



Ana Luisa Saraiva Lanita Marques

RISCOS DE LUZ. DOIS NARRADORES À CAÇA DE UM AUTOR

Dissertação de Mestrado em Antropologia Social e Cultural,
orientada pelo Professor Luís Fernando Gomes da Silva Quintais

Agosto de 2017



UNIVERSIDADE DE COIMBRA

Ana Luisa Saraiva

Lanita Marques

Riscos de luz.

Dois narradores à caça de um autor

Tese apresentada ao Curso de Mestrado de Antropologia Social e Cultural, da Faculdade de Ciências e Tecnologia, da Universidade de Coimbra, como requisito à obtenção do título de mestre em Antropologia Social e Cultural.

Orientador: Prof. Luís Fernando Gomes da Silva Quintais
(Universidade de Coimbra)



Coimbra
2017

| agradecimentos

Ao artista Francisco Rúbio pela generosidade e constante apoio muito antes da viagem das videografias ter sequer começado. Embora não estando lá expresso, é um justo autor deste trabalho

Ao poeta-professor-orientador Luís Quintais pelos poucos mas bons momentos em que me apoiou em vários estádios deste trabalho

À professora Sandra Xavier, Andrea Gaspar e ao professor Fernando Florêncio por todos juntos terem aqui dado uma viragem fulcral

À colega Joana Solipa pela amizade e ajuda a desbravar a Antropologia

À minha família por me ter dado esta oportunidade

[M] 18 de Março de 2016
Estava tudo latente, como no negativo fotográfico
Agora é o processo de revelação

| palavras-chave

| memória

|| imagem

||| técnica

|||| transferência

||||| sagrado

| resumo

O que são videografias? Essa foi a primeira proposição deste trabalho. As videografias pensavam ser o futuro mas não o foram. Contudo, não deixaram de ser a transformação do real numa porta para outros mundos, não existentes mas visíveis; a visibilidade do inconsciente. O desenho, a pureza; a fotografia, a mentira; o vídeo, a ponte. A luz do ecrã de televisão por onde passaram as fotografias que mais tarde foram videografias está lá mas não a podemos sentir. Mas será que foram elas que verdadeiramente se descobriram e desenrolaram aqui? Neste diálogo entre dois narradores e um autor, jogaram-se múltiplos papéis e dele brotaram outras *transferências* para além das das videografias - as de uma longa narrativa por detrás da máscara de diário. Para além do autor, onde se encontram os seus narradores?

| keywords

| memory

|| image

||| technique

|||| transfer

||||| sacred

| abstract

What are videographies? That was the very first proposition of this work. Videographies thought to be the future but they weren't. However, they didn't stop being the transformation of the real, a door to other worlds, non-existing but visible; the visibility of the unconscious. Drawing, the purity; photography, the lie; video, the bridge. The television's screen light from where the photographs passed which later became videographies is there but we can't feel it. But were they the ones who truly were discovered and unfolded here? In this dialogue between two narrators and an author, multiple roles were played and from it, other transfers beyond the videographies sprouted - those of a long narrative under the mask of a diary. Beyond the author, where are its narrators?

| LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Ilustração 1** - *Van Reede, o rosto imperial da Botânica.*
Fonte: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/5/5b/HenricusAdrianusVanRheede.jpg/320px-HenricusAdrianusVanRheede.jpg>. 16
- Ilustração 2** - *A evolução do humano e da cultura a partir das armas.*
Fonte: <https://gradhiva.revues.org/2741>. 18
- Ilustração 3** - *Pés de vários mamíferos e aves.*
Fonte: https://www.cairn.info/loading.php?FILE=ANNA/ANNA_642/ANNA_642_0463/annales_2_2009_art06_img007.png. 19
- Ilustração 4** - *Os indígenas iurupixuna envergando máscaras ilustrados por Joaquim José Codina.*
Fonte: http://espiraldotempo.com/wp-content/uploads/2015/10/ET51_Goncalo_Pereira_05.jpg. 21
- Ilustração 5** - Rotimi Fani-Kayode. *Bronze Head*, (1987). Fotografia, processo da prata coloidal. 403 x 388 mm. Tate Modern, Londres, Inglaterra. 2015.
Fonte: <http://79hbm1979mg58bnh1fp50y1bry.wpengine.netdna-cdn.com/wp-content/uploads/2015/02/Bronze-Head-1987-%C2%A9-Rotimi-Fani-Kayode-courtesy-Autograph-ABP-Tiwani-Contemporary-London-976x1024.jpg>. 23
- Ilustração 6** - Fritz Scholder. *Screaming Indian #2*, (1970). Óleo sobre tela.
Fonte: Não encontrada. 23
- Ilustração 7** - *Em 2D e 3D*. Caneta preta. Fonte: ateliê de Rb. 34
- Ilustração 8** - *“é só pedras e água”*. Fonte: ateliê de Rb. 39
- Ilustração 9** - *Sem título*. Fonte: ateliê de Rb. 40
- Ilustração 10** - ARGONARTE, *da videografia para a serigrafia*. Fonte: ateliê de Rb. 40
- Ilustração 11** - Bill Viola. *Passage*, (1987). Instalação.
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/id/cj74EbL/rAEaXe/pt>. 41
- Ilustração 12** - Garry Hill. *Disturbance (among the jars)*, (1988). Instalação.
Fonte: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cbqzLep/r8Ayo7>. 41
- Ilustração 13** - *Um avião que vai chegar ao sol*. Fonte: Rb. 48
- Ilustração 14** - *Supra-sumo das videografias I*. Fonte: ateliê de Rb. 53
- Ilustração 15** - *Supra-sumo das videografias II*. Fonte: ateliê de Rb. 53
- Ilustração 16** - *O biomórfico*. Fonte: ateliê de Rb. 54

Ilustração 17 - <i>O geométrico</i> . Fonte: ateliê de Rb.	54
Ilustração 18 - <i>A primeira “estrutura gráfica”</i> . Fonte: Rb.	54
Ilustração 19 - <i>Sem título/Sem título</i> . Fonte: ateliê de Rb.	55
Ilustração 20 - William Talbot. <i>Latticed Window</i> (1835). Fotografia. Fonte: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Latticed_window_at_lacock_abbey_1835.jpg .	57
Ilustração 21 - William Talbot. <i>Latticed Window (com notas e negativo)</i> , (1835). Fotografia. Fonte: https://blog.scienceandmediamuseum.org.uk/wp-content/uploads/2013/05/latticedwindow1.jpg .	57
Ilustração 22 - <i>Imaginar uma caixa imaginária transparente</i> . Fonte: ateliê de Rb.	61
Ilustração 23 - <i>Folclore algarvio sobre cortina de tijolos I</i> . Fonte: ateliê de Rb.	62
Ilustração 24 - <i>Folclore algarvio sobre cortina de tijolos II</i> . Fonte: ateliê de Rb.	62
Ilustração 25 - <i>Sem título</i> . Fonte: ateliê de Rb.	65
Ilustração 26 - <i>KAU! I</i> . Fonte: Eu.	79
Ilustração 27 - <i>KAU! II</i> . Fonte: Eu.	79

| LISTA DE ANEXOS

ANEXO 1. MANUSCRITOS

I - *LA VIGIÈRE - FRANCE - 1990* ou *O espectro de Wittgenstein*

II - *18 ANSWERS ABOUT THE MEANING OF THE WORD PHOTOGRAPHY*

ANEXO 2. CATÁLOGOS E DESDOBRÁVEIS DAS EXPOSIÇÕES

I - *Videografias (1982-83)*, (1987). Galeria Ether, Lisboa

II - *Se cai leite ardem os corações no mar*, (1990). Galeria Imagolucis, Porto

III - *Momentos Angulares*, (1991). Casa de Bocage, Setúbal

ANEXO 3. ARTIGOS/CRÍTICAS ÀS EXPOSIÇÕES

I - *Fotovideografias. Uma luz em segunda mão*, 29 de Junho de 1990. PÚBLICO

II - *Fotoproblemas.*, 31 de Agosto de 1991. EXPRESSO, 11

III - *Os «Momentos Angulares» de Francisco Rúbio*, 3 de Setembro de 1991. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, página desconhecida

ANEXO 4. NOTA DE IMPRENSA

I - *FOTOGRAFIA PORTUGAL 1890 - 1990 - EUROPÁLIA - BÉLGICA*, 29 de Outubro de 1991. Lisboa

ANEXO 5. LIVROS CONSULTADOS DE 1979 A 1991

ANEXO 6. REVISTAS DE DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA E DA TÉCNICA CONSULTADAS NOS ANOS 80

I - *Les déserts de la modernité*, 27 de Julho de 1986. SL' EXPRESS, 87-88

II - *LA PROJECTION PHOTO S' INFORMATISE*, Dezembro de 1986. SCIENCE ET VIE, 128-130

ANEXO 7. ANÚNCIO DA SCIENCE ET VIE DE ABRIL DE 1987

ANEXO 8. TRABALHOS NUNCA EXIBIDOS

I - *Topograma interior*, (1983). Acrílico

II - *O penúltimo degrau*, (1983). Técnica mista

III - *Sem título* (1983). Técnica mista

| LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

ESBAL - Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa

CAM - Centro de Arte Moderna

| ÍNDICE

| AGRADECIMENTOS

| RESUMO

| ABSTRACT

| LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| LISTA DE ANEXOS

| LISTA DE ABREVIATURAS, SIGLAS E ACRÓNIMOS

| ÍNDICE

INTRODUÇÃO	3
CAPÍTULO 1. MAPEANDO O PROBLEMA	6
OBJECTIVOS	11
METODOLOGIA	12
CAPÍTULO 2. ARTE-ANTROPOLOGIA. FORÇAS CENTRÍFUGAS, FORÇAS CENTRÍPETAS	14
FORÇAS CENTRÍFUGAS	16
FORÇAS CENTRÍPETAS	21
DÁDIVA, CONTRADÁDIVA	27
ARTISTA-ANTROPÓLOGA, ANTROPÓLOGA-ARTISTA CONTACTA ARTISTA-ANTROPÓLOGO?	29
CAPÍTULO 3. UM CONTEXTO DE PRETEXTO PARA AS VIDEOGRAFIAS	31
(...) “É SÓ PEDRAS E ÁGUA”	37
SER ARTISTA COM A TÉCNICA	43
CAPÍTULO 4. VIDEOGRAFIAS, VIDEOPROBLEMAS DE ONTEM E AMANHÃ. PONTO-LINHA-LUZ	45
VIDEOGRAFIAS (1982-83). DESENHO, O MAIS PURO	48

SE CAI LEITE ARDEM OS CORAÇÕES NO MAR. FOTOGRAFIA, UMA FERIDA, UM RAPTO, A GRANDE MENTIRA	57
MOMENTOS ANGULARES. VÍDEO, A PONTE INTERDITA	62
VIDEOQUÊ?	67
 CONCLUSÃO	69
 REFERÊNCIAS	80
 ANEXOS	86

|| INTRODUÇÃO

[M] 9 de Julho de 2016

Uma "poética" da matéria. Uma poética da luz como símbolo do conhecimento, gnose, uma revelação (...) Repara que "revelação" era o termo que se usava para fazer aparecer a imagem no papel fotossensível, tornar visível a imagem latente no material previamente exposto à luz.

Submersão, com os narradores. Negativo, com o autor. Revelação, com os narradores.

Ana Luisa, artista e ex-aluna. Francisco Rúbio, artista e ex-professor. Desde 2012 que algo oculto e em sintonia existia. Cinco anos volvidos, chegámos para contar uma história; a das videografias, fotografias tiradas a um ecrã sobre novas fotografias. Elas foram aqui analisadas e estudadas por mim, Ana Luisa, desligada das suas circunstâncias históricas e vivenciais mas não completamente. O autor, o artista, supostamente espelha-as mas não se pode amputar a ligação com a pessoa, a vida. Arte=vida. O autor (Francisco Rúbio) é contado através de dois narradores (eu e Francisco Rúbio); acaba por ser um pouco também a história destes últimos. Quem é o investigador? Quem é o investigado? Ambos. A relação queria-se e crê-se horizontal. Pela idade e pelo peso da História e histórias recebidas, uma máquina do tempo, ao início não era raro o medo de "não ficar bem na fotografia". Tal se esbateu e sumiu com o tempo. Aquelas imagens não eram o futuro mas queriam sê-lo, vertendo questões e desafios nos quais só agora é possível dar-lhes suporte.

A narrativa teve má fama nos anos 60 e era vista como um ser indesejado na produção cultural de vanguarda. Porventura terá sido escamoteada e envenenada com a má interpretação do público de Brecht no que toca ao distanciamento e acção crítica do espectador. Outra; a ideia que ficou agarrada a Lévi-Strauss de que a narrativa seria o modo através do qual a desordem que é a realidade histórica seria amenizada e naturalizada; algo ideológico. Por fim, com o modernista que se concentrou nos seus afazeres, na sua própria base material ao invés de se envolver com questões do mundo (Pinto, 2014). A fotografia tem aparecido muito e tal como a arquitectura, ela é algo que tem chamado muito a atenção da Antropologia. A imagem é predadora: fixa o seu alvo, a presa, desenrolando o seu feitiço perante ela e petrifica-a mas nós é que criamos as suas armadilhas através das nossas práticas. Ao início, a Filosofia preocupava-se com as coisas, depois com as ideias e agora com as palavras; a sociedade é um texto, a "viragem linguística" de Rorty. Uma outra foi a "viragem pictórica", uma cultura dominada por

imagens. O filósofo Ludwig Wittgenstein fala dela e acaba numa “iconofobia”, na ideia de que ficamos prisioneiros das imagens; as imagens acabam por ser texto e linguagem e caem numa espiral e círculo sem fim, uma tautologia (Mitchell, 1994). No “Tratado Lógico-filosófico” ele torna-se inovador na forma de escrever. Para ele, a Filosofia tem limites na linguagem, ele é um filósofo da linguagem. Para o artista aqui falado este é o “filósofo dos filósofos”. Uma pista: o manuscrito “LA VIGIÈRE FRANCE-1990” (ver ANEXOS 1). Nas três declarações iniciais encontramos um discurso tautológico: o texto como imagem - a imagem são letras - as letras são símbolos. As letras também são símbolos gráficos pois estão pixelizadas através da ampliação. A Teoria prática-filosófica, Rb diz ser uma senha, contra-senha.

Mas retomando as videografias. O alvo é: será que as suas videografias, ou seja, fotografias de fotografias neste caso tiradas a um ecrã de televisão, são fotografia, vídeo, desenho ou outro *media* qualquer? É tudo? Fez todo o sentido na época e continua a fazê-lo hoje. Vivemos um momento em que as fronteiras entre as várias Artes (e entre as Artes e as Ciências) cada vez mais se fundem e diluem. Vale o que vale para aqui mas esse “misturar tudo de todo o lado”, o tudo poder ser fonte de alimento para criar Arte é algo que, pessoalmente, me diz muito. Sintoma de eu ter, agora, enveredado pela Antropologia. Aquelas videografias anteciparam o que viria a seguir; o limbo, à falta de melhor cunho, das linguagens e as suas múltiplas e distintas deslocações. O intuito é dissecar o que está e não está à vista e algo que jamais foi mostrado lá para fora, para o público. Temos os desenhos, depois as fotografias, depois as videografias. Segundo o próprio artista, estas últimas não são fotografia. Centra-se não tanto no *antes* (na *técnica*, no emissor, no *input*) e no depois (na *imagem*, no receptor, no *output*) mas sim, isso sim, no *durante*, ou seja, o intervalo, o processo, o limbo, a viagem (a *transferência*, o código, a *blackbox*) (Lotman, 1978). E tudo o que forma esse *durante* que prefigura e molda o *antes* e o *depois*; isto chama-se *processar a informação*. A verdade é que o *durante* não tem fim à vista; os trabalhos são autofágicos, autoalimentam-se uns dos outros, são camadas sobre camadas sobre camadas, como uma cebola. Vamos viajar por algumas delas até chegar a um suposto, utópico núcleo, uma de infinitas “verdades”. Continuar a invenção ou chegar a essa suposta verdade? Ambas. Procura-se os segredos das coisas e faz-se cair máscaras. A memória através da oralidade foi a maior aliada aqui. O ateliê-armazém do artista, do qual me foi dado total acesso, é a porta para as obras originais e que são diferentes das dos catálogos e desdobráveis ou de qualquer outra reprodução. Sem ele, o chão fugir-me-ia dos pés, isto é, não deteria provas

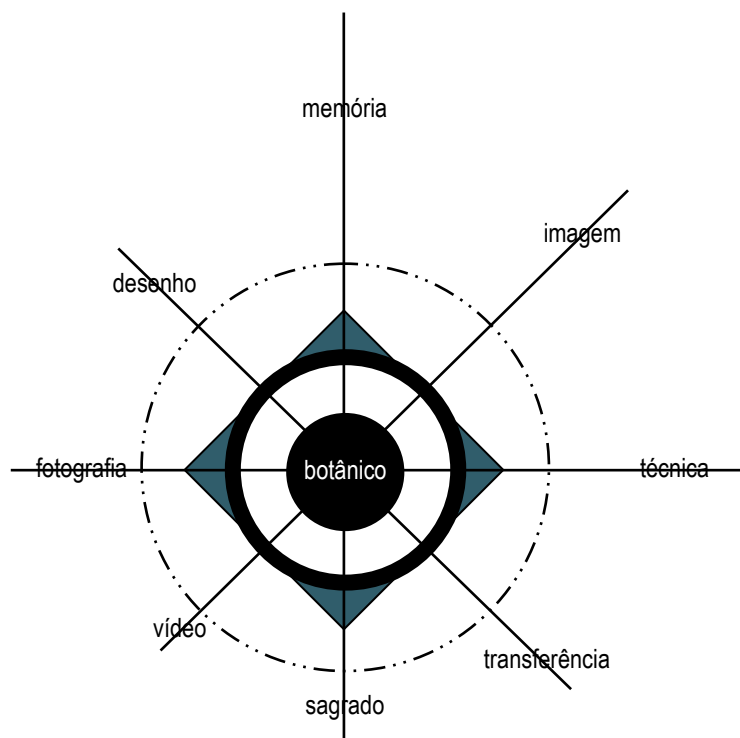
suficientes para demonstrar o que aqui relato, tudo pareceria uma colossal fabricação e imagem-fantasma (se já não o parece). Há que suprimir a nossa consciência do que uma fotografia (ou qualquer outro objecto) é para chegar àquilo *de* que ela é *feita* (Edwards & Hart, 1998). A viagem de uma imagem aliada à viragem para a cultural material é desvendar os seus usos, suportes e contextos. Não é uma igreja mas a peregrinação que John Berger (tw1975, 2012) sugere no que toca às obras de Arte e que hoje em dia não existe, eu senti que o fiz no ateliê-armazém do artista (onde habitam os trabalhos e as referências aqui apresentadas); as imagens-objecto e tudo em seu redor acabaram por ser mediadoras de conversas, comigo, com o artista e com um pequeno círculo de pessoas. Um dia darão fruto a um evento social ainda maior.

Existem pelo menos três formas de organização do pensamento, mapas conceptuais. O terceiro foi o escolhido em que o centro é o encontro com o artista no Jardim Botânico de Coimbra, a transferência do digital para o real (emanada no segundo capítulo).

| linha (um ponto de partida, um ponto de chegada)

|| rizoma (uma árvore; um ponto de partida, múltiplos braços)

||| um alvo (um olho; um centro, múltiplos braços)



||| CAPÍTULO 1

MAPEANDO O PROBLEMA |||

Partindo para uma muito breve descrição, as videografias e tudo o que gira à volta delas são uma marca, inscrição, insígnia daquele tempo, também um documento, sublinho, documento; incidir-se-á luz, de um ponto de vista bem privilegiado (tendo em conta o longo contacto pessoal, a obra preservada e a descomunal overdose e facilidade de acesso a informação hoje disponível), sobre o que significam aqueles trabalhos hoje, se farão algum sentido hoje. O que terão eles para nos dizer, sugerir e ensinar? O hoje, que não existe. O ontem e o amanhã é que existem. Orientemos o olhar para a abordagem antropológica à Arte, ora foi isso que aconteceu. Considerações sobre os limites, as possibilidades e os desafios desta etnografia aparecerão ao longo de todo o trabalho mas deixa-se aqui uma breve nota respeitante à etnografia desenvolvida. Devido aos vários papéis desempenhados e havendo uma natural e forte tendência para isso, este trabalho não pretendeu ser uma apreciação crítica pura e dura do trabalho do artista em foco, algo mais à historiador de Arte, mais desprovido do contexto mas sim um périplo por aquelas imagens e que vão ao encontro de algumas das questões lançadas mais à frente, tais como: Porque é que as imagens são cultura? Como é que uma imagem age no social? Que efeitos é que aquelas videografias tiveram na sua época? No hoje, o que nos dizem?

Contudo, o caminho para lá chegar pareceu ser um fim em si mesmo ou seja a narrativa. Narrar é interpretar; narramos para nós próprios assim como os outros nos narram a nós. Perguntamos: quem me está a narrar? O leque de narrativas disponíveis para nos definir e definir os outros está cercado pelo contexto cultural, social, político e histórico. Quem ou o quê é que decide ou possibilita a forma como eu me narro a mim próprio? Aqui a questão é a construção de histórias de vida através da construção da cultura (Pinto, 2014).

