de forma lúdica, equipando-a com a leveza da sua efemeridade, porque é construída e arranjada com a precisão que resulta de dias a fio de observação e reflexão. Um *zoom* dos elementos que poderiam sugerir outra coisa para lá daquilo que são.

O vídeo *TRAX* é constituído por uma série de *stills* com uma imagem a conduzir-nos lentamente à imagem seguinte. Aquilo que se vê aparece sob uma outra luz, reconhece-se uma estrutura ligeiramente diferente e mal se consegue identificar o que a imagem representa, e que levanta estas questões. Julgamos estar diante de uma paisagem abstracta por explorar, uma zona que até agora ninguém pisou, não no Canadá distante, como em *Condensation: A Cove Story*, mas sim na imaginação, ou na superfície de uma textura. A qualidade abstracta do *atelier* vazio de Voïta reflecte-se de repente nestas imagens de um mundo abstracto que está algures lá fora. É preciso vê-lo, seria demasiado trivial revelar aqui a paisagem surrealista.

A fotografia é considerada um assunto público, o olhar fotográfico mostra-nos o mundo tal qual é. A fotografia de estúdio esconde as visões pessoais, tornando-as ainda mais intensas quando surgem sob a forma de fotografia de nus ou retratos. O estúdio sugere uma espécie de intimidade que de repente já todos partilhamos. A fotografia experimental acontece, pois, sobretudo escondida do público, porque se processa na câmara escura ou, como hoje se deverá dizer, dos programas digitais de tratamento de imagem que substituíram as reacções químicas. Entre estas categorias criadas sumariamente, existe ainda a ideia do estúdio ou *atelier*, da fotografia e do sujeito, que mantém uma posição única e que resulta numa fotografia mais próxima da percepção do que da concepção de ângulos visuais e que, não se podendo nunca encontrar na realidade, apenas se pode criar no *atelier*. Os artistas constroem uma realidade que só se apresenta na fotografia, como se o motivo apenas fosse plausível nesta perspectiva. Foi esta a ideia de partida: juntar numa exposição três diferentes artistas que partilham um ponto comum – o trabalho no *atelier* – e que ao mesmo tempo apresentam características diferentes que se mantêm como marca da singularidade de cada uma das práticas artísticas.

Escreveram-se muitos ensaios sobre o *atelier* enquanto lugar do trabalho artístico. Enquanto *topos*, o *atelier* é visto, por um lado, como exemplo de uma perspectiva esclarecida da criação, espaço envolvido em segredo, porque escondido do público; mas também, por outro lado, carregado de misticismo, porque foi no *atelier* do artista que um pequeno círculo seleccionado se confrontou pela primeira vez com coisas completamente novas e diferentes. O *atelier* de Mary Bauermeister em Colónia tornou-se lendário. Foi aí que John Cage e Nam June Paik, por volta de 1960, apareceram pela primeira vez na Europa. Rodney Graham, artista que fez da reflexão sobre o papel do artista o trabalho de uma vida, criou, numa fotografia iluminada monumental, *The Gifted Amateur*, de 2007, uma encenação que denuncia este mito da criatividade como possível obsessão de todos nós.

Os artistas trabalham, longe uns dos outros, em diferentes épocas e em diferentes locais, em coisas que os podem unir. A exposição com Bernard Voïta, Hermann Pitz e Michael Snow nasceu desta livre escolha de posições individuais que, de repente, postas lado a lado, revelam uma necessidade interna. As exposições devem também contribuir para identificar e observar as diferenças dentro do que é comparável. Esta afinidade electiva oferece, no melhor sentido da expressão, uma junção de elementos, esperando-se que desencadeie uma força de atracção que inspire o conhecimento.



Bernard Voïta  
*Camera V*, 2006  
Prova de brometo de prata, 48 × 46 cm

# Gedi Sibony

**Gedi Sibony em conversa com Anthony Huberman**  
Sexta-feira, 11 de Fevereiro, 18h  
Pequeno Auditório da Culturgest

**Visitas guiadas à exposição**  
Domingos, 27 de Fevereiro e 27 de Março, 18h

# 1 + 1 + 1 = 3 Hermann Pitz Michael Snow Bernard Voïta

**Michael Snow em conversa com Peggy Gale**  
Quinta-feira, 17 de Fevereiro, 18h30  
Grande Auditório da FBAUL

**Conversa entre os artistas e o curador**  
Sábado, 19 de Fevereiro, 18h  
Galeria 1 da Culturgest

**Visitas guiadas à exposição**  
Domingos, 27 de Fevereiro e 27 de Março, 18h

Programação: Miguel Wandschneider  
Curadoria: Anthony Huberman (Gedi Sibony);  
Friedrich Meschede (*1 + 1 + 1 = 3*: Hermann Pitz, Michael Snow, Bernard Voïta)  
Coordenação de produção: Mário Valente  
Produção: António Sequeira Lopes, Paula Santos  
Coordenação de montagem: Fernando Teixeira  
Montagem: André Lemos, André Tasso, Heitor Fonseca, Laurindo Marta,  
Nelson Melo, Paulo Rebelo, Sérgio Gato, Sílvia Santos

Publicação  
Concepção e coordenação: Miguel Wandschneider  
Desenho gráfico: Ana Baliza  
Textos: Gedi Sibony, Philippe Vergne, Cecilia Alemani, Christopher Bollen,  
Friedrich Meschede  
Traduções: Luís Leitão (pp. 2-5), José Maria Vieira Mendes (pp. 6-11)  
Revisões: Conceição Candeias, Miguel Wandschneider

# Livraria Culturgest

Coincidindo com a abertura das duas exposições, na sexta-feira, 18 de Fevereiro, às 22h, a Culturgest inaugura uma livraria especializada em arte contemporânea. A livraria e a actividade editorial da Culturgest oferecem o pretexto e o contexto para conversas em torno de publicações de arte com diferentes artistas, editores, designers e autores.

## Yves Gevaert

Sábado, 19 de Fevereiro, 16h30  
Sala 2 da Culturgest

Conversa a propósito da sua actividade no campo da edição de livros, outros tipos de material impresso e objectos de arte

## Pedro Diniz Reis *6489 AA para piano preparado,* interpretação de Joana Sá

Sábado, 12 de Março, 18h  
Pequeno Auditório da Culturgest

Concerto seguido de conversa com Pedro Diniz Reis a propósito de *O livro dos AA* (Culturgest, 2010)

## Sara De Bondt e Antony Hudek (Occasional Papers, Londres)

Sexta-feira, 18 de Março, 18h30  
Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa

Conferência sobre o campo das publicações independentes em Londres, actualmente e no passado

Sábado, 19 de Março, 18h  
Pequeno Auditório da Culturgest

Conversa acerca do projecto editorial Occasional Papers

## Willem Oorebeek

Sábado, 2 de Abril, 17h  
Pequeno Auditório da Culturgest

Conversa a propósito do livro do artista, *Monolith +++* (Culturgest, 2009)

## Aglaia Konrad

Sábado, 2 de Abril, 18h15  
Pequeno Auditório da Culturgest

Conversa a propósito dos livros da artista, *Elasticity* (Nai Publishers, 2002), *Iconocity* (Walther König, 2005) e *Desert Cities* (JRP Ringier, 2008)

## Asier Mendizabal

Sábado, 30 de Abril, 18h  
Pequeno Auditório da Culturgest

Conversa a propósito do livro *Fire and/or Smoke* (Culturgest, no prelo)