A respeito de papéis. Professor-aluna. Esta foi a primeira hierarquia ou relação estabelecida com o artista Francisco Rúbio. Entretanto, outras surgiram. Mestre-aprendiz, artista-artista (uma dupla), amigo-amiga e, por último, informante-antropóloga. Ainda assim, há uma troca de papéis e essa hierarquia acaba por se diluir pois criou-se um à-vontade que transparece nas conversas em pessoa. Em consequência de um passado vivido em comum, em contexto escolar e não só,

desde cedo se anteviu e temeu isto: a interpenetração dos olhares e dos papéis ser uma grande fatalidade e fragilidade. Talvez tivesse sido este o maior desafio de todo o trabalho, desde a sua fase mais embrionária pois, como aluna, desde há alguns anos que sou “contaminada” pelas suas ideias e ideais. Passo a explicar. A “imersão total” é pura ilusão mas a abertura da pessoa-artista é sim, total, uma oportunidade única e irrepetível mas onde começa e acaba o meu informante? Onde começo e acabo eu? Conseguirei ser minimamente objectiva e racional? Poucos etnógrafos têm a oportunidade de estarem tanto tempo e terem um contacto tão próximo com o seu informante, é o recurso a essa outra e ancestral forma de conhecimento que é a oralidade; eu tive esse privilégio e “maldição”. A memória de Rb é uma enciclopédia mas a memória, mais do que reproduzir, ela produz nova informação, adocicando, ocultando e atribuindo sempre novos significados àquilo que já foi. Até que ponto poderei confiar nela? Acreditar em interpretações (minhas) de interpretações (do informante)? É algo remanescente do “Narrador Relutante”, de Ana Teixeira Pinto, obra fulcral para uma abordagem antropológica na Arte. O catálogo parte de uma exposição com o mesmo nome ocorrida no Museu Berardo, em 2014. A sua ideia essencial é esta: as histórias muito mais do que vividas são narradas. Fala-se da viragem narrativa e de um *narrador não credível*, um em que não se pode confiar (não serão todos assim?). O que se passa nesse intervalo, nesse limbo entre factos e ficção?

[M] 6 de Fevereiro de 2017

>>> *"Riscos de luz. Dois narradores à caça de um autor"*

<<< *"Light scratches. Two narrators hunting an author"*

---"Riscos" - mais do que um traço, "trace", que aparenta ser algo bem mais brando e benévolo, desenhar é um corte, um "scratch", um dilaceramento, uma ferida no material, uma inscrição; o desenho é a arte mais pura, primal de todas; [M] o risco em duplo sentido, risco, riscar, arriscar, arisco (ou avesso, que se afasta dos outros), arenoso, Rb é permeável a tudo, aberto a todo o conhecimento, tudo pode ser fonte de alimento para ele. Arte é vida. A verdadeira Arte é a própria vida, é o que tu me dizes

[M] risco (tu) riscado (eu)

camada (eu) sobre camada (tu)

[M] "Eu sou um fazedor de riscos. Risco. Gravar. Cortar. Marcar."

---"de luz:" - desses riscos emerge, acorda a luz; é a fotografia, fotografia imprime luz num suporte: Rb diz que eu sou o agente revelador da sua fotografia, do seu retrato, um dos suportes (existem muitos outros dentro das outras coisas que temos feito, alguns não palpáveis, imateriais, gestos, sons, palavras,...), o papel, é esta tese, esta viagem e construção conjunta que temos feito. O vídeo, cinema é também a arte da luz, acima de tudo

[M] "Estava tudo latente, como no negativo fotográfico"

“Agora é o processo de revelação”, disse Rb uma vez por mail

---“dois narradores” - quem é mais narrador aqui? não sei, o que é certo é que ambos o somos, [M] estamos aqui para contar uma história, a sua e a nossa, inseparáveis

---“à caça de um autor” - em busca de Francisco Rúbio, o artista, o autor; [M] seguir os passos, as pistas do autor de um “crime”, uma senda; é um mergulho, uma escavação arqueológica subaquática, cada vez mais fundo mais fundo mais negro mais negro mais negro mais silêncio mais silêncio mais silêncio um só um só um só

[M] um título sem marca ou marcas temporais, sem “videografias”, sem “fotografia”, sem “vídeo”, sem “desenho”, sem “negativo fotográfico”, sem nome do autor.....”

Do micro para o macro. Do local para o global. Da pessoa para o mundo. Nadando em círculos, de alguma forma é este o padrão presente em todo o trabalho. Aqui figuram algumas notas e fragmentos da conversa de discussão do título da tese, o qual foi debatido e construído em diálogo por mail com o artista. Parto deles para todo o espectro deste trabalho. De *insider* para *outsider*. Apresentar-se-ão alguns depoimentos e notas de diários (digital e manual) - *performances* - tendo como alicerce conversas informais e espontâneas com o artista escritos depois de se sair do seu contexto. Haverão sempre infinitas descrições sobre uma mesma realidade observada. 15 Julho de 2015. Caiu o papel aluna-professor. Tudo começou nas SMS; o primeiro contacto. De seguida o mail. Depois o chat. Depois a pessoa de carne e osso. Por fim a voz por telemóvel. Pensamentos, documentos, textos, trabalhos, poesia, fotografias, desenhos, músicas, vídeos, filmes se partilharam até agora. Construimo-nos e destruimo-nos sobre redes de dádiva e contra-dádiva, houve sempre o imperativo moral de uma dívida por saldar. Era um contrato, uma troca infinita, sobre a forma de um diálogo e uma reciprocidade que não viam o seu fim. Era isso que alimentava e mantinha viva a narrativa. O “Tuhami, Portrait of a Moroccan” (1980), de Vincent Crapanzano (que trabalhou com Margaret Mead, a primeira antropóloga a usar o registo visual) é um desses casos. Se um antropólogo se excluir do seu encontro etnográfico cria uma imagem congelada de quem está a estudar. É sempre uma negociação e não há a realidade do outro, ele não é uma ilha. Nós tanto somos porosos a ele como ele é a nós. Ora se desenterravam coisas de há anos e décadas ora ali e naquele momento se criavam outras novas. Quase que se poderia inventar um terceiro elemento, um outro artista que mostrasse tudo o que foi difundido (esse talvez resida no final deste trabalho). Aqui desvendar-se-á uma janela, um conjunto desses estilhaços; predominará o texto depois a imagem. Muitas das restantes virão a luz do dia mas não aqui.

Eu e o artista sempre falámos por símbolos. Existem códigos, cifras a que temos de ter acesso para interpretar acções, coisas. Sempre comunicámos dessa forma, com um alfabeto próprio. Aqui entra outro em que cada letra é um signo e representa as pessoas e meios de comunicação usados.

Eu - **Eu** própria

Rb - **Rúbio**, o artista

[SMS] - **SMS**, conversas por sms

[M] - **Mail**, conversas por mail

[C] - **Chat**, conversas por chat

[P] - **Pessoa**, conversas em pessoa

[T] - **Telemóvel e telefone**, conversas por telemóvel e telefone com voz

Na colaboração há um desejo de experiência, uma promessa de metamorfose. Talvez não se deva desconfiar tanto do que ouvimos dos outros mas sim da narrativa, da experiência conjunta entre antropólogo e artista. Tentou-se que este fosse um espaço de discussão livre e aberta. Colagens em que invariavelmente aparecerá o discurso de dois narradores. O meu e o do artista em busca do de um autor. Todos eles se diluíram e continuarão a diluir, passado e futuro. É um perpétuo flutuar entre o que já foi, o que está a acontecer e o que poderá vir a ser o trabalho daquele artista. A escrita congela, mantém vivos e acesas pessoas, ideias, mundos; imortaliza-os, intemporaliza-os, atemporaliza-os. O passado é ainda presente mas um grande “mas” se contextualizar. O “eu fui aquilo mas já não sou aquilo todavia ficará esse registo”. Fala-se de tradução cultural de significados e significantes, de signos sinais, símbolos e ícones. Isto remete para a tal ideia de *transferência*, de passagem ou transporte de uma *media* para a outra das videografias.

*“Santa Maria de Nieva - Río Cenepa, 5 July 1979
(...)The people’s gestures are unfamiliar, gentle and
lovely; they move their hands like orchestral
conductors in time with a soft, shy melody that
emanates cautiously from the depths of the forest, like
wild creatures that emerge from the sheltering leaves
now and then to go down to the river. (...)”*

(Herzog, 2004)

Esta passagem é uma das muitas vívidas e crúas imagens que Herzog nos narra ao longo do seu diário, dessa longa e atribulada jornada que foi *Fitzcarraldo* (1982). Ele viajou para um lugar que é tudo menos pacífico e que devora tudo o que lá entra: a selva, neste caso o pedaço da Amazónia que reveste o Perú. A vida e a morte estão na sua máxima expressão. Tratam-se de confissões, reflexões em relação a tudo o que se passava em seu redor e do qual ele não controlava - a selva e o ainda mais egomaniaco, fascinante e indomável Kinski. Expressão visceral do confronto entre ser humano e Natureza - a paisagem (interior e natural) que também é personagem. Um filme pode destruir uma pessoa? Um plano, um desenho no ar é algo demasiado polido, baço, a régua e esquadro, isso é a fantasia; a realidade é muito suja, há muita poeira. Contra tudo e contra todos, o ir é que conta. Este foi o modelo de escrita aqui usado e a peça-chave desta narrativa, uma fresta para o que em primeira mão, a pessoa-artista hoje reconstrói da sua vida e obra. Olhares emprestados, olhares trocados. O chão foge-nos dos pés, a sombra descose-se do corpo e levita como se não tivesse peso, só pele, ficando suspensa, gravitando; de súbito tudo o que vivemos faz sentido - um transe, um feitiço ou encantamento.

|||| OBJECTIVOS

Por ordem cronológica, foram lançadas as cinco questões ou projecções em baixo. Há uma mutação - dos objectos para os sujeitos. Os sujeitos partem de objectos. Os objectos falam de e com os sujeitos. Os sujeitos falam de e com os objectos. Desenvolveu-se o autoconhecimento um no outro. Um espelho. O tempo escorria e a imagem bem como os projectos em comum que se estavam e que se poderiam vir a criar iam sendo mais e mais nítidos, focados. A última questão é um equilíbrio maior entre sujeito e objecto.

| As videografias. Será que são desenho? Fotografia? Vídeo?

|| O que é que elas têm para dizer ao hoje, à arte contemporânea?

||| Qual o retrato dos anos 80 de onde nasceram?

|||| Onde começa e acaba um etnógrafo e o seu sujeito etnográfico?

||||| Que novas construções, projectos poderá este trabalho colaborativo vir a dar e o que acontecerá àquelas videografias?

|||| METODOLOGIA

No que a opções metodológicas diz respeito, recorreu-se a quatro técnicas. Numa escala de relevância e preponderância inscrevem-se: a *observação participante*, as *histórias de vida*, o *arquivo* e as *metodologias digitais e visuais*.

A *observação participante* é a técnica vital de todo o trabalho. Um antropólogo, pode-se dizer, é alguém que vai cultivando o olhar, sempre com os seus próprios filtros e limitações como qualquer pessoa, e traduz a cultura, devolvendo-a a nós. A observação participante é a sua grande arma. Ora ela própria se contradiz pois significa estar dentro e fora ao mesmo tempo mas em não muitas palavras, é a inserção prolongada num grupo que se pretende estudar através do acompanhamento e participação no seu quotidiano. O intuito é experienciar, em primeira mão, as suas práticas (Emerson, Robert & Fretz, Rachel & Shaw, Linda, 1995). É através dela que o antropólogo se torna *insider*, ao qual tem acesso ao modo de fazer e ao discurso social; é experimentação.

De seguida, as *histórias de vida*, aqui uma técnica do trabalho de campo que se centra na singularidade de cada pessoa e nas suas práticas sociais. Escolho *aquela* artista por também no fundo ser um grande baú, um documento, uma fotografia, um retrato sempre inacabado *daquele* tempo e contexto. As possibilidades são imensas pois ele viajou muito, como já se vai apreender pelas referências aqui expostas. Numa “escala de intimidade”, e se colocarmos em primeiro lugar a observação participante, depois as entrevistas e no fim as histórias de vida, é esta última a que mais nos aproxima do informante. Vai ser usada a sua técnica mista, ou seja, o discurso directo em simbiose com o indirecto. A biografia será uma ilusão assim tão grande (como Daniel Bertaux diria)? Regressamos à questão da Memória, anteriormente discutida. No entanto, agora, a questão nuclear foi: por onde começar a desenhar a sua história? Pela infância, onde tudo começa e de onde emana o desenho e a guerra colonial. Não há aqui uma única voz que tudo totaliza e oculta aqueles(s) que a(o) acompanharam e informaram. Não se separa o ver do contar e não se repôs uma verdade, continuou-se a invenção. A narrativa é um mapa, uma exploração não um território, um cerco; ela sugere os problemas mas não precisa de os resolver (Pinto, 2014).

Tal como Herzog diria, factos, por si só, não explicam “a verdade” ou “as verdades” (Paganelli, 2009) mas ajudam. Nesse sentido, no seu ateliê, reside vasta documentação oculta e nunca dantes revelada que se concentra precisamente no seu trabalho. Aqui recorrerei ao *arquivo* para uma análise de conteúdo documental e de registo de objetos. Rb sempre se interessou pelo documento, o *object trouvé*, o achado e abandonado na rua, qualquer coisa.

Sem eu saber, já estava e estou a usar as *metodologias digitais e visuais*, desde o primeiro contacto. Essa é uma ferramenta que foi bastante utilizada para partilhar e trocar informação e conhecimento, quando a distância não permitiu o contacto físico e directo.

O destino de um antropólogo não é atingir *uma verdade* consagrada num alto pedestal mas sim as *múltiplas verdades* que espelham as vidas que observa. Para lá chegar a pessoa, antropólogo teria de morrer, vivendo sempre em total anonimato, ser uma bolha simultaneamente opaca e intransponível mas livre e aberta para o mundo, uma espécie de espírito livre. Algo sem nome, rosto, marca ou símbolos, sem limites, portanto - um sonho inconcebível e à partida aniquilado. É esse confronto que a Arte também é e augura. A tão almejada e suposta neutralidade é pura Utopia. As afinidades e o longo tempo de interacção e exposição à pessoa-artista. Não queria ser a voz dele nem edificá-la. Temia o mergulhar tão fundo que ambos os olhares se fundissem demasiado. Mas o que é o “demasiado”? Talvez nunca mais ninguém entre assim no trabalho dele e mundo dele, ele próprio me disse isto. Parecia já há muito tempo estar à espera desse acontecimento. Tenta-se sempre falar mais *sobre ele* em vez de *por ele* mas há que reconhecer as limitações e consequências da (auto)autoridade e da necessidade constante de nos reconhecermos e apropriarmos do outro (Pinto, 2014). Poderia um dia acontecer o inverso - ser eu própria o foco e sujeito de um estudo. É um *vou ali e já venho*, um *até já*. Tenho um pé dentro e o outro fora, sempre. Quem é o sujeito etnográfico agora? Quem é o antropólogo agora? Sou eu, os dois ao mesmo tempo, sempre.

||| CAPÍTULO 2

ARTE-ANTROPOLOGIA. FORÇAS CENTRÍFUGAS, FORÇAS CENTRÍPETAS |||

Arte. Antropologia. Antropologia. Arte. Como um íman, ora se aproximam ora se repulsam uma à outra. Há quem diga que a Antropologia é a mais humanista das Ciências e a mais científica das Artes. O que é que ela tem para dar às outras disciplinas? O que é que ela de facto dá? Tudo fareja, tudo é alimento para ela mas esta, numa primeira fase, descurou a Arte (bem como a arqueologia). A etnografia é a sua grande arma e os artistas contemporâneos têm-na usada como ferramenta de trabalho. E porque motivos? Qual o contributo que a Arte pode dar à Antropologia? O que é um artista-antrópologo ou artista-etnógrafo?

Um antropólogo, pode-se dizer, é um “especialista” da Cultura, alguém que vai cultivando o olhar, sempre com os seus próprios filtros e limitações como qualquer pessoa, e a traduz devolvendo-a a nós e com vista a ser usada pelas outras disciplinas, a Arte sendo uma delas (Gupta & Ferguson, 1997). A cultura pode-se dizer que é um processo de construção de um conjunto de representações e práticas que enformam e informam a vida social. Práticas onde se dá uma troca e produção de significados; furtarmo-nos a ela é furtarmo-nos ao sentido. Os humanos lidam mal com esse vazio de sentido. Podemos vê-la como uma cebola, o antropólogo vai dilacerando as suas camadas até atingir por fim, não um núcleo ou uma verdade mas sim várias verdades. E o artista? Talvez isso fique sugerido em futuros capítulos mas a matriz, o desenho de ambos é o mesmo: a cultura.

Os artistas, idealmente espíritos livres, contra-corrente são uma espécie de oráculos, se quisermos, ou um bando e frente de combate que descodifica o mundo e o devolve a nós, todos. Num olhar mais acentral, é um alquimista pois parte de coisas, formas e cores no seu estado natural e transforma-as em algo novo; é algo que se autoalimenta e esse processo pode nunca acabar. Exemplo disso é o artista que estuda e domina o fogo, provavelmente o elemento mais temível de todos.

Aqui se separam as águas. Primeiro aborda-se a relação entre Arte e Antropologia em “forças centrífugas”, de seguida em “forças centrípetas”. Numa divisão temporal, a primeira remete para a sua ligação até meados do século XIX. A segunda parte do Modernismo, a fase de transição,

para os anos 60 em diante, sendo este último o momento em que se dá a chamada “viragem etnográfica” na Arte, tempo em que artista e antropólogo se começam a fundir como nunca se havia visto antes, até aos dias de hoje.

|||| FORÇAS CENTRÍFUGAS

Primeiro, e mesmo sendo provavelmente a mais crítica das Ciências, desde o início que a concepção de Arte da Antropologia estava implantada numa herança euro-americana, na própria herança e dna dos antropólogos; viam-na assim com suspeição e estranheza, falavam com um espelho. A “cultura” pode dividir-se em: uma forma de vida sendo ela criadora de uma visão holística do mundo, aquela que nos permite ver a arquitectura dos povos e sociedades; algo desarraigado do social por ter as suas raízes na sociedade capitalista ocidental num momento muito particular da sua própria história (Morphy & Perkins, 2006). A pintura a óleo europeia (“ouropéia”), é símbolo disso. Num prisma, os olhos ainda se encontravam colados à Europa, por esta altura. França. Iluminismo. A Razão, o farol que comanda a vida. A Luz, que torna o mundo clarividente, transparente, límpido, por fim (mas simultaneamente colossais holofotes que cegam e ocultam outros mundos). O poder sob todas as suas formas gosta de se vangloriar com Arte. A realeza, a nobreza e a Igreja eram os antigos patronos dos artistas. A classe dominante investia o seu dinheiro para criar valor e alimentar e perpetuar o seu estatuto de elite (Morphy & Perkins, 2006). Uma pintura a óleo (autor desconhecido) de Van Reede, o famoso botânico do século XVII augurou essa imagem. A ostentação e opulência está em tudo nessa janela. As cortinas, o lenço, a armadura, o tapete - as texturas. É o “eu sou aquilo que tenho” e o “olhem-me, contemplem-me, invejem-me” e quase que conseguimos tocá-lo só através dos objectos que o vestem e mascaram, parece demasiado próximo. Nele há também uma tensão latente inscrita

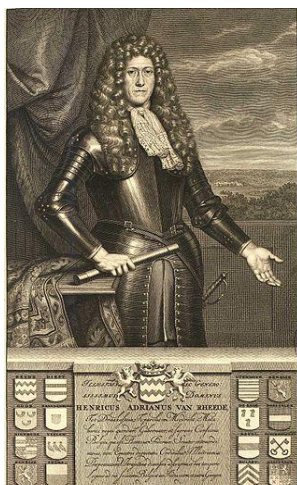


Ilustração 1 - Van Reede, o rosto imperial da Botânica.
Fonte: Wikipedia

nos seus lábios e a sua mão, extremamente teatralizada, poderia pertencer a um qualquer patrão que figurasse num qualquer quadro do género. Assim é “O rosto imperial da botânica”. Aquela perspectiva enclausura com um monóculo ou câmara escura com uma única fresta; a luz entra, não sai. A pintura renascentista foi uma ruptura; em vez de simbolizar passava a representar. Num jogo de ilusões ópticas, nasceu um “Novo Mundo”, um aberto a três dimensões. A prisão que era a Idade Média abre lugar ao universo infinito que aparece depois de Giordano Bruno. O centro do mundo visível apoderou-se do mundo visível do ser humano à medida que viajava. Essa renovação da imagem do mundo ocidental andou lado a lado com a sua conquista do globo. Também a crónica foi substituída

pela história, a oração pelo acto, o mistério pelo drama, a narrativa pelo romance, a monódia pela polifonia, o mito pela teoria científica. No entanto foi a estrutura do mito judaico-cristão que tornou possível a ciência moderna; esta funda-se na doutrina monástica dum universo ordenado, arquitectado por um único deus que está desarraigado da Natureza e a opera com leis acessíveis à razão humana. A ciência, formada por ilhotas que nutrem a sua linguagem e técnicas próprias, apenas opera localmente. A explicação mítica, mágica e religiosa tudo abarca, explica a origem, o presente e o futuro do universo (Jacob, 1981).

Por muita terra os europeus se disseminaram, tudo em nome da Igreja - uma qualquer voz ou comando divino -, tudo em nome da democratização, do desenvolvimento local, por exemplo. Essa é a máscara usada, a pele. A verdade é, aliada ao racismo, o roubo e a exploração descarada e desmesurada dos recursos humanos e naturais para criar e alimentar o poder, a riqueza e o Ego das ditas “sociedades quentes”, de Lévi-Strauss. No entanto, no século XIX, o Ocidente acolhia o que pulverizava pois foi esse saque que encheu os museus etnográficos; estes absorviam grandes colheitas da chamada “arte primitiva” (entre enormes parêntesis), fosse o objecto original ou registos dessas mesmas peças através da sua transferência para outros suportes e formas como a fotografia, o vídeo, o som, a escrita, documentos oficiais, entre outros. Mesmo ignorando o nome do seu artista, colocando-o na sombra, no anonimato, a ironia é que sem estes museus muitas dessas peças hoje não teriam sobrevivido. A cultura africana, por exemplo, torna-se assim supostamente homogénea e monolítica em que o colecionador ocidental é vital para que um artefacto se transforme em “Arte”. Contudo, tal como não se deve falar de arte chinesa também não se deve falar de arte africana mas sim de *artes africanas*. África alberga inúmeros contextos, tradições, elites e centros de poder político, cosmologias, ambientes e paisagens que sofreram mutações ao longo dos tempos. Mas o que seria Arte? Será que os seus criadores considerariam o que fazem Arte? Artesanato? O que seria um artista, para eles? Para Kant uma obra de Arte não é utilitária, útil. Mas eu lanço: a exploração e cultivo do ser e dos seres é algo inútil? Arte é cultura. A cultura aproxima e liga povos. A cultura é inútil? Nesse mundo encontramos o colecionador de raridades e o colecionador-etnólogo. O primeiro é revelador de um desejo de criar singularidade por parte da aristocracia. O segundo dá valor à singularidade como sendo uma ferramenta cognitiva (Phillips, 2006). Nessas instituições, no território dessa sopa povoam muitas imagens. Uma imagem tem poder, nós damos-lhe poder assim como o podemos retirar. Ela familiariza-nos com o “exótico”, o Outro mas também

abstracciona, banaliza o familiar, alienando-nos (Sontag, 2005). Mas centremo-nos na palavra “primitiva” ou “primitivo”. Muitos antropólogos franziam os olhos ao ouvir esta etiqueta. Mesmo sendo simultaneamente aqueles que estariam muito mais próximos e ainda despertos para a pureza do ser humano, estes primeiros povos, os únicos, os originais eram selvagens, rudimentares, pouco desenvolvidos na forma mais básica e primordial da evolução humana e daí nunca saíam; havia uma disrupção, uma abismal fissura no tempo e no espaço, um limbo, sendo eles meros redutos ou subprodutos do passado que não conseguiam acompanhar os civilizados e desenvolvidos, os “iluminados”. Assim o ditava o Evolucionismo. Para Tylor e Pitt-Rivers, o desenvolvimento das artes bem como dos seus materiais funciona numa base evolucionista. Da mais crúa e rude lança até se chegar à perfeição artística, o que quer que isso signifique (Morphy & Perkins, 2006).

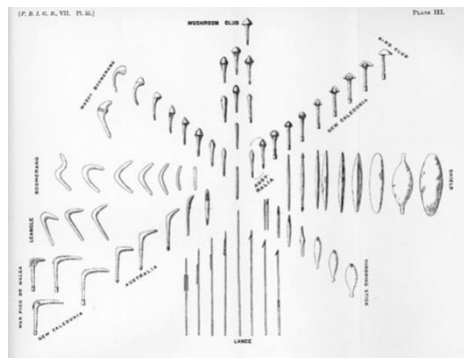


Ilustração 2 - A evolução do humano e da cultura a partir das armas. Fonte: GRADHIVA

Numa primeira esfera, temos Malinowski, um dos fundadores da Antropologia Social. Até meados do século XX, ele era o normativo e a sua ideia do terreno era o oposto da casa onde reside o antropólogo. Este é homem, branco e África é o seu objecto de estudo, sublinho objecto, mas a universidade europeia já não o é. O antropólogo parece ser digno de herói, tal como o Tarzan, a mulher queria-se em casa. Mas como é que o “campo” foi construído historicamente, como sítio? Outrora, as culturas eram desenhadas e divididas geograficamente. As culturas estavam ali, à mão de semear. Apoiando-se na mera descrição fria, resgatava-se matéria nua e crúa (Gupta & Ferguson, 1997) para tirar a fotografia, aqui fechada e sendo mera representação do homem natural e da sua genealogia de “primitivo”, enraizado; reminiscências de Ciências Naturais, como a Biologia e Zoologia; não se investigava o homem da cidade. Os textos eram os pilares, as esfinges e as provas. Era uma Antropologia ao serviço do império e que alimentava o colonialismo; um instrumento para legitimar a exploração de recursos naturais e a domesticação de indígenas insurrectos. A descolonização política é a mais fácil, a económica um pouco mais difícil, a cultural a mais difícil. Como era este campo espacialmente e o que é que ele continha lá dentro? Este campo era uma zona agrícola, selvagem, impiedosa, bárbara, uma ilha, pedaço de terra isolado de tudo e de todos e que devorava tudo o que lá entrava. A vida e a morte na sua

máxima expressão. Tal visão leva-nos a uma qualquer fabulação, um desejo, um sonho, uma fabricação, uma ilusão, um mundo sagrado e protegido arquitectado pelos Românticos. Sim, a selva, a Natureza, são tudo isso (e Édens, também) mas as florestas de cimento que são as cidades também. Esta separação entre Natureza e cidade conduz à ocultação das relações entre colono e colonizado. O europeu viajou e correu mundo para conhecer o Outro e...se legitimar a ele próprio, as suas práticas. Aqui o campo é um diorama, uma encenação. Depois do “como”, vamos ao “quem”. Quem definia e ainda define este “campo”? São instituições ligadas a Estados, como a academia; o Estado é quem financia e define as fronteiras do antropólogo, dá-lhe ou não licença para entrar. Agora, quais os efeitos que esta visão de campo tem para a prática antropológica? Primeiro, como já foi delineado, a oposição entre casa e campo isola o Outro e fomenta uma hierarquia da pureza, pureza essa que nos dita que o verdadeiro antropólogo, um macho, deve sujar-se, ir para o mato, para a selva. Segundo, não é possível estudar povos em movimento, flutuantes e desfragmentados onde não existe contiguidade espacial, em comunidades transnacionais, nómadas (como o ISIS ou a Al-Qaeda). Fugindo a tudo isto, que alternativas ou melhor, que outras visões existiram fora deste campo? Temos Boas, o eclético. Ele fazia uma cultura de salvação resgatando hábitos, costumes, tradições orais, objectos e dados arqueológicos, entrevistas, fotografias filmes, passando por um processo de aculturação. Na arte, sobretudo nos povos do nordeste americano, dava primazia ao estudo da forma. Formas têm gente dentro, têm histórias e memória e é através delas que podemos descobrir como é que os objectos se fazem, trabalham, passam e transformam (Morphy & Perkins, 2006). Muito se tem repetido a palavra “arte” mas em relação aos indígenas o que é certo é que em muitos desses povos de quem se fala eles nem sequer chamam àquilo que fazem de “arte”, quando muito seria artesanato, algo belo e funcional ao mesmo tempo, a forma



Ilustração 3 - Pés de vários mamíferos e aves. Fonte: CAIRN.

segue a função; o puro e só prazer estético não existe. Numa tribo indígena a “arte” é a expressão do seu todo, o artista encontra-se rodeado pela comunidade e trabalha para a comunidade (Kosuth, 1975); a Arte é um meio de sobrevivência e o distintivo de identidade cultural (Morphy & Perkins, 2006). As suas criações expressam o poder político, a identidade de grupo e as crenças cosmológicas e a representação de cada indivíduo (Berlo & Ruth, 1998). Nas artes africanas tradicionais não é dada importância ao autor, a sua Arte é intemporal, livre, sem constrangimentos e a

comunidade é dona delas, o pedido de as fazer é também dela. Ainda na arte tradicional; para um estudo a fundo da arte indígena da costa noroeste americana ver “Northwest Coast Indian Art: An Analysis of Form”, de Bill Holm (1995), uma análise estética da Arte em oposição a uma abordagem mais etnológica, simbólica e puramente formal.

Vimos que no início o longínquo, no tempo e no espaço, o “exótico”, o “marginal” eram mel para o antropólogo. Mas quando chegou o dia em que ele o vê mais como inovação e não como evolução? Quando verdadeiramente começa a olhar para si próprio, a mergulhar no contexto em que vive? Seguindo esta linha, como entra em cena o artista-etnógrafo ou artista-antropólogo? Começamos pelo Modernismo, de seguida entramos nas forças que unem como nunca Arte e Antropologia.

|||| FORÇAS CENTRÍPETAS

Finais do século XIX e inícios do século XX. De um lado, ainda temos os novos mundos que o Iluminismo desvendou aos Europeus e ao mundo. Noutra, museus que começam por ser gabinetes de curiosidades, salas forradas de vários seres e frascos de criaturas alienígenas semi-mortas, traduzidas em ilustrações de cores impossíveis, que cientistas recolheram das colónias como é o caso de Albertus Seba e Alexandre Rodrigues Ferreira ou, por outras palavras, um falso palco embriagado de uma fauna e flora decadentes, putrefactas, fervilhantes, de cores berrantes e proibidas. Por último, os antiquários. Ora a Antropologia não fugiu à Arte e à matéria, desenvolvendo-se sobre este triângulo (Morphy & Perkins, 2006).

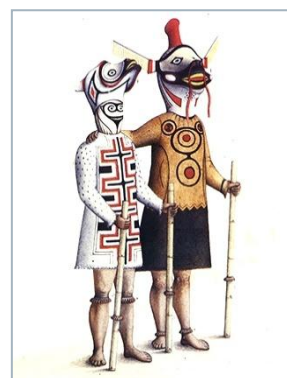


Ilustração 4 - Os indígenas iurupixuna envergando máscaras ilustrados por Joaquim José Codina. Fonte: ESPIRAL DO TEMPO.

A segunda marca, linha de charneira é o Modernismo. Foi ele que reacendeu fortemente essa ligação entre Arte e Antropologia. Começam-se a desenterrar objectos etnográficos, artefactos e Arte.

Artistas como Picasso visitavam esses museus e antiquários e davam de caras com a arte de África e da Oceânia. Um paradoxo: a partir dessas artes, reformulou-se a arte europeia - os expressionistas traçaram a nudeza e crueza gritante, os cubistas perderam-se nos seus labirintos de planos. Neste sentido, toda esta exposição aos “primitivos” levou as formas dos modernistas a libertarem-se de um passado mais que pesado, tudo passa ser mais distorcido e gráfico (Morphy & Perkins, 2006). As enormes transformações que a Arte sofreu foram naturais e estavam em sintonia com o estado de coisas da época - as guerras. Os corpos deixaram de seguir os cânones restritos da Antiguidade Clássica, passando a deformar-se, adaptando-se assim a uma nova realidade. Aqui é de relevar o Fauvismo, os artistas, embora demasiado homogêneos, do Expressionismo Alemão e Cubismo. Depois disso, os artistas foram cada vez mais afastando-se da figuração para apenas e só, representar as emoções nas suas formas mais básicas e primordiais e que se vêm representadas no Expressionismo Abstracto, o “Cavalo Azul” de Kandinsky, por exemplo. Assim sendo, nasciam novas vanguardas para depois logo haverem outras a contrapô-las - os “ismos”. O século XX foi por isso riquíssimo no que toca a novas linguagens e ideias, desde os EUA ao Japão. Contudo, tais práticas não deixaram de ser apropriação de um passado, histórias, memórias e de uma realidade que não eram os daqueles

artistas. Ainda assim, foi esse acordar que levou a que essas “descobertas” pudessem vir a ser exibidas na Europa. Aqui começaram a cair por terra os preconceitos que os antropólogos tinham da Arte (Morphy & Perkins, 2006).

A terceira linha de charneira. Anos 60. Momento da viragem etnográfica na Arte. Como tal aconteceu? Porquê tamanha atenção desta última para a Antropologia e vice-versa? Aqui a Arte foi cada vez adoptando um pensamento mais antropológico. Por outro lado, depois da Segunda Guerra Mundial, da Antropologia brotaram novas especializações, apoiando-se esta no Simbolismo, Estruturalismo, Semiótica e Linguística, tudo áreas que este trabalho irá sondar. É também dada à Antropologia Visual um renovado interesse (Morgan & Perkins, 2006). Com Geertz, o fundador da Antropologia Simbólica, deu-se uma viragem no modo de fazer Antropologia e etnografia. O que aconteceu foi uma descentralização dos investigadores, passando a haver uma interação entre investigador e investigado; este último seria também autor; defendia-se que o antropólogo antes de estranhar o outro se deveria estranhar primeiro a ele próprio.

Nos anos 70 e 80, a Antropologia começa a olhar para dentro, para si e a ser autocrítica. Sublinha-se o livro “Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography” (2010), de James Clifford e George Marcus. Abre-se caminho para os pós-modernistas. É atacada a assimetria de poder entre antropólogo e informante que até então existia; o informante não era sujeito, era objecto. As “boas” novas: a aparição de etnografias multissituadas, colaborativas e de arquivo, estudo das coisas, metodologias digitais e visuais e fusão e crítica da visão funcionalista da cultura. O método queria-se reformulado e todas estas adições e transformações transpareciam na escrita. Hoje em dia, as comunidades digitais já são objecto de estudo ao invés de povos muito localizados. A internet permitiu uma maior colaboração entre investigadores e não investigadores. Não é “o quê” mas sim o “onde” que permanece um grande vazio no que toca à reflexão da observação participante (Gupta & Ferguson, 1997).

No espectro artístico, e lado a lado com a Antropologia, surge a Arte Conceptual; aquela que medita permanentemente sobre si própria, a sua história, o seu legado, o oposto do Modernismo que parecia só ter olhos para a forma, a estética, a superfície. A ideia é o objecto, a Arte olha para si própria e critica a sua própria história e memória e a sociedade que lhe é contemporânea

(Morgan & Perkins, 2006). O cunho de “primitivo” vai sendo abandonado e dá-se uma aproximação e especial atenção às questões da identidade e identificação (Dias, 2002)



Ilustração 5 - Rotimi Fani-Kayode. *Bronze Head*, (1987). Fotografia, processo da prata coloidal. 403 x 388 mm. Tate Modern, Londres, Inglaterra. 2015. Fonte: British Journal of Photography.

emoções, o gênero, o corpo, o espaço, o tempo. Chega a hora das mulheres, das minorias étnicas e sexuais, dos emigrantes (Morgan & Perkins, 2006); estes cada vez mais reivindicam o seu próprio espaço e direito à cena artística contemporânea. Muitos destes artistas pertencem simultaneamente a dois mundos, a dois países. Por outro lado, a criação de todas estas frentes isola-as em vez de as unir para algo em comum. Exemplo disso é Rotimi Fani-Kayode, artista nigeriano crescido na África, Europa e América. Ele fomentou e defendeu até ao fim a revalorização da diferença cultural e de gênero e essa exaltação é muito vista hoje em dia, como, por exemplo, na cultura *queer* e nos movimentos LGBT a emergirem nas

ruas. Muito mais do que essa revalorização da diferença cultural e de gênero, essa luta, o seu trabalho é a invocação e sublimação de Eros sob todas as formas possíveis; essas são infinitas. Fruir o corpo e o ser, plenamente, estar em sintonia com Eros, essa é a Liberdade (Mercer, 1996). Fritz Scholder também é um destes casos. Scholder, $\frac{1}{4}$ Nativo Americano mas educado como “branco”, foi um artista expressionista que permaneceu ambivalente em se identificar completamente com a sua herança indígena mesmo tendo vivido perto dela. A ironia está frequentemente presente e o Nativo Americano não é representado como uma “peça de museu do passado” mas sim um espírito perdido e ambivalente numa “nova terra” de drogas, álcool e jogo sob manchas de côr flamejantes e incisivas (<http://fritzschilder.com/biography.php>).



Ilustração 6 - Fritz Scholder. *Screaming Indian #2*, (1970). Óleo sobre tela. Fonte: não encontrada.

Portanto, no século XX, e pela primeira vez, já víamos isso a acontecer mas agora, a unidade não vê a luz do dia. Na arte contemporânea, como já se viu, ainda mais turbulento é. Pode-se misturar de tudo de todo lado, de qualquer época e da forma que se desejar. No fundo, acaba por ser uma *pastiche*, uma *collage* e *decollage* das mais diversas referências a que se tem acesso, não só da história da arte como também da música, fotografia, cinema, ciências ou de

qualquer outra área que inspire e ajude representar no mundo físico (ou não), as imagens ou experiências que o artista tem vindo a recolher ao longo do tempo, como a Antropologia.

Vamos de encontro a Latour, à matéria, à prática, à acção e aos não-humanos com agência, algo reminescente do animismo que aflora em alguns povos e religiões (como o Xintoísmo e Budismo). Os objectos são extensões das pessoas, neles elas se vêm e constróiem algo seu, aí se performatizam. Performatizar. Falando de museus. Museus e Exposições, instituições eminentemente ocidentais, têm vindo a ser um terreno politizado e de debate e um laboratório, algo que dá lugar à experimentação. Quem conserva a Memória não é o museu, são as pessoas. Ele é a casca, elas a polpa, o sumo é o que criam juntos. O sumo são os objectos que por sua vez são alavancas e âncoras para a Memória. “Museu é o mundo”, como diria Oiticica. Parece já estar tudo dito mas um artefacto no seu contexto primordial, aí é que ele vive em pleno, por mais informação escrita e visual que um museu, galeria ou o que se quiser nos possa dar. O desejo de reacender a magia do longe nunca poderá ser saciado. É apenas uma simulação, um esboço.

O artista que é antropólogo e que medita e age sobre a sua própria cultura foi desenhado nos anos 70. Joseph Kosuth, artista conceptual americano, e Hal Foster, crítico e historiador de Arte desenvolvem essa matéria, seguindo duas concepções distintas sobre o que ele deverá ser. Contudo, a ideia ou essa sugestão não é tão nova assim. Assente em Brecht e na Revolução Russa, já Benjamin apelava ao artista para intervir activamente na sociedade, tal como um trabalhador revolucionário, mudando as técnicas das *media* tradicionais para transformar o aparelho instalado da burguesia; uma espécie de actor político, alguém mais iluminado que os demais que guiasse as massas (Foster, 1995)¹. Para Kosuth a Arte manifesta-se na sua prática,

¹ Eisenstein (1970) seria um desses, criador do *Proletkult* ou *Cultura do Proletariado* e em contraponto a um “teatro narrativo” (representação; seria algo mais ligado ao texto; corresponde à ala direita), ele propunha um “teatro de atracção” (agitação, dinâmica, excentricidade; corresponde à ala esquerda). Relembra o “teatro da crueldade”; aí encontramos Artaud, um antigo actor de cinema mudo que viajou pelo México, inventou uma teoria do teatro surrealista e que foi enlouquecendo pouco a pouco. O seu teatro era algo ainda mais radical e de origem sagrada como o teatro oriental onde o corpo se liberta do texto e onde entra a música, o ruído, os gritos, a dança, as sombras, as luzes incandescentes, a expressão dos corpos. O artista Francisco Rúbio diz que o seu *Teatro da Crueldade* se trata de uma reunião de textos de diferentes datas e contextos dos anos 30 na França com a Frente Popular (1936), a ascensão do nazismo na Alemanha em 1933 e a Guerra de Espanha (1936-39). Numa visão mais macro, ele também fala da decadência da cultura ocidental, exemplificada com o domínio da palavra no teatro. A ideia do sagrado parece ser central num mundo moderno, materialista, ancorado nas aplicações da técnica à guerra e ao confronto entre o fascismo/nazismo e a Rússia soviética. Para ele, ambas as figuras são duas referências que irão desenvolvidas futuramente. Em dois pontos: tendências comunistas e atenção ao sagrado.

dá-se longevidade a certas características usando-a; ela representa enquanto vai moldando a sociedade. Estando próximo e mantendo um contacto prolongado com a comunidade, esse artista deve usar a sua consciência cultural e social para aí agir (Kosuth, 1975). Já Foster constrói o artista-antropólogo de uma outra forma. A Foster não lhe agrada a intromissão do artista-etnógrafo ou artista-antropólogo (chamando-lhe um pseudo-etnógrafo), acreditando que ele, ao “mascarar-se” ao envergar a pele do “Outro”, está simultaneamente a ocultá-lo. Sendo esse outro alguém que joga com a representação e o género, por exemplo, o artista (mas também crítico e historiador) acaba por se apresentar como dono da Verdade, a autoridade como se algo de novo estivesse a projectar. Para ele isto é o oposto da etnografia (Foster, 1995). Contudo, do eu é impossível fugir. Ninguém destrona ninguém, não é que os informantes não tenham voz; têm-na, o artista não os substitui, ele pode é ajudar a amplificá-la. Contudo, a tão almejada e suposta neutralidade é pura Utopia. Tal como o artista, o antropólogo também selecciona, aceita e dá prioridade a certas coisas e desfaz-se de outras, naturalmente. Ele não se limita a copiar, a transcrever o que observa, há coisas que considera “significantes” e outras “insignificantes”. Haverão sempre infinitas descrições sobre uma mesma realidade observada. Ele não é passivo, ele tem agência e as suas escolhas e acções, sublinho acções, têm consequências para todos à sua volta. Acredito que há artistas que poderão esconder muito bem as suas inspirações, as suas referências, certo é que nenhum é iluminado por obra do “acaso” ou mão divina. Essa escolha cabe-lhe tão-somente a ele. A sua estética também revela a sua ética.

Para o artista-etnógrafo é esse “outro” cultural e etnográfico, pelo qual ele luta. Onde é o seu palco, o seu campo de batalha? Em qualquer lugar; o campo não existe, está em toda a parte. Banindo uma visão positivista e vendo-o como um mero local de acolhimento, o “campo” não é um lugar e não pode ser geograficamente desenhado. É algo que política e socialmente se constrói; o importante é traçar o processo, as mudanças da sua localização, a viagem, não a chegada. A vida é um teatro, o palco é o mundo. Ruíram as fronteiras graças a um mundo globalizado e interconectado. O digital diluiu e matizou muitos povos. Nele é tudo baço, opaco, liso e ofuscante, muitas diferenças ficam perdidas nessa janela de pixéis. É como contemplar um mosaico ou tapete. É a distância que nos permite desenhar mais nitidamente ou não a forma de cada traço, mancha, padrão, de cada pessoa, de cada povo ou país. No digital estamos muito próximos de uma só forma e não vemos o grande plano. A etnografia feita sobre uma cultura

deve acompanhar esta evolução e procurar outras formas de tradução e inscrição sejam elas imagens, vídeos, sons ou outra coisa qualquer. A troca, edição, reedição, colagem (estamos na era da colagem) de todos estes conteúdos com o Outro pode nunca ter fim. Sendo que este Outro não parece nem mais nem menos do que nós. O digital parece democratizar-nos pois homogeneiza posições e hierarquias, os papéis diluem-se. Ora o *etno* agora também perdeu a sua territorialidade. Cada vez se assiste mais à descolonização do conhecimento e da disciplina. A “localização” não é uma etiqueta que dita a diferença e a identidade, ela é um desenho, um perpétuo esboço que se autoanula, redesenha-se. Toda a nossa experiência e conhecimento são situados. A sua situação social, política e cultural não é geográfica pois mesmo dentro de um mesmo espaço há distintas localizações. Pode-se viajar para outro lugar sem se mudar a localização. Mudar, sair, transformar é o acto político por excelência e as localizações são edificadas politicamente. Só faz sentido o “glocal”? E o não cientista, o não artista também pode ser autor, com toda a justiça. Tomando um exemplo, artistas plásticos e arquitectos ao recolherem materiais, informação, entrarem em contacto com o outro e com as instituições e enfrentarem o público, estão igualmente a fazer trabalho de campo. Também o antropólogo tem muitas outras caras, hoje. Ele é e pode fruir muito mais de quem é. Pode ser mulher, pode ser nativo, pode ser homossexual, por exemplo. O Outro está no eu, não longe de mim. O campo é água, algo fluído, em movimento; não há comunidades sem-abrigo pois não se podem fechar as comunidades. A rotina, o quotidiano, o banal e o vulgar estão em cena agora, sintoma do documental, o próprio cinema documental ter vindo a crescer muito. Onde é este “campo”? É em todo o lado, em toda a gente, também na imagem. Cada corpo e cada ser é todo um novo campo. Parece que o infinito nunca fez tanto sentido pois toda a recolha é legítima, seja de quem fôr, seja de onde fôr. O campo é assim não a instituição total de Foucault mas sim alguém sempre aberto e permeável a todos; parece tudo ser possível, agora. O Outro está no eu, não longe de mim.

É um vou ali e já venho, um até já. Tenho um pé dentro e o outro fora, sempre. Quem é o artista agora? Quem é o antropólogo agora? É-se os dois ao mesmo tempo, sempre. De seguida, apresentar-se-á o que as disciplinas aqui abordadas podem dar uma à outra.

|||| DÁDIVA, CONTRADÁDIVA

[M] 20 de Outubro de 2015

*(...) Falamos mesmo amanhã. No jardim botânico?
às 4 da tarde?*

Depois de muita partilha noutra universos, *on* e *offline*, foi no dia 20 de Outubro de 2015 o primeiro embate com a pessoa e artista de carne e osso.

[M] 6 de Março de 2016

Não sabia. Mas quando eu levei a documentação comigo para te dar no primeiro encontro no jardim botânico, a ideia era já mais ou menos essa (a minha tese ser sobre ele)

Deu-se uma troca, dádiva e contra-dádiva: eu faria a tese sobre o seu trabalho das videografias em troca de uma futura exposição de desenhos. Na verdade, não fui eu que à partida escolhi o meu sujeito e objecto de estudo, fui antes escolhida para encetar o papel de antropóloga, sob minha total ignorância. Foi o primeiro embate vivo fora do papel de aluna-professor embora ainda eu o sentisse bastante dessa forma. Em última análise, uma narrativa de pedaços da vida de Rb, aqueles que ele queria que eu soubesse, o centro dos seus interesses. Pode-se dizer que isso é o centro e a ponte entre dois mundos, um que já existiu e outro que está para vir. Tudo o que vem a seguir partirá dele é como que uma convocação mágica. Contudo, a etnografia já começou há bastante tempo, desde que nos conhecemos em 2012, esses tempos e memórias não poderão ser apagados.

Que contributo pode a Arte e a Antropologia darem uma à outra? Outrora a Arte era um território muito fechado e especializado. Descobrimos que ela não pode ser pensada isolada de outras disciplinas como é o caso da Antropologia. Convém cultivar uma sensibilidade contextual e inteligibilidade para a “ver”. A arte contemporânea ocidental tem questionado as definições dos seus próprios cânones. Um olhar imanentemente crítico e relativista, próprio da Antropologia, insere a Arte no seu contexto social, iluminando os contextos onde ela mesma se faz, seja algo mais global ou local. A viagem dos objectos artísticos é algo que a Antropologia pode traçar, desde o ateliê do artista até à chegada ao museu ou galeria privada, sempre com o olhar colado aos bastidores, ao *como*. Sendo um espelho de membros de uma sociedade específica, a forma

como se expõe cada obra é decisiva para como o público a irá interpretar e absorver (Morphy & Perkins, 2006). Ora a Antropologia pode aí enfrentar e problematizar essas mesmas formas de expôr, algo já brevemente aqui relatado e patente na ideia de Oiticica “Museu é o mundo”.

A Arte é quase tão ancestral como o próprio ser humano. Toda a Arte é condicionada pelo seu tempo, cada época é símbolo de todo um mundo de ideias, crenças, visões de um momento histórico particular; ela é ruminante, viaja em círculos mas promete constante mudança (Fischer, 1963). Se esta fôr descurada pela Antropologia, está-se a perder todo um mundo de informação, o como perceber o processo criativo, como as pessoas conceptualizam o seu dia-a-dia e como constróiem as suas próprias representações do mundo. Ignorá-la, faz com que o antropólogo não compreenda nem traduza bem os efeitos da participação em certos eventos de membros de uma sociedade. No ritual, em vez de se centrar em como é ele alcança o que pretende (falamos da prática aqui traduzida na pintura, escultura, música, por exemplo) foca-se na estrutura e simbolismo do seu conteúdo. Num olhar mais macro, é o estudo da incorporação, de disposições e de habitus. Tendo isto em conta, ela não pode ser vista como mera decoração, algo de *styling* ou *kitsch* (Morphy & Perkins, 2006). Ela abre caminho para se compreender sistemas de representação, a estética do corpo, processos de criação de valor, memória social, a demarcação do espaço, a poética da cultura, o mundo das emoções e a performatividade do ser humano encarnada nos objectos que cria. É também pedagógica, cada vez mais, pois a globalização aproximou artistas dos mais variados contextos e permitiu que estes unissem a sua força criadora para construir algo em comum; fronteiras étnicas, políticas, geográficas, religiosas e outras diluem-se nesses encontros. Esses mundos pertencem também a quem frui, todos nós. Eles descodificam o mundo e a nós o devolvem. Os seus objectos não deixam de ser armadilhas e próteses pois há uma representação e daí uma ausência - o signo, algo que está em vez de. Por vezes a Arte parece ser um autómato (Gell, 2006). Quando se fala de um artista-antropólogo diz-se que ele está a usar ferramentas que originalmente são do antropólogo. Ambos pretendem ser fluentes na cultura mas o artista parte dela para apreender e moldar a sua própria cultura. O antropólogo costuma encontrar-se fora do meio social que estuda, é como uma força da natureza; o artista está sempre nos dois mundos, arte é prática. Nestes dois papéis ele poderá criar uma representação não-estática, fluida da infraestrutura que opera a arte e por sua vez a cultura (Kosuth, 1975). Para rematar, desembocaremos no “artista-antropólogo” e numa breve reflexão sobre a entrada nesse papel, se é que ele sequer existe.

|||| ARTISTA-ANTROPÓLOGA, ANTROPÓLOGA-ARTISTA CONTACTA ARTISTA-ANTROPÓLOGO?

[P] 26 de Janeiro de 2017 || carrinha azul-turquesa de Rb, Coimbra

Rb interessou-se sempre pela Filosofia, a Filosofia da Cultura também, de Benjamin. Nunca se achou antropólogo ou um artista-etnógrafo [eu também não me achava]. É o que ele faz. Vive nos objectos que resgata. Objectos, animismo, parecem quase pessoas, são-no. Daí ele também ter muita dificuldade em se desfazer deles, precisa de viver rodeado deles, é a sua "comunidade".

Foi nesse dia que introduzi ao artista o conceito de artista-antropólogo de Kosuth e Foster. Essa conversa acabou por ser uma segunda tomada de consciência de que eu seria uma artista-antropóloga agora no papel de antropóloga-artista em contacto com um artista-antropólogo, resolutamente, sem qualquer sombra de dúvida. Foi tentador, encaixarmo-nos nesse cunho, tenho a dizer. Só agora tomo consciência que desejava, desde que tomei conhecimento dela, entrar e permanecer nessas categorias (e por sua vez tornar cárcere dela o próprio artista). O que se pode assentar é que nestes últimos dois anos e no decorrer deste trabalho, não foi feito um interregno no papel de artista, introduziu-se sim um outro: o de antropóloga. Os dois continuarão a andar de mãos dadas. Findo um papel mais activo só de antropóloga, à sociedade será devolvido aquilo que fui recolhendo e cultivando com esses filtros mas como artista, algo com mais acção e intervenção.

Portanto, já se começava a encaixar e rotular certas coisas logo à partida e a limitar as inúmeras possibilidades desta abordagem, nomeadamente o cunho do artista-antropólogo ou artista-etnógrafo de Kosuth e Foster. Dia 30 de Janeiro foi o momento de viragem do trabalho para um novo rumo. Tudo começou a ser cada vez mais um diálogo, uma discussão. A etnografia não é um mero acessório do trabalho, irá permeá-lo do início até ao fim, pecaria muito se isso não acontecesse; não é uma fragilidade, há que haver essa honestidade, aceitá-lo e problematizá-lo tal e qual como é feito, é a atenção ao seu processo de criação. Em que é que o artista Francisco Rúbio poderá ser um artista-antropólogo? Mas será que o é para começar? Serei eu também? Acima de tudo, o que é ele afinal, o que faz e porque o faz? Ainda é cedo para aí entrar; tal será traçado e problematizado num posterior capítulo que incide directamente sobre o artista e a viagem percorrida juntos até se chegar a este trabalho. Antropologia é, essencialmente, interlocução, alguém me disse há uns tempos.

O que vem no próximo capítulo é um périplo pelo contexto político, social, cultural e retrato pessoal do artista que circunda os anos 80; é o apalpar do terreno escolhido e a entrada numa das primeiras camadas das videografias - o Contexto, o que tudo parece ditar.

||| CAPÍTULO 3

UM CONTEXTO DE PRETEXTO PARA AS VIDEOGRAFIAS |||

[M] 16 de Outubro de 2015

(...) Quando rebentou a guerra em Angola eu tinha 6 ou 7 anos, e recordo-me das conversas dos adultos, sobre os massacres dos pretos sobre os brancos, porque foi o que aconteceu, mas não se falava do regime próximo da servidão e do trabalho forçado, nem das violências e da repressão.

Havia sempre o fantasma da guerra que só terminou com o 25 de abril e a libertação das diversas forças populares que irromperam de súbito.

Depois houve a guerra civil depois da independência. As ligações entre Angola e Portugal estão muito para além dos regimes políticos, mas as suas riquezas imensas interessam a determinadas forças que capturaram o regime angolano (...).

A cultura, a comunidade que vive nas mentes dos seus membros, não deve ser confundida com égides geográficas ou sociográficas de um facto; é mais uma construção simbólica do que estrutural (Cohen, 2001). A partir de dados (auto)biográficos se podem traçar dados socioculturais, pode-se compreender como é que alguém se situa e articula o seu mundo; é isso que sobretudo se faz neste capítulo. Rb nasceu em Lisboa em 1954. Começamos por aqui. Um trauma que era o de demasiados: a guerra colonial. Desde muito cedo, através da mocidade portuguesa, das aulas de ginástica na escola, das brincadeiras de índios e *cowboys* que os meninos eram moldados e preparados para ela. Soldados em ponto pequeno. A figura dele estava muito presente. Rb foi aprovado para todo o serviço militar em 74 mas dispensado em 75. Não chegou a partir todavia as imagens que lhe chegavam da televisão desses acontecimentos, os soldados, os tiros, os aviões respiram ainda nos seus desenhos da primeira infância (ver p. 48).

[T] 11 de Maio de 2017

Aos sete, Rb contou-me que desenhou o D. Sebastião com um galgo não a partir da pintura que viu no MNAA mas sim de um calendário. Dava mais valor às imagens dessas reproduções do que ao original. Eram-lhe muito mais próximas, práticas, faziam-lhe muito mais sentido. O seu primeiro contacto com a Arte foi através da ilustração, dos livros. Eu não fujo à regra; tudo começou com os livros para crianças e com a animação, talvez esta última a minha maior impressão e influência. (...)

Os livros sempre o acompanharam, eles foram e são a base de muito do que ele é e do que faz. São algo de verdadeiramente revolucionário, muito do que somos e poderemos ser deles nasce. A arqueologia surgiu-lhe com 10-11 anos, o esotérico e as ciências ocultas aos 14, Álvaro de Campos e história da música aos 15, depois literatura como Poe, Baudelaire e Kafka aos 17, assinalando-se “O Teatro e o seu Duplo”, de Artaud e “O Sagrado e o Profano”, de Mircea Eliade. Aos 19 anos Marx, Marcuse, Reich, Brecht, Dostoievski, Henry Miller, entre muitos outros.

[SMS] 8 de Setembro de 2015

Claro. O surrealismo foi a minha primeira paixão relativamente às artes. As técnicas da escrita automática, o automatismo psíquico, a subversão mental, o inconsciente, a libertação da razão e das regras estabelecidas. A verdadeira revolução.

Depois o free jazz com Ornet.Coleman.

A primeira colisão e paixão de Rb relativamente à arte, as artes plásticas, foi o Surrealismo. Alguns nomes assinalados: Artaud, Man Ray e Luis Buñuel. *Object trouvé*. Os objectos enfeitiçam-no, vêm ter com ele, ele perde-se neles. Foi através das técnicas surrealistas descritas em cima que se deu toda esta troca e partilha de informação, o nadar livremente por um fluxo que verte para o inconsciente sem um fim ou razão imediata e aparente. Os primeiros desenhos que vi de Rb, enquanto adolescente, seguiam esta linha. Só depois dei de caras com uma mais geométrica e rígida no gesto. Ele não teve propriamente um mestre ou mentor todavia o clube de teatro “Primeiro Acto” foi fulcral para a sua formação. Aos 17, Rb teve contacto directo com múltiplos artistas (de vanguarda, não para as massas): João César Monteiro, António Campos, Jorge Lima Barreto, Jorge Peixinho e Eduardo Prado Coelho. O contacto de qualquer pessoa com os artistas parecia algo fácil e espontâneo. Hoje existem muitas barreiras, muitos filtros em torno dos artistas - os seus mediadores, agentes.

[P] 29 a 1 de Maio de 2017 || ateliê de Rb

(...) No Domingo, dia 30, retirámos os lençóis que cobriam as suas maiores pinturas, extravagantes e megalómanas para mim. Surpreendentemente leves. Na altura Rb contou-me que todos queriam ser artistas, havia dinheiro e as pessoas achavam que iam ser famosas. Eram para mostrar coisas grandes em grande. Aqueles trabalhos começaram logo ao início do curso, longos 5 anos. Foi no último que foram feitas para a disciplina de Pintura. Nota, 19. Ele revelou-me que quando os seus professores não percebiam nada dos trabalhos que estavam a

ver davam altas notas. Não compreendi isso, mais uma ingenuidade. Os professores tinham na cabeça que se aquele gajo, se aquele aluno um dia fosse muito conhecido os primeiros não ficariam bem na "fotografia". Rb fotografou o processo de criação das suas pinturas e outros trabalhos

!!! Pedir-lhe para as ver !!!

Não sei bem o que dizer sobre as pinturas ainda. Para outras pessoas a quem as mostrou, Rb chocou. A mim não. Cores berrantes, muita terra, muita luz, fogo. Mostrou-me depois dois volumes de um manual italiano de arquitectura, muito avançando, imagens incríveis, tudo a preto e branco. O que o inspirou para aquelas pinturas foi a arte-artesanato aborígene e a secção de topologia desse tal livro. Nas Belas-Artes de Lisboa daquele tempo a Arquitectura estava lá encaixada. Rb apanhou essa referência e utilizou-a no ano final para as suas pinturas. Sinto um leve nervosismo quando ele me mostra o seu trabalho. Ainda acredito que ele tem algum medo da crítica, seja de quem fôr. Os seus discursos, que acabam muitas vezes por inibir os outros de falar, são um mecanismo de defesa

Mais novidades: eu continuo a vê-lo como guru nas Belas-Artes ele era algo intocável e admirado. Para começar, era mais velho (4 ou 5 anos), tinha muita facilidade em se expressar oralmente mandando muitos palpites aos colegas e falando bastante com os seus professores e interessava-se por inúmeras disciplinas. Depois enquanto tirava o curso casou-se e começou a trabalhar: ficou ainda mais afastado dos seus colegas, nunca pertenceu a nenhum grupo (exemplo: os "homeoestéticos"), ele não os via com bons olhos. Ele no fundo gosta de ser o líder sem o ser, gosta de controlar tudo, todo o processo, não gosta, não quer de todo ser formatado nesses grupos que acabam por ser escudos, refúgios. Esta é a sua pulsão anarquista a vir ao de cima

:::1 de Maio

Parece ser hoje intenção expô-las como nunca aconteceu antes. (...) mas teriam de ser restauradas e emolduradas primeiro. As tintas que usou foi uma das grandes novidades, foi umas das coisas novas que ele trouxe e partilhou com o grupo daquela época. Eram industriais e por sua vez bastante mais em conta. Antes das Belas-Artes Rb já tinha experimentado os mais variados trabalhos e ofícios: carpintaria, trabalhos em pele, pintura interior (paredes) e exterior (letras) há que assentar isto (...)

Na memória, um somatório de áreas em colaboração, não há só ganho mas também perda, muito mais perda, profunda. Rb cultivava-a incessantemente, exaustivamente. O presente não existe. Ele diz que nunca vive nele mas sim no passado e futuro. É uma grande esponja, desde sempre. Comentei que ele parece ser o seu próprio padrão para os trabalhos. Ele respondeu que absorveu muito de muita coisa, muitas épocas, desde muito cedo até agora e com as colaborações que teve. É o resultado disso, isso é cultura. Sempre observou os mais velhos, artesãos, nos seus ofícios - serve-se da memória para fazer o que os antigos faziam e que já quase não fazem, nem os há. Aprendeu observando e imitando. Uma vez, algures em finais de Abril ou inícios de Maio de 2017 e no seu ateliê, disse-me que na época os mestres queixavam-

se de não haver ninguém que quisesse ser seu aprendiz; hoje é o oposto, não há mestres mas jovens a quererem aprender com os mais velhos. O que sente ele ao passar-me tanto conhecimento? Revelou-me que sempre quis encontrar alguém para ensinar o que sabe. Numa ocasião, ficou-me bem a impressão de uma espécie de televisor ou electrodoméstico rocambolesco que ele desenhou em 3D com as texturas que ele usou para os desenhos das videografias. Ele isolou-o mas queria vê-lo nessa família. Rb é essencialmente um constructor, vê sempre a estrutura de algo, ele cria-a mentalmente (um mapa) quando fala (e antes disso). Antes via tudo a 2D com a carpintaria começou a ver tudo a 3D. Para ele, o mais importante é o espaço e como cada um cria e vai criando o seu espaço de imagens mentais (no século XIX a Psicologia deixou isso de parte - as imagens mentais; nos anos 60 regressaram - as alucinações, por exemplo). Ou seguir um ofício ou continuar a estudar. Antes de entrar para as Belas-Artes, Rb explorou vários trabalhos e ofícios e teve várias encomendas como é o caso da carpintaria. Aí jogava ao artesão, a atenção à técnica que nunca largou. Gostava do contacto directo entre artista-artesão e o cliente, ao invés de haver um produtor, agente pelo meio. A desmaterialização da obra não acontece.

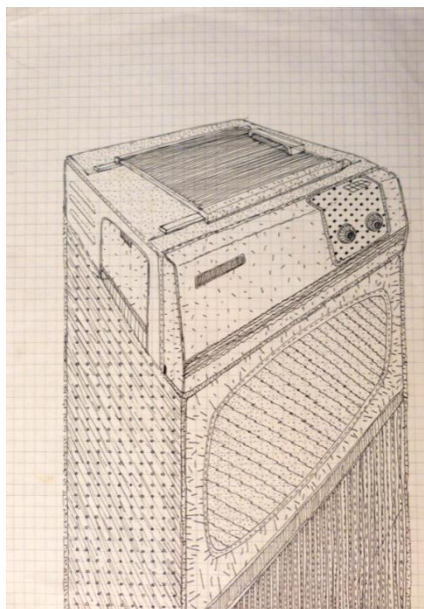


Ilustração 7 - Em 2D e 3D. Caneta preta.
Fonte: Francisco Rúbio.

Em 79, com 25 anos, Rb parte para o curso de Pintura da Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa [ESBAL] que não fazia parte da universidade embora na prática o fosse. Teve como alguns colegas Pedro Cabrita Reis, Ana Vidigal, Manuel João Vieira, Xana e Pedro Casqueiro. O espírito era algo individualista, não se discutiam muitos os trabalhos entre a turma. Depois do 25 de Abril, o curso foi reformulado e aí chega a fotografia, o cinema e o design. A palavra “Belas-Artes” já não se enquadrava, hoje ainda menos. No primeiro ano, a turma era bastante numerosa pois juntava vários cursos. Justino Alves era um dos professores desse mesmo ano de pintura. Voz monocórdica, críticas arrasadoras, profundos silêncios. Rb conta que ele o obrigou a mudar tudo e a soltar-se pois estava amarrado a inúmeros esquemas. Na primeira aula pediu aos seus alunos para levarem alguns trabalhos. Pedro Casqueiro apresentou desenhos sobre papel vegetal, traços coloridos com régua e uma pintura em lona que se podia enrolar, trazendo a *arte povera* de Itália; ele absorve e altera todas as referências que agarra, é muito pós-moderno. Ficou colocado num alto pedestal pelo professor, passando a ser o modelo para os seus colegas, incluindo Rb. Cabrita Reis também ainda hoje segue essa linha. Pode-se assentar que Casqueiro foi o artista-pintor mais considerado na época pelos seus pares. Havia um certo fosso, uma linha abissal entre Rb e os seus colegas. Para começar, era uns anos mais velho, não pertenceu a nenhum grupo que o protegesse e já tinha lido e visto muita coisa desde muito cedo, pode-se dizer que já estava alguns passos à frente. Os seus colegas não davam grande relevância à reflexão filosófica e referências teóricas. Segundo o relatado, os seus professores, de tendências comunistas e modernistas, desejavam quebrar com as regras do passado ou seja com os seus professores nascidos do século XIX que retocavam os seus quadros. Contudo, todos os professores de escultura eram os oficiais do regime salazarista. Num outro ângulo, a norte, o Porto era uma cidade burguesa, comercial, progressista, liberal e anti-salazarista. Os professores de Rb escolhiam novos docentes não por serem os melhores mas os mais facilmente permeáveis e influenciáveis para não serem ultrapassados e perderem poder. Um corpo estranho de inteligência livre e consciente e que agita as águas, o sistema, esse parece ser o maior perigo. Em nome da ordem, segurança, previsibilidade, progresso e vida em comum renuncia-se à liberdade. Cultura é sublimação. Um prazer frustrado, controlado com método, falta de gozo, de prazer (Marcuse, 1975). As pinturas de Rb da época traduziam-se em grandes manchas, como Nikias Spapinakis ou a bd e *Pop Art*. Australianos - muitos dos seus motivos partiram da iconografia dos Walbiri, povo indígena australiano, e surgiram com um professor seu de Antropologia, José Dias, emergindo um novo campo de interesse: a Antropologia (ver

ANEXOS 8). No desenho, canetas de feltro era o que estava a dar para além das estilográficas *Rotring Isograph* com ponta de metal e espessura de 0,1 a 0,8. Fixo e pego nos trabalhos de Rb das Belas Artes e sinto-me pequena. A diferença da escala para os de agora é enorme. O que eles faziam e fazem nas Belas-Artes era desenhar à escala humana; vejo no papel o corpo à minha frente, um "espelho". Quase todos trabalhos inéditos para mim. "Hoje em dia (penso) que os ilustradores e quem trabalha nesta área não tem nem espaço nem "massas" para aquilo", diria Rb. Para além disso, tudo hoje habita cada vez mais o digital. Revelou-me que ao início pensava ser ilustrador/autor de bd como um colega seu que lhe deu um desenho (José Eduardo Rocha).

A primeira exposição, aqui colectiva, de Rb foi em Lisboa, juntamente com uns franceses e artistas de múltiplos países chamada *Kiasm*, na Paris de 86. As suas primeiras eram mais de pintura e gravura. Mais tarde fez uma no Porto e bastou simplesmente apresentar a ideia para logo aceitarem expôr o seu trabalho. Ao longo do tempo, noutras ocasiões, muitos trabalhos seus ficaram perdidos mas ele tem o registo fotográfico de muitos deles, a prova. Uma imagem, uma apreciação estética que ele me contou foi esta: um ladrão roubar uma obra sua. Ele não se importaria nada com isso, ficaria contente por isso.

|||| (...) “É SÓ PEDRAS E ÁGUA”

Do outro lado do planeta, o Japão vivia uma explosão económica. Em 79 dá-se a Revolução Islâmica no Irão. Na Europa, é a queda do muro de Berlim, em 1989. Um ano depois, irrompe a Primeira Guerra do Golfo, no Irão. No ano posterior, acaba a Guerra Fria e a URSS e Boris Yeltsin toma o lugar de Gorbachev. Já em Portugal, em 74, muitos corpos fervilham com a Revolução que está a acontecer - o 25 de Abril - um grande festim mas sol de pouca dura pois o 25 de Novembro é o regresso à realidade, um certo “princípio da realidade” (Marcuse, 1969), o marasmo, o desamparo. Contudo, juntamente com a Espanha, Portugal entra na CEE em 85 e torna-se uma democracia liberal europeia. Aí, abre-se a torneira e chega uma imensa onda de fundos vinda da Europa. Uns anos antes, acaba o Conselho da Revolução, entramos na época do consumo, das privatizações, do crédito bonificado e dá-se o *boom* da educação, tanto de alunos como professores. A expansão do crédito à habitação e o crédito bonificado com prestações crescentes tiveram o efeito de aumentar exponencialmente a urbanização em redor das grandes e médias cidades. Os portugueses passam a viajar para o estrangeiro e “descobrem” o “Algarve” - o turismo massifica-se. Em 1984 aparece a revista TIME em Portugal e é nesta altura que o Expresso se torna uma tendência e uma referência a nível nacional. Uma possível imagem dos anos 80: o simulacro, o mais real do que o real. Entram em cena as cassetes de vídeo (VHS), o CD e ainda o Walkman da Sony. Em Portugal, é também nos anos 80 que as câmaras de vídeo, Video 8 incluído, as VHS e a televisão a cores se generalizam; nos anos 90 é a vez da televisão por cabo. Os anos 90 desenvolvem-se sob o signo da globalização e do processo de liberalização dos capitais e mercadorias, a deslocalização industrial no Ocidente e a generalização das tecnologias da informação e comunicação (o computador multimédia). Hoje já não se fala em audiovisual (conceito dos anos 80) nem em multimédia (conceito dos anos 90) nem em interactividade mas sim na experiência do utilizador, os holofotes agora estão nele.

Os modos de ver são histórica e culturalmente específicos. As imagens medeiam relações e são como que uma oficina ou fábrica da sociedade que atingem. Saltando para as Artes, dá-se uma grande abertura para o exterior e, para muitos artistas, a entrada de rompante do capitalismo é um encanto. No cinema inscrevemos Peter Greenway e David Lynch. Na música, num panorama internacional, temos Steve Reich, Philip Glass, os Weather Report, Wayne Shorter, Duran Duran

e U2. Em solo português, entram Maria João, Mário Laginha e os Telectu, de Jorge Lima Barreto e Vítor Rua. Contudo, é o rock que entra em força com Rui Veloso, os Xutos e Pontapés e os GNR. No teatro ressalta a Cornucópia, dirigida por Luís Miguel Cintra. Em 83, é inaugurado o CAM (Centro de Arte Moderna). Nas artes plásticas, antes do 25 de Abril, houve um pequeno *boom* no mercado da arte. Ele desaparece com a sua chegada; saem os grupos económicos e os mais ricos. Depois do 25 de Abril ele regressa. Deu-se a emergência de um vasto e diversificado conjunto de artistas com uma forte capacidade de afirmação do seu trabalho e uma presença cultural especialmente dinâmica. Sublinham-se Cabrita Reis, Helena Almeida, Julião Sarmento e José Pedro Croft. Na fotografia, Jorge Molder (mais tarde director do CAM) converte-se em artista plástico. A exposição *Depois do Modernismo* (SNBA, 1983), coordenada por Luís Serpa, traz a Portugal a temática e o debate pós-moderno e o "regresso à pintura", a transvanguarda, o neo-expressionismo, a "bad painting" e as novas figurações, o que se traduzia num predomínio da figuração humana, exercício eminentemente gestual e pulsional. Novos actores de galeristas e críticos, (como Jorge Calado, Alexandre Melo e João Pinharanda), deram animação e uma capacidade de difusão fora do comum e que acompanhava a tendência internacional da década, no sentido de uma crescente popularidade das artes plásticas. Deu-se a fusão de algumas práticas que vinham da década anterior, como o pós-conceptualismo, com artistas como Alberto Carneiro ou Fernando Calhau e novas realidades características dos anos 80. Um exemplo: Joaquim Bravo, António Xarrua e Álvaro Lapa, pintores autodidactas, formaram uma espécie de tertúlia no Algarve. Cabrita Reis e Xana contactaram estes artistas enquanto adolescentes (<http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80.html#.WZLYVVGQzIV>).

As galerias de fotografia apareceram nos anos 80-90. Antes, um fotógrafo era mais um cientista ao invés de artista. Nesta área haviam três grupos repartidos pelo Norte, Centro e Sul do país. O de Lisboa, de António Sena ou "Tó É" como muitos lhe chamavam, fundador da associação-galeria Ether (a primeira especializada em fotografia) e professor de Estética de Rb. A Ether foi das primeiras galerias a documentar e investigar os artistas com catálogos, por exemplo, com uma linha gráfica própria e a criar um arquivo para quem quisesse futuramente olhar o olhar da época. Antes só criavam um singelo e despojado documento com o autor, título, técnicas e as dimensões da obra e o seu preço - algo apenas para venda. Os museus, instituições, grandes eventos de Arte é que apostavam nisso até então. A *Alternativa Zero*, de Ernesto de Sousa também mas eram meras fotocópias. Nessa época, o artista pagava para ter o seu trabalho

exposto, pagando o aluguer da sua obra na galeria. Era uma abordagem mais comercial. Sena, a par com Paulo Nozolino, trouxe de novo à luz do dia as fotografias do projecto, livro “Lisboa Cidade Triste e Alegre”, de Victor Palla e Costa Martins. De seguida, o de Coimbra, de Albano da Silva Pereira que foi o fundador dos “Encontros de Fotografia de Coimbra”, tendo como base o Centro de Estudos Fotográficos da AAC (Associação Académica de Coimbra), a partir de 1982. Realizou também exposições com fotógrafos de referência internacional em diversos locais da Universidade e da cidade de Coimbra, trazendo fotografias originais de Robert Frank que foram exibidas na Casa das Caldeiras. Finalmente, temos o grupo do Porto, de Teresa Siza. Aí ficou e ainda se encontra salvaguardado um dos grandes acervos de fotografia de Portugal, o Centro Português de Fotografia.

[P] 24 de Janeiro de 2017 || café abba, Coimbra

(...) Gérard Castello-Lopes foi ver as videografias de Rb, tinha já por volta dos 80 anos. Fez aí uma exposição com uma única fotografia enorme de uma pedra. Diz que "os fotógrafos portugueses é só pedras e água" (palavras de Rb) (...)

Houve jogos de poder entre os três grupos assinalados, um dos casos foi a Europália 91 com a exposição “Portugal 1890-1990” na Bélgica, o primeiro périplo pela fotografia portuguesa alguma vez feito. Apenas uma mulher assinalada nessa área, Helena Almeida. Cavaco Silva na comissão de honra. Comissariada por Sena, o grupo de Lisboa foi o escolhido para representar Portugal. Na capa do catálogo da exposição está a pedra e a água de Castello-Lopes. Rb também aí participou, inscrito nos *Olhares Inquietos* através de sequências e instalações fotográficas com som de *laser copy* (processo de impressão em papel a cores a partir de *slides*, diapositivos), a par com Mariano Piçarra e António Júlio Duarte, dando alguns exemplos (http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/10/arquivo-1991.html).

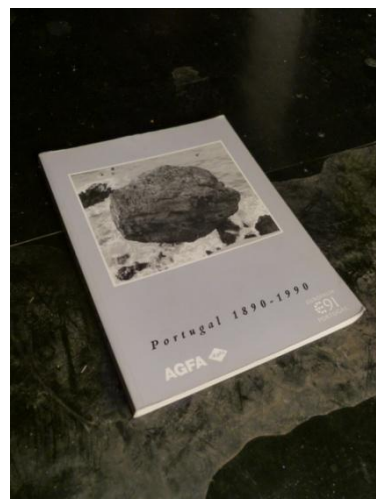


Ilustração 8 -“é só pedras e água”.
Fonte: ateliê de Rb.

Rb não era um fotógrafo mas sim um artista visual que usou e usa a fotografia. De uma imagética mais convencional para uma menos convencional (na época), Rb reside nas últimas páginas do catálogo da exposição. Aí, na sua ficha biográfica, Rb apresentava-se como professor, animador e videógrafo.



Ilustração 9 - *Sem título*. Fonte: ateliê de Rb.

Alguns dos artistas da Europália hoje são conhecidos como tal outros ficaram na sombra. Rb não gostava de grupos mas acabaria sempre por ficar “amarrado” à Ether e ao “gajo das videografias”, não poderia ter caído do céu, vindo de nenhures. Alguns fartaram-se desta mesquinhez e pequenez de Portugal, como Jorge de Sena. Como foi o pós-Europália de Rb? Foi viver e leccionar para o Barreiro em 1985 e aí fundou uma cooperativa em que alunos seus participavam em oficinas e exposições. Tinha de seu nome



Ilustração 10 - *ARGONARTE*, da videografia para a serigrafia. Fonte: ateliê de Rb.

ARGONARTE, de “argonautas” (as letras surgiram também através de videografias). Aqui reside o professor e animador. Emergiram alguns convites para exposições de arte todavia por falta de financiamento, caíram por terra. Em Portugal muitas vezes as coisas ficam estancadas, no limbo ou abandonadas. Isso aconteceu com muito do que Rb gostaria e não acabou por concluir ou sequer fazer. A Europália fechou um ciclo. Pararam as exposições. Na sua óptica ela tem interesse do ponto de vista histórico mas já é passado. Ele teve contacto com as grandes galerias de Lisboa da altura mas as mais comerciais, de “encher o olho” com obras de cores vibrantes e

naturalistas ele dispensava, e com artistas como Julião Sarmento. Ele foi um dos que “validou” o

seu trabalho, a sua "marca" e lhe conferiu valor. Não apareceram menos de 50 pessoas nas exposições das videografias de Rb, normalmente nas primeiras entram sempre apenas os amigos e metade eram críticos. Os vendedores de arte, os que vendem ilusões fazem os ricos (aqueles que investem em arte, jóias e antiguidades) cair em efabulações, ditando os artistas que irão valer mais no futuro. Para Rb, a Arte é elitista (ponto), a sua democratização não existe. Não é aqui que Rb encaixa. As galerias em que ele estava eram privadas. Para ele "O Estado não deve financiar o gosto" e as pessoas devem ser proactivas. Hoje, começa-se a ver essa atitude brotar. Todos podem ter e ampliar a sua própria voz. Já não há propriamente uma crítica de referência através dos críticos de jornais ou revistas. Jorram opiniões por toda a internet, redes sociais, blogues, qualquer canal que sirva de montra e difusão em tempo real do que a pessoa deseja exhibir e/ou vender. O público encontra-se cada vez mais disperso, fragmentado e orientado para pequenos nichos, "tribos" de todos os gostos e feitios.

Viajando para França, no Centro Georges Pompidou, Paris de 1990 a 1991, e sob total ignorância do artista, dá-se a exposição *Passages de l'image*. Aí, e com o interesse crescente de artistas para as reconciliações entre fotografia, cinema e vídeo, medita-se sobre a natureza e o papel das imagens na sociedade. Não só se debruça nas intersecções entre fotografia e cinema como também do vídeo (<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cyno985/r7pdpgg>). *Passagens* reconduz-nos a *transferência(s)*.



Ilustração 12 - Bill Viola. *Passage*, (1987). Instalação. Fonte: Centre Pompidou.

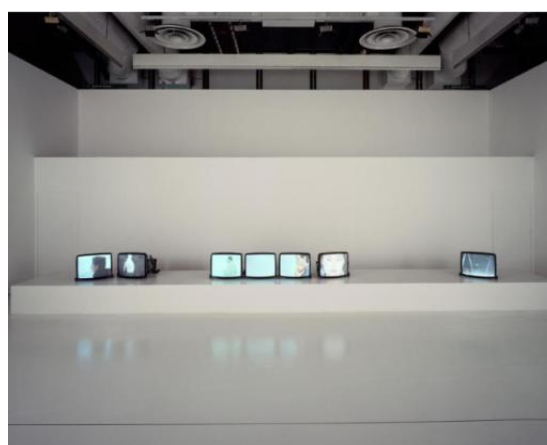


Ilustração 11 - Garry Hill. *Disturbance (among the jars)*, (1988). Instalação. Fonte: Centre Pompidou.

Transferência. 10 anos antes da Europália 91 começavam a nascer as videografias através do desenho, 6 anos depois a sua exposição pública. Quais os actores e que apoios e validações teve a sua primeira exposição, a *Videografias (1982-83)*? O processo de candidatura começou em 1983 com Fernando Calhau, continuou em 1985 com Julião Sarmiento e foi decidido em 86. Daí a exposição apenas ter sido realizada em 87. A Secretaria de Estado da Cultura tinha uma direcção geral de artes plásticas e o concurso era para apoiar a primeira exposição individual. Condição: haver um artista e uma galeria que já tivessem algo preparado porque esta última também tinha de concorrer. O parecer deveria ser favorável (de Calhau e Sarmiento) e só depois surgiria uma autorização superior para pagar. Tal só aconteceu em 1986; 50 contos, 50 mil escudos, 250 euros.

|||| SER ARTISTA COM A TÉCNICA

[T] 5 de Julho de 2017

(...) As imagens perderam o seu valor

As imagens são completamente banais hoje

Ele não olha com bons olhos para a Arte contemporânea. Pensava que o digital seria um mundo promissor. Foi uma abismal fissura, mudança de paradigma

Quando é que alguém consegue ser artista com a técnica? Um artesão

"Toda a gente faz fotografia. Na época [anos 80] pensava estar a participar no futuro. Não. Foi o fim de uma época, o fim da arte, o que entendemos como arte. O futuro é o agora. O que vai ter mais valor é o manual, o artesanal, voltar ao passado", contou Rb

Nos anos 80 as fotografias encenadas e riscadas com frases (ex. Ernesto de Sousa) já haviam. (...)

O folclore é bem mais aceite do que a Arte, é mais fácil e imediato mas tal como o artesanato também ele é limpinho, industrializado, uniformizado. Artesanato puro é para uso diário, cada peça é única, não é para turista ver ou ter como decoração, é para usar no dia-a-dia. A arte pode ser imprevista, o folclore não. Rb não vê com muito bons olhos a Arte contemporânea. Está sempre vários degraus à frente. O que é que daqui a umas décadas os nossos descendentes irão pensar deste tempo? Não é algo famoso. Dívida, especulação, pequenos países levados por arrasto. A arte contemporânea alimenta-se disso (a de massas, que as instituições nos vendem e que são financiadas por bancos). Vislumbra-se o autêntico, fora o *standard*. Vai-se para múltiplos nichos não para uma única imagem, para as massas. "As pessoas vivem à base de imagens, aparências", proferiu uma vez. "A imagem é também uma defesa" respondi-lhe. Em Julho de 2017, Rb, do nada, emanou uns cavaletes antigos que construiu (inicialmente pintou-os de preto mas recentemente repintou-os com um branco creme) que criavam ilusões de mágico, janelas, prisões. Formavam uma caixa e um trapézio. Neles empilhou um rolo de corticite, por cima deste uma serra e um queque de noz dentro do seu saco. Noutra extremo, o estofo de um banco vilipendiado e um seixo. "Isso é perigoso!" - apontei eu. "A arte é perigosa, é isso. Muito perigosa", respondeu Rb.

[P] 2 de Outubro de 2016 || ateliê de Rb

Henri Michaux. Antes das Belas-Artes que o Rb já o conhecia. Tem um livro dele (pedir-lho). Reapareceu mais tarde no trabalho dele das videografias: a ligação, diálogo entre a palavra e a imagem. Esse livro foi uma exposição que Michaux fez para a Galeria de S. Mamede, em Lisboa. Rb conhece-a. É de vanguarda e um pouco elitista. É muita poesia com alguns desenhos a tinta-da-China pelo meio, identifico-me muito com isso mesmo antes de o conhecer. A escrita pode mudar por completo a imagem. E o contrário???

Alguns professores do Rb, como o Teixeira Lopes (pintor e gravador) não achavam bem os alunos fazerem exposições durante o curso. Ele e os colegas não tinham acesso a artistas da sua idade, à nova geração apenas aos mais antigos, aos seus professores, por exemplo. Rb era dos poucos que comprava livros, livros "a sério", como ele diz, de artistas e de artista

Num outro dia, em finais de Setembro, disse-me que um artista que o influenciou muito foi Wolf Vostell e as suas televisões expostas (não tenho bem a certeza, perguntar mais detalhes a ele). Viu uma exposição dele em Lisboa. Viu a luz. Talvez seja por isso o interesse pelas televisões

Poesia, Michaux. Luz, Vostell. A palavra-imagem de Michaux da exposição na Galeria de S. Mamede, Lisboa, e as televisões de Vostell da *WOLF VOSTELL (1958-1979)* da Galeria de Belém, Lisboa, que Rb viu foram um grande choque. Depois de um percurso mais dirigido ao retrato da pessoa-artista para algo mais macro que se cristalizou na Europália 91, chegamos à quarta fase desta viagem, às videografias.

||| CAPÍTULO 4

VIDEOGRAFIAS, VIDEOPROBLEMAS DE ONTEM E AMANHÃ. PONTO-LINHA-LUZ |||

[P] 11 de Julho de 2016 || ateliê de Rb

+ palavras-chave

__NATUREZA

__SAGRADO

__DESENHO INFANTIL

__LISBOA

Em todo o trabalho de Rb está a Filosofia por detrás - o porquê das coisas. Meditação sobre a existência

Foi o seu professor de Estética (que gostava do Construtivismo) que lhe disse para fazer a exposição das Videografias. Aconteceu na galeria Ether em conjunto com outros fotógrafos, incluindo Paulo Nozolino. Rb estava muito fora daquele universo: fotografias a preto e branco, de Fátima, santos, meninos das barracas.....O seu trabalho foi, como ele próprio diz "uma pedrada no charco", ele agitou as águas

Alguns colegas acharam-no um "génio", como ele proferiu

Ele conseguiu pôr a funcionar o equipamento que lhe emprestaram na escola; foi um desafio que o seu professor de.....(?) lhe lançou. ACHO (?) que eram só televisores a preto e branco que lá haviam e cassetes a cores (?) (...)

Ele tinha pensado ir para uma escola de fotografia para o Novo México ou para os EUA mas tal não aconteceu. Poderia ter sido conhecido (uma marca?) mas nunca, nunca o quis, nem quando era mais novo (...)

.....

Já preparado o terreno que se concretizou nos dois capítulos anteriores (o desenho da relação entre Arte e Antropologia e do retrato político, social, cultural e pessoal do artista da época) entremos por fim no trabalho do artista. O contexto é vital para chegar à génese de uma imagem e ele continuará a ser desvendado aqui, já inserido nas videografias.

“Janelas para um espaço exterior [e interior azul]” - a impressão geral do público que viu as videografias, uma surpresa. Tal traduz-se no *o quê*, ou seja, o conteúdo, o que está à superfície de uma imagem e que toda a gente vê, a sua primeira camada é muito sinteticamente isto. Revelada a sua primeira camada, viajemos, agora. O *como* e *porquê*, a técnica e o contexto vão ser aqui desenvolvidos. A Rb interessa-lhe a arqueologia da técnica. Esta última é um dos pilares das videografias. É ver uma imagem como imagem-objecto e o que está por detrás dela - o invisível - algo que nos molda e vice-versa, como um “artefacto fluido” (Edwards & Hart, 1998),

água que se contorce, distorce, encolhe e expande e adapta a inúmeras formas e superfícies. Frente a frente a uma obra, muitas vezes o seu público cai no conforto das palavras, do título em vez de se perder no objecto. Videografias, escrita em vídeo. Até então nunca tinha ouvido aquela designação. Temos três trabalhos e todos eles relacionados entre si. Os títulos são os elementos de um código para uma interpretação. O primeiro é objetivo, cronológico. O segundo e o terceiro são poéticos.

| *Videografias (1982-83)*

|| *Se cai leite ardem os corações no mar*

||| *Momentos Angulares*

Que correspondem a:

| *Desenhos esquemáticos, traços, estruturas gráficas*

|| *Montagem* de fotografias em sequência dentro da moldura ou associação de diferentes molduras

||| *Arquitectura* com série de três ou quatro molduras para uma composição global fragmentada

A Rb o que interessa é o *durante* sim mas esse durante é o que vem antes da imagem, do *output*, da representação. É esse processo de informação. Não se consagra o signo, a sua forma e representação mas sim o processo de transferência de um suporte, material, técnica para outro. O signo está sempre permeável a um processo de significação, mesmo um privado (Rúbio, 1991). A fotografia talvez seja o dispositivo mais permeável ao tráfico semântico. Para Baudrillard, a modernidade augura um desequilíbrio e viagem de signos e códigos cada vez maior desde o Renascimento, signos esses previamente ancorados em posições algo seguras e hierarquias sociais fixas, como as sociedades de castas que imobilizam um indivíduo. Todos os objectos acabam por significar e dar um sentido social; produzem símbolos. A interdição, limitação e parca difusão é a protecção e clareza total dos signos, são tudo menos arbitrários. Estes últimos surgem quando o significante começa a tomar como referente o mundo desencantado do significado. É no século XIX que um novo tipo de signo vem ao de cima, os potencialmente idênticos e criados em séries indefinidas que se convertem em simulacros.

Imitações, cópias, falsificações e as técnicas que as formam (o teatro italiano, a perspectiva linear e a *camera obscura*) afrontaram o controlo aristocrático dos signos (Crary, 2017).

Temos imagem, técnica e transferência. Não a tradução (palavra-chave inicialmente pensada) mas sim a transferência (o *transfer*) de suportes de informação. Esse processo de “transporte” da informação é relativo à imagem óptica, isto é, à luz (energia). O que se encontra por detrás deste trio é *informação*, não comunicação. Fala-se aqui de *processamento de informação* que é o que os computadores fazem, emitem sinais. Aqui a personagem principal não é a representação, é sim a *luz* - o significante. A fotografia é renegada como linguagem e a abordagem aqui é técnica, de laboratório, de alguma forma científica, de experimentação, acima de tudo, e é muito permeável ao contexto, ao espaço. Todos estes saltos, todas estas viagens, transferências de uma *media* para a outra serão o foco. Todas estas *transferências de imagens e técnicas* implicam sempre uma perda, incluindo perda de informação. A tríade que compõe o mote e a imagética de todo o seu trabalho é: alfabetos, aborígenes australianos e a banda-desenhada (o *pop* e a *pop art*).



Um pequeno desvio. Existem muitos naufragos, muitos trabalhos ocultos que nunca viram a luz, nunca tiveram a oportunidade de se confrontarem com o público; para já são-no mas um dia muitos virão ao de cima. Neste sentido, sendo o trabalho bastante diverso no que a *medias* diz respeito, optou-se por também aqui apresentar algumas obras do artista que nunca dantes haviam sido reveladas; será uma estreia. Tudo está ligado. Um desenho ou fotografia têm sempre a sua palavra, algo para dizer ou contar a uma gravura, pintura, escultura. Os vários trabalhos fruem da sua individualidade, história e contexto mas esses membros pertencem a uma mesma família, um mesmo corpo. Na pintura e primeira gravura deparamo-nos com uma ponte com as videografias - o ecrã, o contorno (ver ANEXOS 8).

|||| VIDEOGRAFIAS (1982-83)

Desenho, o mais puro ||||

[M] 4 de Novembro de 2015



Ilustração 13 - Um avião que vai chegar ao sol. Fonte: Rb.

A mãe de Rb guardava todos os seus desenhos e assinalava a sua respectiva idade. Este é um deles, tinha 4 anos, estamos em 1958, portanto.

(Este é o primeiro desenho que o artista partilhou via mail. Na altura foi publicado no “Diário Popular”).

•••••

Uma horde de quatro cavalos de carvão a voar no submundo de Lascaux

Um “Amanhã” de giz lunar cravado na ardósia

Um rasto de pés cavado no areal

Um deus Navajo de areia que tomba no mar

O sulco de beija-flôr no desterro dos Nasca

Uma *flos-pavonis* flamejante de Merian

Um lápis ratado

Uma mão

Um avião

No início, o desenho

Tudo começa nele

Em tudo ele habita

Desenhar é ser humano

Estou aqui, agora

Isto é

Isto foi

Isto será

Antes de entrar mais a fundo nos desenhos de Rb, deixarei algumas notas sobre o desenho propriamente dito. Ele é a forma, e a mais imediata, de decifração deste mundo. Com a garatuja, desde muito cedo que o acto de deixar uma marca nossa num qualquer suporte nos acompanha. “O que é isto?”, pergunta o pai à sua filha acerca do seu desenho. “Um cavalo”, responde-lhe ela, pronta e resolutamente. “Um cavalo”, afirma ela, ao invés de “o desenho de um cavalo”. Ele liga-nos com os nossos mais remotos antepassados, desde as cavernas, muito mais do que a pintura ou a escultura, por exemplo. A sua ideia e execução permaneceram imutáveis. É um encantamento, uma magia e tautológico no sentido em que perpetuamente descreve a sua própria criação no seu “fazer”, no seu processo. É movimento, animação, sempre incompleto. Nele perpassa um sentimento e atitude próprios de quem o activa, de quem o usa. É humilde pois na mais pura folha em branco tudo transparece, todos os caminhos, desvios e “falhas”, o oposto da pintura a óleo (Dexter, 2005). Tudo começa num ponto, um ponto fixo, um eixo, uma orientação; desenvolve-se para uma linha e porventura luz, riscos de luz, como é aqui o caso. O desenho nasce na profunda cegueira. O registo do acto de inscrever, marcar, nunca é visto. Nunca vemos o que está para emergir quando desenhamos, apenas pensamos. É um “entre”; pára e antecipa o que está para surgir. É uma flutuação, um balanço entre o ver e o pensar. O “ver” não está delimitado apenas pela visão mas também pelo tacto, olfacto. Ver com os ouvidos, ouvir com os olhos, ver ouvir com as mãos e o corpo.

De onde vem o desenho? A sua natureza é subjectiva. O que queremos dizer quando falamos em “conceptual”? O desenho de hoje não está totalmente preso à figuração nem à abstracção. Desenhar é um processo mental, desenhar é pensamento em movimento, a fluir e um balanço entre o que é visto e pensado. A Rb interessa-lhe o que está entre o pensado (reflectido) e o visto (projectado, concretizado) - a **transferência**. Muito mais do que observação, representação, deve ser reflexão, crítica, debate. Ele tanto pode ser performativo como especulativo - o que poderá isto vir a ser? Tudo. Esta linha pensamento poderá ser perigosa para alguns, os formatados, dogmáticos, quadrados que apenas querem um caminho, o seu. É esta a atitude do pós-modernismo em que o desenho também se inscreve - muito autoconsciente (como o antropólogo). O desenho tanto pode estar dentro como fora, *insider-outsider*. Tanto pode ser um veículo para participar numa Arte em crise ou um veículo para fugir aos limites das correntes em voga. Rb flutua pelas duas. Desenho - designare - design = um plano, de acção. É o *medium* mais descomprometido, mais livre e menos acorrentado à academia e à técnica. É por isso o instrumento escolhido para uma formulação mais primária de ideias visuais e para a transferência da apropriação da cultura visual. Pode-se dizer que é uma tecnologia primitiva, é a mais pura e primal Arte. Mais depurado, despojado do que a pintura, por exemplo. Por ser o mais simples é o mais complexo para explorar o conceptual. O desenho está livre de esquemas, cânones, livre do tempo. Hoje reina a vivência do gesto e da matéria, o momento, o processo. É muito apelativo para o artista de hoje, global. Aqui entra o “dumb line” ou “dumb drawing”. Faz lembrar a *bad painting*. As suas características também são pós-estruturais. *Uncheck, undo, unmark*. Um *fluxus*. A sua pureza e imediatez fazem com que escape à contínua troca entre autenticidade e cópia, algo muito pós-modernista (Tormey, Shelby, Sawdon, Marshall, Downs, 2007).

Muitos vislumbres, visões tecnológicas se afiguram agora. Noutra prisma, o desenho continua, pode continuar contracorrente, ser uma anti-forma devido à sua simplicidade. Suporte clássico - o papel. *Mediums* clássicos - grafite, carvão, sépia, sanguínea e tinta-da-China. Com ele animamos o real. Para Derrida a imitação não existe. Em cada traço está o nosso olho, a nossa memória e consciência do que estamos a ver; imitamos e inventamos em simultâneo. O desenho é um gerúndio - um *desenhando*. Tríade inseparável: observação-ideias-memória. Ele flutua entre o passado (a História, memórias e referências) e o futuro (o sonho, utopia, encantamento do que poderá vir a ser e o que está ausente e oculto), o presente não existe. À medida que a

imagem ressalta, vamos controlando o desenho e o desenho vai-nos controlando a nós. (Tormey *et al*, 2007). Está sempre a alterar o seu curso. Desenho não espelha um realismo objectivo e as coisas tal como o nosso olhar as capta, é algo livre da significação e interpretação (Fischer, 1963).

Não é só com as palavras que moldamos a nossa realidade quotidiana mas também com os outros sentidos. Esta versatilidade da linguagem humana é um grande instrumento para o desenvolvimento da imaginação, gerando um palco onde se cria e combina uma gama infinita de símbolos e de mundos possíveis, de cidades flutuantes. Esta história que está a ser narrada é uma de infinitas possíveis (Jacob, 1981). O desenho é o meio vital da comunicação simbólica. “Desenhando” é “pensando” e nesse sentido, um processo muito semelhante ao da linguagem algo que não vem antes nem depois. É uma ferramenta para conceptualizar, anda de mãos dadas com a linguagem (Tormey *et al*, 2007) O mundo dos significados é o mundo da linguagem. Todo o conhecimento é vulnerável à interpretação semiológica. Tal como a comunicação oral, a escrita é um subproduto formalizado do desenho; estas desenvolveram-se como as nossas primordiais formas de transmitir e conservar informações, apesar de serem intensivamente usadas como veículos de exploração estética (Morris, 1997).

“É a linguística ocidental que contém conhecimento sobre a forma de caracteres arbitrariamente aplicados que representa sons ao invés de pictogramas que detém uma família de conceitos dentro de uma mesma imagem”. Exemplos disso são a escrita pictográfica/ideográfica de povos indígenas (como os *sioux*), dos chineses e dos japoneses. Um desenho circunscreve significados e coisas; eles são meros pontos de partida, fragmentos, referências para aquilo que algo é, na verdade. O *como*, o processo, o gesto do desenho fala muito mais do que o “o quê”. A própria matéria pensa sobre o seu sujeito (Tormey *et al*, 2007). Contudo, como na linguagem na qual tentamos traduzir a nossa experiência do mundo num todo coerente e uno algo se perde pelo caminho da palavra dita. O mesmo acontece no desenho que acaba por ser amálgamas, *snapshots*, instantes, membros separados do seu corpo primordial. Ele é um mapa e feito de decisões no momento, de desvios de rota. O fim último é a simplicidade, o silêncio. Rb também o diz. O desenho é um reflexo de quem o faz. Penso, vejo, desenho. Penso-me, vejo-me, desenho-me ao registar o que quer que seja. Cai a máscara cai o invólucro entra o risco. Absoluto. Resoluto. O primeiro e último Reduto. Aqui Rb.

[P] 2 de Abril de 2017 || ateliê de Rb

Esclareci com ele o "bad painting" que muitos colegas seus das Belas Artes da época se concentravam. Eles não sabiam desenhar, aquilo era um refúgio e era o que estava a dar mas deixavam-se ficar muito pela rama, à superfície. Lembrei-me do "bad drawing" que hoje aparece muito por aí. Rb focava-se na bd (como eu) e aí se manteve. Hoje reina a manga, acho tudo isto extremamente curioso. Já o tinha percebido há muito. Quando os outros começam a entrar na mesma cena dele, aqui no estilo dele, ele foge, ele parte para outra... "És muito exclusivo, tu". Ele sorriu, concordou

No meio de outras arrumações dei outra vez de caras com o caderno que guardava a raiz das videografias, os tais primeiros desenhos dele que encontrei dentro de um caderno de esquiço numa gaveta de uma estante estilo anos 50. Peguei-o de novo e pousei-o na estante branca semi-IKEA que montámos para mim. Mais tarde, abrimo-lo e vimo-lo juntos, sentados no sofá feito cadeirões

Sobre papel ou cartolina azul-bebé texturada, de um lado figura um quadrado, parecia um jogo de palavras cruzadas ou um puzzle, com um alfabeto - o tal tartéssico do Sudoeste Alentejano, um dos primeiros da Península Ibérica. Apeteceu-me trocar a ordem daqueles caracteres. Tenho de o ver outra vez, não me recordo do resto

É tudo muito desconstrutivista. Do lado oposto, estão dois desenhos separados com formas em ebulição que estão prestes a fazer nascer algo. "São códigos", tudo aquilo é linguagem, Rb apontou. Aquilo era uma família de formas (remendos) com tramas/texturas muito particulares em que cada uma delas desempenhava o seu próprio papel naquela família. Ao lado está aquele que foi o primeiríssimo desenho das videografias, confessou-me ele. Os primeiros desenhos que vi disso já sofreram uma depuração no que toca à trama-textura que nelas habita. Foram esses que despertaram e criaram o corpo das videografias, as primeiras camadas, os primeiros membros. Para Rb, o desenho é um mapa, todo e qualquer desenho, nasça ele de onde nascer, habite onde habitar

No fim caiu um mosquito, pior, uma melga, numa daquelas formas, daquela "rede", a que mais vi até agora (palavras de Rb)

Uma melga?! Já? - falei para mim de mansinho

Caiu na rede? - perguntou Rb ao olhar para o cerco onde tinha aterrado

É o começo de uma melga! - assustada exclamei

Naquele caderno habitavam também desenhos de caixas de madeira pretas que Rb montou com caixilharia de alumínio. O que seriam? Dentro dos inúmeros desenhos, efabulações, encantamentos de seus desenhos, projectos aquele concretizou-se e bem, foi até ao fim. Mostrou-me o material, as verdadeiras caixas de imediato. Impressionou-me. Perguntei-lhe várias vezes. Foste tu que montaste isto? Foste mesmo tu? A sério? Pareciam de mágico, daquelas em que eles cortam as pessoas em pedaços, apontei-lhe. Abriu uma delas. Múltiplas caixas brancas intituladas "1990. FRANCISCO RÚBIO". Pensei serem fotografias a preto e branco. E o que ali estava dentro? Havia uma carta fora do baralho mas era aí que estavam as videografias, emolduradas, as originais, as únicas. A sua aura, aquele azul sobre a parca luz

esmaecida, naquele canto, buraco, reluzia ainda. Vê-se que se entregou bastante e levou a sério aquele trabalho das videografias, deve ter sentido na altura que seria algo mesmo de especial. Talvez seja este o trabalho mais completo de Rb, aquele que mais o define, o mais íntimo também



Ilustração 14 - *Supra-sumo das videografias I.*
Fonte: ateliê de Rb.



Ilustração 15 - *Supra-sumo das videografias II.*
Fonte: ateliê de Rb.

Foi alguns dias antes que avistei esse caderno que era o "supra-sumo das videografias, a raiz (será a mais profunda?)", disse Rb. Pô-lo de lado. Olhei-o com mais atenção nesse dia. Os alfabetos é uma das peças-chave de todo o trabalho. Primeiro o alfabeto tartéssico do sudoeste alentejano depois o dos aborígenes australianos. Foi a imagética, a linguagem que o artista empregou para conceber os "desenhos nos cartõezinhos" e o que figura no caderno em cima.

Um desenho é um "e se....?" mas simultaneamente voraz e impiedoso, um camaleão. Ele pode ser usado nos mais variados contextos e com as mais variadas aplicações práticas. Sem se dar por isso, num piscar de olhos se apropria dos estilos da academia, da linguagem de um diagrama puramente instrumental da Física ou das incisões e dissecações da Biologia e Microbiologia. Os desenhos de Rb remetem muito para esta imagética, mais concretamente para os tecidos e células dos seres vivos. Ele detém alguns desses livros, foram esses com os quais dei primeiro de caras sobre aqueles temas. Agrada-lhe o desenho retirado do seu contexto (neste caso da Ciência) para ser usado fora dele próprio. Eles tanto oscilam para o biomórfico, as curvas, o fluído (desenho automático à surrealista) como para o geométrico, as rectas, uma certa razão e disciplina mas a mão pode ser livre tanto num como noutra.

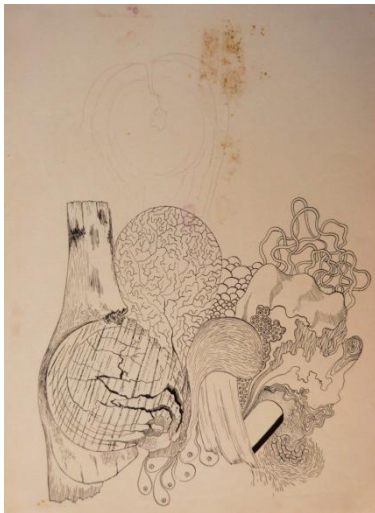


Ilustração 16 - O biomórfico. Fonte: ateliê de Rb.

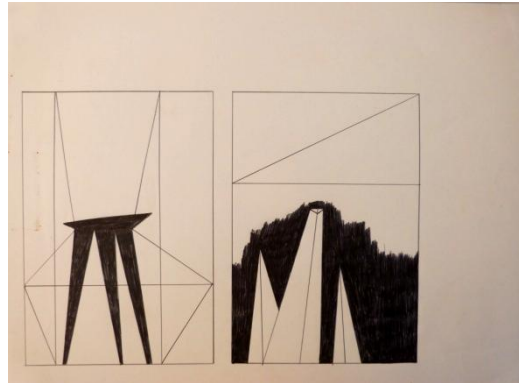


Ilustração 17 - O geométrico. Fonte: ateliê de Rb.

“Estruturas gráficas”, segundo o próprio. Conceitos subjacentes: “linguagem”, “código”. Elas traduzem-se em dezenas de desenhos que começaram a ser criados sobre pequenos retângulos de cartolina em 81; trata-se da primeira camada das videografias, caem mais para a segunda corrente. Lembra banda-desenhada a pender para o abstracto, uma narrativa ou sequência com formas que nadam pelo espaço e tempo e dão lugar ou se transformam em novas formas. Ele diz que é uma “série”; os seus trabalhos usam muito esta palavra; são jogos, combinações, um baralho de cartas aleatório, é como um jogo de probabilidades. Existem duas séries. Os seus primeiros cartões não tinham moldura ou ecrã, mais tarde é que o ganharam através do contorno em seu redor (onde já há o espaço positivo/espaço negativo). O televisor, o ecrã no formato 4:3 era a sua obsessão. Aqui está um de cada série. O da *Ilustração 18* foi o primeiro de todos e o único que foi numerado e assinado.

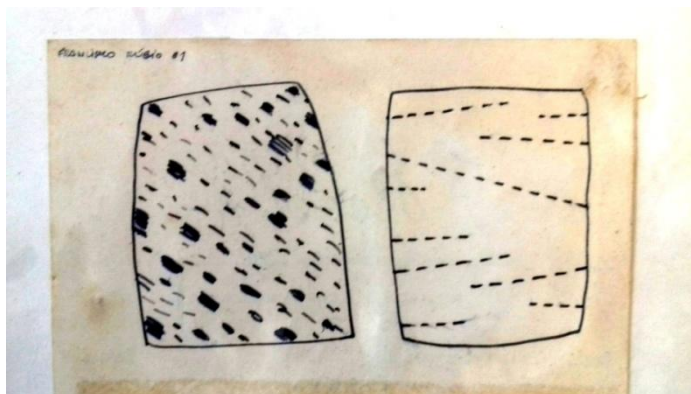


Ilustração 18 - A primeira “estrutura gráfica”. Fonte: Rb.

Seguiram-se por fim as videografias, realizadas a partir de uma selecção de desenhos da segunda série no período 82-83, enquanto aluno. A sua exposição pública só ocorreu em 87, na galeria Ether. É aqui que um “azul especial” nasce que o olho humano não consegue captar. A primeira surpresa que tive ao ver uma videografia viva não reproduzida foi esse mesmo azul - um aquário e universo paralelo. É talvez esse o meu *punctum* (Barthes, 1981), o alvo do olhar que é a minha flecha. Tem a ver com a sensibilidade espectral do filme a cores; violeta=ultravioleta. A radiação ultravioleta é invisível à visão humana mas visível à máquina fotográfica. Foi numa revista que um senhor da ESBAL lhe vendeu que encontrou a técnica de chegar àquele azul (ver ANEXOS 6). Rb usava uma Nikon Nikkormat dos anos 60 que adquiriu em segunda mão. Para ele, fotografia é ciência pura. Aliado à teoria, encontramos sempre no artista um grande espaço para a técnica, ao *como* se faz e chega em tudo, não apenas na esfera das artes. Textura, padrão de tecido - blocos, linhas, tijolos é o que a nível mais micro captamos delas. Foi usada uma exposição de 1/15 ou 1/20 ou 1/30ms para tirar várias imagens para uma imagem completa e se poderem ver todas as linhas. Desenho. Fotografia. Vídeo. Fotografia.



Ilustração 19 - *Sem título/Sem título*. Fonte: ateliê de Rb.

As suas críticas:

[M] 30 de Outubro de 2015

"As fotografias de Francisco Rúbio são imagens misteriosas que parecem provir de um jardim zoológico microscópico e electrónico, e que só através de sucessivas mudanças de suporte, ajudados por aparelhos que se intercalam entre nós e à realidade, podemos enfim visitar." Diário Popular, 16/2/1987

"Num momento em que Lisboa assiste a um imprevisto mês da fotografia, com cinco exposições simultâneas, a única galeria a ela exclusivamente dedicada desloca-se para a zona instável dos trânsitos entre suportes e técnicas - o desenho, o vídeo, a videografia. Estruturas gráficas exploradas através de equipamento electrónico e fixadas pela câmara fotográfica: experimentação e resultados plásticos articulam-se nas imagens criadas pelos artificios técnicos: a imagem da natureza, hoje, é um écran electrónico, propõem-se no catálogo." Alexandre Melo Expresso, 7/2/1987

"Não negando os valores da artificialidade deste meio, Francisco Rúbio não nega também a humanidade do gesto de desenhar - É no cruzamento entre o que se passa no écran e o que se passou na mão, entre o que resta de cada um dos processos quando fixados pelo meio da imagem fotográfica que se joga a originalidade destas obras." João Pinharanda Jornal das Letras 23/2/1987

"O trajecto de execução das videografias aqui representadas parte de pequenos desenhos vistos em vídeo e depois fotografados no respectivo écran. Se a estrutura gráfica dos desenhos de base se esgota um pouco na própria riqueza dos próprios códigos representativos para que remete, já a animação luminosa e a ambiguidade textural da sua inscrição em vídeo vem confirmar as ainda muito inexploradas potencialidades do vídeo como suporte." Alexandre Melo Expresso 14/2/1987

|||| SE CAI LEITE ARDEM OS CORAÇÕES NO MAR

Fotografia, uma ferida, um rapto, a grande mentira ||||

Como vimos, o desenho é a síntese, o esquema e o melhor instrumento para transmitir informação. A linha, o contorno, a forma - só precisamos disso. Ele é a pureza. Ora a fotografia começou por ser entendida como uma espécie de desenho feito pela projecção dos raios luminosos. Realizada com uma pequena “ratoeira para ratos”, uma das primeiras máquinas fotográficas, temos a “Latticed Window” de Talbot. O nível de detalhe que uma fotografia poderia atingir foi uma surpresa para pintores, gravadores e desenhadores. A fotografia fez tanto para o estudo da arte como o microscópio para a biologia (Ivins, 1969).

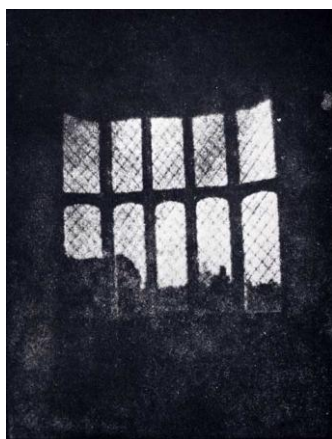


Ilustração 21 - William Talbot. *Latticed Window*, (1835). Fotografia. Fonte: Wikimedia.

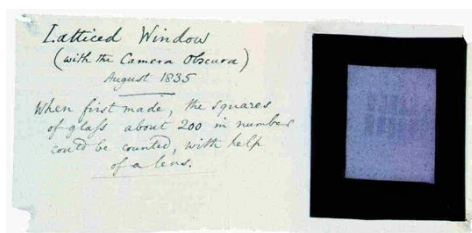


Ilustração 20 - William Talbot. *Latticed Window* (com notas e negativo), (1835). Fotografia. Fonte: Science and Media Museum.

Gunshot. I shot you. With my camera, with my Eye

Uma imagem é sempre cruel e voraz que tudo apropria., uma ferida e uma cicatriz. A algumas pessoas as imagens raptam o seu mundo, deixam de viver e passam a ver ou a viver apenas no ver. É fácil ser mais aprazível e acessível do que a realidade. A fotografia torna-nos muito vulneráveis, despe-nos, muitas vezes entra em nós sem permissão. A estética revela a ética. Ela é o "eu estive aqui" ou "sou eu aqui" e "tenho isto aqui", um destroço e uma prova (Barthes, 1981). É uma profunda ausência também, falta tudo o resto, falta tudo na verdade. A fotografia é um roubo. Não, pior, um rapto. A fotografia é um corte, tem ruído a mais mas acima de tudo é

mortuária. Desejamos conhecer aqueles rostos e corpos e paisagens e é um perpétuo lembrar dessa ânsia que não pode ser saciada, nunca, apenas no sonho. Esperança e lembrança, em última análise, não andam de mãos dadas. Os olhos pastam demais. Susan Sontag (2005) diz, temos o mundo todo. Eu friso isso, sim, o mundo todo. Que estranho é experienciar o mundo todo, assim, através de imagens disponíveis a qualquer hora e qualquer momento, mesmo que não o queiramos, como acontece na overdose da televisão e internet. O fotógrafo, o artista é o xamã do mundo de hoje mas há um outro tipo de xamanismo - o que ficou reduzido ao entretenimento barato e “chiclete”. Uma tragédia. No nosso dia-a-dia também nos apropriamos, entramos e moldamos aquilo que captamos, aqueles objectos e pessoas e roubamo-los, vilipendiamos-los e inevitavelmente construimo-nos e desconstruimo-nos com e sobre eles. Aí está o poder. A imagem, uma Medusa, anestesia e quebrar essa feitiçaria e hipnose não é fácil (Sontag, 2005), vivemo-las inconsciente e visceralmente. O processo da Polaroid foi uma ruptura com o paradigma dominante - negativo-positivo - da fotografia como técnica de reprodução para o da imagem única, espontânea e que era visível 5 minutos após a exposição da luz. A fotografia “instantânea” popular, vernácula, livre de quaisquer constrangimentos estéticos ou morais, a Polaroid antecipou de certo modo a fotografia digital; é para aqueles que não têm tempo. Polaroid não é fotografia. Passámos da fotografia-objeto para a desmaterialização das imagens, tornaram-se intangíveis, daí a fotografia digital já não ter nem aura nem materialidade, é apenas informação, luz radiante em janelas de cristais líquidos, presenças fluidas, espectros ópticos, miragens. Tudo pode ser objectificado. O digital esquece os corpos de carne e osso. A cegueira profunda. E quem não sente a determinada altura, uma urgência em pousar o olhar e desintoxicá-lo desligando-se delas, só para respirar? Podemos aqui evocar a tal “aura” de Benjamin e porventura colocar algumas questões. Será que uma fotografia no digital tem aura? Ou será que cada cópia ou reprodução sua vale por si mesma no digital? Não serão as práticas associadas a elas aquilo que as define e lhes dá uma aura própria, única e porventura autenticidade?

A fotografia congela o tempo e o espaço mas ela não congela no tempo e no espaço. É algo fluido, como a água, em perpétua mutação. Nós impomos o seu ritmo mas o silêncio é uma ilusão, é um mero “parece ser”. Está sempre tudo em movimento, ao contrário da pintura. Na pintura acontece e vemos tudo ao mesmo tempo. Já o cinema, esse desenrola-se a seu belo prazer, é algo com vida própria, sempre em acção. Não podemos pará-lo nem imprimir nele o

nosso olhar; uma frustração. Em qualquer uma das artes há sempre o corte, a incisão, a moldura que Berger também nos fala na série *Ways of Seeing* (1972). Eles desfiguram completamente o sentido e significado da imagem original (Sontag, 2005) e ansiamos ver muito mais para além daqueles limites mas há uma impotência nefasta - nunca, nunca na vida conseguiremos reunir todos os seus estilhaços e reconstruir o que já foi, o que aquela imagem poderia ter sido - o infinito nunca fez tanto sentido. A fotografia talvez seja o dispositivo mais permeável ao tráfico semântico. O que essa cortina, baça oculta é o que os *media* normalmente não nos contam. Na fotografia não podemos saber a distância que a luz viajou para criar a emulsão nem o real tamanho dos objectos só mirando-a. Apenas vem à superfície, um lado, uma face, uma versão das histórias e História toda. Hoje, com o imediato ao que parece ser o mundo todo, parecem não haver grandes choques ou surpresas, é o fim do espanto, o oposto do que acontecia na sua idade da inocência, o século XIX (Almeida & Fernandes, 2014). Está tudo homogeneizado, tudo se destaca e nada se destaca. Parece que se algo não existir no digital nunca existiu ou não existe cá fora, no mundo real. As piores são as fotografias de frente (as tipo passes, especialmente essas), as que nos transformam por momentos em recluso ou, num pior cenário, de alguém frente a um pelotão de fuzilamento. As imagens científicas são registos objectivos não verdades visuais. A câmara nunca conseguirá obter o tacto e a selectividade que o pintor consegue exhibir no seu esforço de evocar uma experiência visual verdadeiramente subjectiva mas o fotógrafo não tem dificuldade em registar o feito da focagem diferencial seguindo a linha da visão. A fotografia tem mais a ver com a separação dos padrões de verdade do que a imagem manufacturada, feita à mão (Gombricht, 1980). Mais tarde, podemos fazer dela talismã, sacralizá-la ou riscá-la, rasgá-la, queimá-la e nunca mais a ver. A fotografia (um signo que tem uma relação de associação e indicação) viaja muito, demasiado até, e muitas vezes perdemos-lhe o rasto, ganha novos e por vezes assustadoras personalidades. Elas têm desejos caprichos são crianças, impõem-nos coisas, têm vida social, vida própria e são migrantes, também podem ser refugiados culturais. Se alguém as faz saírem e afastarem-se do seu local de origem, ficam no limbo e depois acabam por ser outras coisas no seu novo território e contexto. Parece ser um pouco como as esculturas de Rui Chafes, partes desmembradas de um único corpo que parecem ter aterrado na Terra vindas de universos siderais e que se desfragmentaram por todo o lado pela mão do “acaso”. Prova que a fotografia e tudo a ela ligado não povoa apenas o imaginário e a fantasia, ela de facto esculpe e dilacera o real e age sobre pessoas de carne e osso, nem que seja a de reactivar a mera memória ou lembrança (que já é uma grande coisa,

dolorosa ou não). Num mundo ideal, provavelmente viveríamos sem objectos mas eles sobrevivem porque parecem preencher e tornar mais suportável o Vazio. Werner Herzog diz-nos que “Obviamente não podemos ignorar o real, pois tem força de norma, e todavia isso não nos poderá nunca dar uma iluminação, a iluminação extática, que é inerente à verdade” e que “a verdade, na sua forma concentrada, deveria estar nas listas telefónicas” (Paganelli, 2009). O real não suporta o Vazio.

Uma viagem interior. O olho humano é binocular. O olho mecânico é monofocal e coloca-nos em permanente movimento. A imagem nunca é aquilo que representa, é uma perpétua negociação entre quem a criou e quem a frui. Ela pode ser um evento social, como é o caso de um álbum de família, algo que congrega pessoas e acabar em caixas empilhadas de nadas em que o sagrado desvanece e o profano toma o seu lugar. Numa escala pequena, ela torna-se pessoal, doméstica e íntima. O mundo moderno é um fenómeno visual e a sua moeda corrente são imagens no qual a fotografia está a ganhar escala e muita, como uma grande tela ou quadro, está em tudo também na publicidade (a montra que exclui o que somos no agora e o veículo fundamental da ideologia na sociedade capitalista), é um colosso, esmaga, oprime e impera-se sobre nós. As sociedades gerem o visível e o invisível, todas têm segredos públicos, tabús e ditam o que pode ser mostrado. Quando uma imagem sai para a esfera pública cria fendas e distorções; os políticos trabalham isso a toda a hora. Os totalitários conseguem transformar uma grande mentira numa realidade. Para além disso, tornou-se num acto demasiado fácil e gratuito. A partilha é fundamental à condição humana. Exemplo disso é o Facebook; o contrato, a troca infinita são as imagens; ele faz a sociedade e vice-versa. Apoderamo-nos do pano de fundo em que estamos e vendemos uma certa imagem. Talvez a imagem digital seja também ela material, também pode ser um evento social pois é enviada, recebida, guardada, apagada, etc; existe no espaço e no tempo e define práticas sociais. A fotografia é um portal que imprime desejos. Envergamos a máquina, envergamos a máscara, olhamos através da máquina, olhamos através da máscara. São uma e a mesma coisa: o Olho, o espelho. Como Foucault sugere, há olhos por todo o lado e uma encenação da vigilância e do controlo, outrora eles eram feitos através do glado, da espada. Lembra as pinturas de Rb, de grandes proporções típicas dos anos 80 são difíceis de consumir, pela sua escala; caminhamos muito com o olhar (e não só) (ver ANEXOS 8). Perfila-se que possivelmente um dia apareça uma era negra digital, uma altura em que

muitos suportes e ficheiros electrónicos fiquem obsoletos e impossíveis de ler. E se este desaparecer? E se um dia acaba o livre acesso a toda a internet (como a China o tem feito)?

Fotografia. No ano seguinte, 88, o artista Francisco Rúbio compra um *Video 8* e realiza um filme a cores. O próximo passo foi visioná-lo numa televisão a preto e branco. As fotografias foram feitas com filme de *slide daylight* (5400 kelvins). Entra a sua segunda exposição individual de fotografias *Se cai leite ardem os corações no mar*, na Galeria Imago Lucis (que entretanto desapareceu) no Porto, em 90. Paulo Nozolino também aí esteve presente. As palavras “Se cai leite” nasceram do filtro *skylight* (s-ky-light) usado para estes trabalhos. A minha impressão destas fotografias foi mais rarefeita porventura por não estarem cobertas por “aquele” azul.



Ilustração 22 - *Imaginar uma caixa imaginária transparente*. Fonte: ateliê de Rb.

Em baixo se expõe uma crítica no que toca a este seu trabalho:

[M] 30 de Outubro de 2015

“Fotógrafos novos: Na fotografia de Francisco Rúbio as coisas escondem-se atrás das coisas, os pormenores valem tudo por si. Radiografias, videografias”. O Independente, 5 de maio de 1989, pp.3 e 20-21

|||| MOMENTOS ANGULARES

Vídeo, a ponte interdita ||||

[P] 10 e 11 de Maio de 2016 || ateliê de Rb

(...) Eu e o Rb brincámos com a videografia num pequenino televisor YOKO, seu (muito caro na altura - 300 contos, mais ou menos) no seu Video 8 (aparelho que grava imagem) - que ainda funciona!!!! Usei a sua Nikon para fotografar o festival folclórico de Faro onde ele criou as letras. Aparecem vários padrões a formar a imagem, uma espécie de pixéis. Tijolos, por exemplo. Estava bastante concentrada mas estávamos algo cansados por causa das arrumações de livros no ateliê



Ilustração 24 - Folclore algarvio sobre cortina de tijolos I. Fonte: ateliê de Rb.



Ilustração 23 - Folclore algarvio sobre cortina de tijolos II. Fonte: ateliê de Rb.

Abramos uma revista ilustrada e foquemo-nos numa fotografia: se fizermos um *zoom* com uma lupa vêmo-la formada por inúmeros pontos que o nosso olho a nú não conseguiria detectar. O problema da televisão seria iludir o olho duas vezes. A primeira ilusão: ao olhar uma imagem formada por sucessivos pontos luminosos, o olho deve parecer que vê todos esses pontos em simultâneo - a imagem completa. A segunda ilusão: numa sequência de imagens, ele deve ter a impressão de continuidade sem oscilação. Todo o objecto, esquecendo-nos da cor, é formado por imensos pequenos elementos que conseguem reflectir pontos mais ou menos luminosos. Cada um cria sobre a retina, graças ao cristalino, uma imagem mais ou menos brilhante que altera o estado eléctrico das células sensíveis. A cada estímulo elas enviam para as fibras nervosas do nervo óptico um sinal eléctrico que no nosso cérebro dá a sensação de imagem luminosa. Os bastonetes conferem a imagem a preto e branco, os cones a cor. As primeiras imagens difundidas pela televisão foram de objectos fixos, desenhos, autógrafos e fotografias - "telefotografias". O cinema dá-nos a ilusão da vida pela projecção de uma sequência rápida de fotografias. A televisão atinge o mesmo produzindo, com uma determinada velocidade, uma

série de telefotografias da cena a televisionar. Em 1855, Caselli, aperfeiçoando o aparelho imaginado por Bain em 1842, pôs a funcionar o “pantelégrafo” capaz de emitir pela corrente eléctrica desenhos a preto e branco. Lenoir conseguiu que fossem transmitidas as primeiras fotografias. A rapidez de análise da imagem era a chave do problema da televisão. Em 1875, a mecânica e óptica haviam atingido o seu pleno desenvolvimento todavia a electricidade dava os seus primeiros passos. A electrónica ainda não tinha aparecido e só se suspeitava da existência dos electrões. As ondas electromagéticas só haviam no papel, segundo Maxwell. Em 1887 Hertz, debruçado sobre as ondas electromagnéticas, constatou que um raio ultravioleta facilitava a formação de uma faísca entre duas pequenas esferas metálicas. Tal desbravou caminho para o efeito fotoeléctrico. Graças a ele funcionam os fotómetros que permitem chegar ao máximo em fotografia. Ele está na base da televisão catódica moderna. Dez anos depois, Thomson descobriu o electrão. Entrando no micro, na técnica, temos a partícula, o fóton e o electrão, o feixe electrónico. O electrão é o elemento negativo que é produzido pelo cátodo e que é atraído pelo ânodo, isto é, a superfície interior do iconoscópio (ecrã, televisor). As bases subjacentes ao processo mental para realizar as “videografias” foram a teoria ondulatória, o quantum e o efeito fotoeléctrico. O primeiro tubo de raios catódicos (o órgão vital da televisão que permite traduzir no ecrã sinais de vídeo numa imagem luminosa) veio com Braun. A televisão a preto e branco surgiu em 1925. Através de três filtros (vermelho, verde e azul) com o seu próprio sistema em espiral de buracos, Baird alcançou a cor com um disco de Nipkow mas a imagem saía algo tosca dado que respondia a uma análise de apenas trinta linhas. Mais tarde aparece o sistema C.B.S. Entre a objectiva que dava uma imagem normal a preto e branco e o tubo catódico analisador interpunha-se um disco rotativo com três filtros: vermelho, azul e verde (Langevin, 1962).

[M] 22 de Janeiro de 2016

De certa forma, os concertos de música em grandes espaços, os festivais de verão, são espectáculos de massas em comunhão, em alguma medida vieram preencher essa necessidade - um cerimonial de êxtase coletivo.

Esses cerimoniais foram também utilizados na Alemanha nazi, os jogos olímpicos, os derbys de futebol, etc. As procissões religiosas, na idade média, os autos de fé, são antecedentes, desse teatro do espaço público, na rua, manifestações políticas, etc

A respeito da televisão; a caixinha mágica, a caixa de Pandora. Depois da ópera de Wagner, a segunda forma de “arte total” da primeira metade do século XX foi o cinema; seguiu-se a televisão que antecedeu o concerto ao vivo para as massas. É uma máquina de vender imagens, ilusões, um assalto à realidade. À partida tudo nos dá - imagem, som, texto muitas vezes em directo. É hipnotizante esse mundo demasiado brilhante, as pessoas adoram tudo o que reluz; nem tudo o que reluz é ouro. Mas aquele caixote é um diálogo de surdos. Torna-nos surdos. Ouvimos sem ouvir. Vemos sem ver. É um “fascismo electrónico” em que alguém nos comanda à distância. O tempo é algo extremamente raro na televisão. Muitas vezes gastam-se minutos preciosos com um vazio de futilidades e banalidades que escondem algo relevante. Nesse trabalho colectivo e quanto mais abrangente fôr maior será a tendência de homogeneizar, não suscitando grandes problemas ou discussões ao seu público. O caso extremo é o boletim meteorológico. O que pode ser vulgar para uns pode ser excepcional para outros, cada um tem as suas lentes e filtros. Na selecção de matérias e conteúdos procura-se a sensação e o espectacular num apelo à dramatização; uma distorção da realidade. Para grande parte das pessoas a televisão é a única fonte de informação. O livro gera debate, a palavra escrita, o texto, em silêncio, convida à discussão livre, não há ruído e ruído de fundo, é livre, o tempo de antena não existe. Por sua vez, no final do século XIX, os jornais de reflexão apareceram em contracorrente com os jornais sensacionalistas e para as massas. O mundo da imagem é dominado pelo das palavras. Uma palavra não representa um objecto em si mesmo, representa a imagem do objecto reflectido na mente humana (Bennett, 1993). A fotografia parece ser um vazio se não houverem palavras a ela colada, legendas que dizem o que devemos ler e saber. Mallarmé, o símbolo consumado do escritor esotérico e que trabalhava para um nicho não para o vulgo, preocupou-se com a restituição a todos do que almejou através da sua poesia. Perguntaria Mallarmé. “Deverei ir à televisão?” (Bourdieu, 1997).

[P] 4 de Maio de 2016 || ateliê de Rb

O Rb ainda conserva a televisão (preta e branca) onde fez as videografias. Pensa continuar a usá-la. Nunca se desfazerá dela

Vídeo. Werner Heisenberg, o físico teórico do “princípio da incerteza” e da física da luz, experimenta fotografar electrões e descobre que podem estar em dois lugares ao mesmo tempo. O Positivismo passou à história e assim nasce a Estocástica. É daqui que provém o interesse de

Rb pelos ecrãs, pela televisão e depois pelas câmaras e suas lentes. Brota uma pergunta essencial: qual é a forma do electrão? O televisor, formato 4:3 usado para as primeiras videografias era o universal no século XX para o vídeo. O diálogo com a arquitectura deu-se na exposição *Momentos Angulares*. Foi uma série de 21 videografias (a partida da Igreja e do Convento de Jesus) expostas na Casa de Bocage, Setúbal, em 91. A ferramenta usada foi uma câmara Sony 50E (Video 8); o registo fotográfico posterior das imagens num televisor preto e branco foi realizado com uma Nikon Nikkormat com objectiva de 50 mm Nikkor-H 1:2 (Kodak Gold 100). A impressão das provas em papel Fujicolor foi realizada em Coimbra. “(...) da Antiguidade se acreditava que dos olhos partiam raios que agarravam as coisas visíveis” (Rúbio, 1991). A exposição contou com o apoio do Museu de Setúbal. Penso que vejo, imagino que vejo uma voluptuosa árvore por detrás de uma igreja ou catedral envolta num arco de volta perfeita e paisagens de água e corpos desmembrados. Azul altamente saturado. Livros, documentos e outros objectos que complementam as videografias expostas em vitrines não figuram no seu catálogo desta exposição. A decisão desses objectos aparecerem foi decidido no momento da exposição, no processo, *in situ* dentro do espírito e contexto da obra. O catálogo apenas faz uma sugestão deles mas não está lá isso expressamente descrito. O vídeo é a ponte interdita à sua própria passagem pois nunca vemos as fotos a respirarem dentro do seu próprio ecrã, em vídeo; não temos acesso à sua luz e claridade próprias, à sua aura. Hoje, o foco reside no que acontece fora do ecrã. Fotografia. Vídeo. Fotografia.

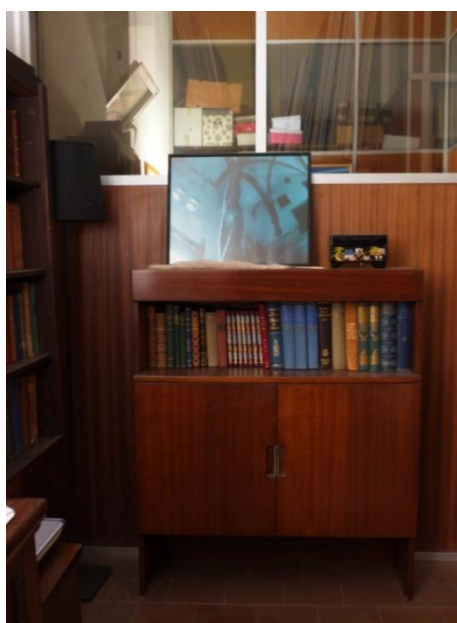


Ilustração 25 - *Sem título*. Fonte: ateliê de Rb.

As críticas:

[M] 30 de Outubro de 2015

"Francisco Rúbio - com um trabalho de simulação videográfica e arquitectónica". Sena, António (1991). História da Imagem Fotográfica em Portugal 1839-1997. Porto: Porto Editora. Sena, António (1991). Uma História da Fotografia. Sínteses da Cultura Portuguesa. Lisboa: Imprensa Nacional, p.141.

"Francisco Rúbio - que explora a capacidade expressiva das sucessivas transferências de imagens por vários suportes". Sena, António (1991). Uma História da Fotografia. Sínteses da Cultura

|||| VIDEOQUÊ?

Em nome da sistematização e simplificação optou-se por dividir cronologicamente as diferentes fases e aparições das videografias em desenho, fotografia e vídeo. No entanto, todas elas possuem esta tríade e nada finda de onde partiu. É um círculo, sendo elas o prolongamento uma da outra. O suporte último dos trabalhos foi a fotografia mas essas imagens, em todos os casos, compõem uma sequência ou narrativa, como na *bd* ou um vídeo(s). O desenho tudo premeia. Na sua primeira aparição e exposição é mais óbvio todavia ele sobrevive nas sucessivas passagens das imagens. Os riscos traçados à mão dão lugar a riscos de outra matéria, de luz. Aí se descobre uma textura sempre presente, linhas encaixadas sobre outras linhas do ecrã de televisão. Todos estes saltos, todas estas viagens de uma *media* são o foco aqui. Desenho-Fotografia-Vídeo. Todas estas *transferências de imagens e técnicas* implicam sempre uma perda, incluindo perda de informação. As bases subjacentes ao processo mental para realizar as “videografias” foram a teoria ondulatória, o *quantum* e o efeito fotoelétrico. O padrão: o ecrã, o contorno, uma cerca e um ventre que aprisiona e protege múltiplos seres. Os riscos de luz nascem do vídeo, o intermediário, o que medeia o desenho - onde tudo começa - e a fotografia. A televisão, um corpo, e a fotografia, a imagem, que aí habita tem, têm a sua aura própria. Podem-se separar uma da outra ou não. Aqui separaram-se pois a última aterragem destas videografias foi a fotografia não o vídeo ou o até o desenho. Foi assim que todas estas imagens foram ultimamente exibidas. Poderia ser um processo infinito. Viajamos em círculos; ora começamos no desenho ora na fotografia, aterrmos no vídeo mas terminamos sempre na fotografia; uma tautologia. Talvez não faça sentido falar de pureza pois toda a *visual media*, na verdade toda a *media* é *mixed media* A pintura parece ser um *medium* puramente visual por excelência mas basta lembrarmo-nos dos modernistas, das palavras-pintadas - o seu desejo era o oposto. No cinema, o filme “mudo” era acompanhado por música, discursos e texto. A fotografia está abarrotada de linguagem. O ocidental está demasiado ligado apenas ao ver mas todos os outros sentidos podem ser activados para além da visão. A televisão é uma extensão do toque, ver com as mãos. A percepção nunca se encerra apenas na visão. Existe “cultura visual” por não haver *visual media* (Mitchell, 2005). O olhar videográfico é táctil e todo o corpo é banhado por ele. Cada *frame* de uma videografia é uma suspensão no tempo, uma espécie de tempo sagrado, algo elástico (Rúbio, 1991).

Quarto escuro, câmara escura. *Spotlight on*. Tiradas mais espontaneamente, do tipo documental, fora da sua exposição pública e ligando-as a um novo espaço, a maior parte das fotografias das obras de Rb que aqui se encontram foram tiradas no contexto do seu ateliê. O cheiro, o toque, toda uma série de sensações se activou quando tive aqueles desenhos e fotografias na mão. Já se avistavam fungos e bichos por alguns trabalhos; a fotografia é especialmente susceptível a eles. Criou-se uma certa distância física em relação a elas na imagem. Apenas quem esteve com elas pôde captar as suas texturas e pormenores. Não são apenas imagens, um plano, elas têm forma e volume, um corpo; vivo. Desligando-as do seu passado e viagens, ali pareciam ter o mesmo valor do que qualquer outro trabalho ou objecto; ainda muito podem vir a ser. Elas querem dali sair. Os mesmos objectos assumem formas distintas ao longo do tempo, apontando para direcções suspeitas para a nossa relação com o mundo. As imagens não são simples objectos, ditâmes universais e consensuais (algo ligado à forma); há uma permanente mutação de sentido, significados, códigos e usos sociais. Os *ready-made* de Duchamp tornaram-se arte porque ele os colocou num museu. Duchamp, provavelmente o artista mais influente do século XX, é o virar da esquina, há um pré e pós Duchamp, uma anti-arte. Tudo pode ser Arte. A palavra “Dadaísmo”, “Dada” é fruto do “acaso” de um qualquer dicionário. A vida não está aqui, mas da, da (ali, ali) ou seja, em qualquer lugar. Ecos, de gritos, urros e berros dos dadaístas ecoaram durante anos e anos, a alto e bom som. A sua marca relembra a selva que compõe a arte contemporânea. Deu-se uma recodificação dos objectos. Deslocamos um objecto, deslocamos a sua percepção.

[SMS] 7 de Outubro de 2015

Os meus trabalhos artísticos sempre foram um mundo paralelo relativamente aos dos alunos. O meu processo sempre foi uma espécie de alquimia dos elementos cosmogónicos: atmosfera, oceano, terra, fogo, para atingir algo como um conhecimento sagrado (gnosis).

Rb pode ser um idealista, romântico e um alquimista, poeta da matéria, aqui inclui-se a luz. A magia (o que domina a Natureza). A Arte é uma forma de capturar forças. A sua fotografia não é para se chegar a lado algum. O seu real foco são as possibilidades de transformar o real numa porta para outros mundos, não existentes mas visíveis. A visibilidade do inconsciente. A luz do ecrã por onde passaram as fotografias que mais tarde foram videografias está lá mas não a podemos sentir.

|| CONCLUSÃO

[P] (?)

A maior obra de Arte é a própria vida

[P] 25 e 26 de Julho de 2016 || (...) ateliê de Rb

Ele diz que a arte é uma mentira

Desde há poucos anos para cá que é bastante desconfiado de tudo. É tudo "uma mentira" e "uma vigarice" (...). De dogmático não tem nada. Ele é a DÚVIDA

"Marcel Duchamp é que tinha razão". Traduzindo. A verdadeira obra de Arte é a vida. Duchamp passou o resto do tempo a jogar xadrez. Rb diz "Ele é que fez bem", ou algo do género

Eu - Eu não sei jogar xadrez

Rb - Eu já me esqueci

Eu - Olha, jogo damas

Rb - Pois é mais fácil

.....

Talvez não exista Arte, só existem artistas, como Gombricht sugere. Esta é a quinta vida de Rb, como ele a apelida, um início e a reconstrução de um mundo. No fundo, o que se passou aqui foi uma longa conversa sobre muito mais do que arte. Ela continua, está a decorrer neste momento, ainda. 2012 foi o primeiro embate com o professor. O artista apenas foi começando a ser desvendado três anos mais tarde. Tudo começou no telemóvel. Essa descoberta e exploração ainda continua pois o seu mundo é tão vasto, tão tentacular que ainda hoje se recolhem peças, fragmentos para continuar a desenhar a sua imagem. Dois anos passados. 2015-2017. Ao revisitatar todas aquelas conversas que vieram para trás já não se encontram hoje aquelas duas pessoas. Serão mais amigos nossos de outros tempos.

O que são aquelas videografias, afinal? Será que foi isso que verdadeiramente se desenrolou aqui? Brotaram outras transferências para além das das videografias com as quais se tiveram de lidar - as do longo diálogo que aqui está. Uma das considerações finais é que Rb porventura Rb é um artesão em tudo aquilo que faz. A atenção delicada ao pormenor e a todo o processo envolvente de uma peça. Perder tempo a conhecer cada material e a explorar e testar ao máximo os seus limites. Nada se repete. Por detrás da pele da **imagem** se tenta escavar e explorar, até às últimas consequências, a **técnica**, o conhecimento prático, reconstruindo

ansiosa e obstinadamente a **memória**. Bebe muito da linguagem, da escrita dos alfabetos, aqui. A **transferência** das imagens revela também algo que fica e que se perde nesse saltar, nessa tradução. O **sagrado** tudo premeia.

[M] 3 de Janeiro de 2016

Mas eu acho que não vale a pena programar ou planejar muito o que se comunica ou se partilha. Uma das coisas que penso ser mais "bonita" nas coisas que partilhamos, desde o início é o ter sido uma "iluminação" espontânea, livre, sem barreiras ou qualquer rede, seguindo um fio do discurso aparentemente desconexo, mas com múltiplos significados, uma espécie de "campo magnético".

Uma entrevista quer-se sempre mais uma conversa do que um inquérito; ao início elas estavam consagradas mas mais tarde foram abandonadas pois elas já se deram, desde o início, livre e espontaneamente sem preparação para se "ficar bem na fotografia". O tempo foi correndo e fui-me progressivamente libertando das torres de livros consultados outros abandonados. O empírico elevou-se muito alto em relação ao teórico. A informação foi tanta, o mar era tão vasto que é fácil ficar à deriva. Se por um lado, o tempo passado com o artista me deu muito novo material, incessantemente, por outro usurpou bastante tempo para o resto, para a concentração na escrita e na teoria. Já são muitas histórias para contar que este trabalho não conseguirá reproduzir bem, aqui. Quem conserva a Memória não é o museu, são as pessoas. Ele é a casca, elas a polpa, o sumo é o que criam juntos. O sumo são os objectos que por sua vez são alavancas e âncoras para a Memória. Paisagem da Memória. Memória da Paisagem. Memória é muito mais do que a conservação e restauro da representação; os seus usos, práticas, o social, estão sempre em jogo.

[P] 19 de Fevereiro de 2017 || ateliê de Rb

Mais pedaços de Rb que atracaram no seu ateliê. Revistas, papéis, trabalhos, pinturas de mais de um 1mx1m (as suas obras-primas, como afirma - em quê?), malas e objectos do pai.... Está ali a sua história, como ele diz. Se arder tudo, vai-se o Rúbio, disse-lhe eu mais tarde Kafka, que Rb adora, quis queimar, matar todo o seu trabalho. Uma vez, há vários vários meses Rb disse-me que o ideal seria viver no vazio, sem nada, sem posses, sem propriedade (...).

O ar ali dentro, naquele aquário, gruta subterrânea de sonhos perdidos (Herzog!#!) está cada vez mais pesado, sufocante, viciante, viscoso, ciclo vicioso de histórias, memórias, da Memória - um remoinho ou espiral. Parece um perpétuo exercício de narcisismos, auto-admiração e contemplação

Rb parece que nunca se cansa de Rb. Como seria Rb a falar com Rb? Eu já lhe questionei em tom de brincadeira. Ele acha sempre piada, pelo que parece não iria gostar muito (...). Assim cultiva muito, demasiado a identidade, parece agora adorar ser o centro das atenções, acabando por ter o domínio sobre os outros. Não tem uma plateia mas tem-me a mim, sempre sempre a ouvi-lo. Um reparo que lhe fiz é que ele usa vocabulário, linguagem demasiado complexa, rebuscada, universitária para falar com o comum dos mortais. Acaba por ser extenuante, as pessoas desligam-se....O seu grande entusiasmo por tudo acaba por monopolizar tudo, é bastante difícil acompanhar tanta viagem

Começo a sentir que sou uma criação sua (disse-lhe isto uma vez ou por mail ou por sms). (...)

Queimar. Aniquilar, de vez. A arqueologia enquanto tradição ocidental da arte ocidental é o oposto disto. Nalgumas culturas Yanomami tenta-se não deixar vestígio algum de alguém que morre; tudo para que mais facilmente corte a ligação ao mundano, à terra e atinja a esfera mítica (Pinto, 2014).

A luz natural era rara e rarefeita algo morta até. Muitas vezes era um desafio respirar dentro daquele aquário carregado de todas aquelas camadas de histórias, História, e memórias, um brutal peso. Mas elas eram as ilhas e os refúgios. Por vezes parecia que havia um punhado de vozes vinha ao de cima, se denunciava e nos chamava. Sempre que lá entrava reactivavam-se múltiplas sensações, sempre: curiosidade, entusiasmo e um enorme pesar. Parece que tinha acesso quase exclusivo àquela gruta e nunca sabia o que ia encontrar ao virar da esquina mas aquelas pilhas de conhecimento estavam sempre ali, à mão de semear num amontoado, algo esquecido. Parece que nunca, nunca na vida conseguiremos reunir todos os estilhaços e reconstruir o que já foi, o que aqueles documentos, imagens ou objectos muitas vezes não catalogadas poderiam ter sido - o infinito nunca fez tanto sentido. O ar era de chumbo, o silêncio de pluma.

O grande pilar do trabalho é o diário. Páginas de um diário que foram surgindo espontaneamente, não estruturadas, não planeadas, ao longo do tempo, em vários contextos, de entre eles: o ateliê do próprio arista, o vital e mais presente; cafés; o seu próprio(s) veículo(s). Aqui encaixaram-se esses vários fragmentos, minimamente polidos, por todo o trabalho como complemento e fuga à escrita mais formal desta estirpe de trabalhos. Por vezes aparecem ou inusitadamente se criam vazios por preencher nesses escritos “a quente”. Nem tudo se conseguiu registar e apresentar e nem tudo interessará mostrar ao leitor. Já são muitas histórias para contar que a escrita não conseguirá transferir bem, aqui.

[P] 22 de Fevereiro de 2017 || ateliê de Rb

Novo tsunami de histórias e memórias continua o seu caminho. Em conversa com Rb reparámos que não é apenas ele que habita nesses seus objectos que quase o afogam no seu ateliê (...). Estão lá também muitas outras pessoas (...).

(...)

Ele caiu para um buraco e levou-me consigo

Amanhã o último dos tsunamis. Tudo o que uma única pessoa, tudo o que Rb resgatou ao longo da sua vida irá estar reunido. Por fim começará a seleccionar o que quer guardar e descartar, algo inédito. Tudo o que ele guardava; ele tinha um destino consagrado, um papel definido para cada objecto. Tudo o que estava semi-morto irá acordar e desempenhar o seu papel, a sua função hoje

A transição para Lisboa começará dia 24.

reunião--selecção—transladação (...)

“as paisagens ainda hão-de vir a ser escrupulosamente electrocutadas vivas (...)” (Cesariny, 2004). Pelo menos uma estive à beira de o ser. O ateliê-armazém. A paisagem era personagem. Não foi raro sentir-me demasiado pequena e vazia, uma singela sombra que se ia adensando com o tempo perante a quantidade e a escala de tudo o que me rodeava e o peso das histórias que ouvia. Senti-me um pouco como Herzog em relação a Kinski. Certo que aqui o ambiente é bem menos hostil e voraz do que a selva amazónica do Perú mas foi a queda numa hipnose. Rb acaba por arrastar tudo e todos para o seu olhar nas suas longas aulas e discursos (a plateia sou eu). Tivesse acesso à escrita, à imagem e à voz, esta acima de tudo é mais marcante. Ficar à deriva foi um estado permanente. Lânguida foi a reunião das peças para construir a imagem aqui apresentada. Parecia que um dia tudo haveria de se pulverizar. Toda esta enxurrada de informação, todo este périplo para chegar a uma narrativa, uma história em comum foi uma queda num *loop* sem fim (ao estilo do músico Basinski) tal como o próprio trabalho do artista. Um dos grandes problemas é que desde sempre apareceu muita nova informação que eu não queria deixar escapar nem que fosse como registo, apenas. Lidou-se com muita informação, autores e referências sobre múltiplos suportes, um mundo bastante novo a que não estava habituada. Um sufoco em que foram necessários vários foram os interregnos para recuperar e recomeçar.

[P] 21 de Maio de 2017 || ateliê de Rb

Qual o caminho de cada um? Rb repete isso várias vezes.

Disse que muitas pessoas não sabem de onde vêm, onde estão e para onde vão. Ora ele, pelas suas próprias palavras, sabe de onde veio, onde está e para onde vai

"És um navegador" - acrescentei eu

Pelas histórias que me contou nem sempre foi assim. Quando tinha a minha idade ou menos navegava muito à deriva

Rb foge das massas, isso sempre

Por vezes consigo antever o que ele vai dizer. Sou a sua sombra (...)

"Existes mesmo?", pergunto-lhe eu às vezes. Rb, um ser que não existe, só na minha cabeça, nos meus olhos. (...)

O mergulho foi bem mais fundo na pessoa-artista, no sujeito, do que no seu trabalho puro e duro, o objecto. Apenas um curso, um naco da história aqui fica, na escrita. Tudo o resto, todo o mar fica na minha na sua na nossa Memória. Toda a linha começa num ponto, toda a corrente numa nascente. Esta é infinita

A vida é uma sucessão, jogo de acasos, porventura até o xadrez. Foi o que aqui aconteceu

Anos 80, o ponto fixo, o *axis mundi*, ora a recuar ora a avançar agarrado a ele (Eliade, ?). Este tempo, mal dei por ele. Naquele ateliê, os objectos parecem pessoas. Rb vive no meio deles, precisa deles, respira-os, tomam conta dele. O desarrumar, arrumar e redesenhar o espaço, incessantemente. Ordenar o ordenado. Foi demasiado fácil cair naquele buraco negro ou bolha ou aquário ou cápsula do tempo mas totalmente permeável ao exterior. Esse monstro ora se esvaziava ora se enchia. Não parecia estar a viver o presente histórico ali mas um tempo sagrado, uma fissura, ruptura com o mundano e quotidiano num espaço que não é homogéneo nem contínuo (Eliade, ?), que está desde o início em permanente mudança, ora ateliê ora armazém. O encontro talvez tenha começado por um sinal, pela primeira mensagem enviada; acto fora do controlo humano. Desde o início que o trabalho é colaborativo. Não poderia excluir Rb. Nesta ficção, não há um narrador, há dois. Os sujeitos foram o efeito do seu próprio enredo. Houve e continuará a haver uma transformação dos dois. Parte do autor foi desvendada aqui. Pela formalidade das dissertações, não se incluiu Rb nos autores embora tal fosse a resolução mais justa e íntegra.

No ateliê-armazém, continua a reunir os seus destroços. É um grande mergulho no passado para reabrir alguns caminhos que tinham sido abandonados. Conteí uma história, a sua e a nossa. Ao ouvi-lo de repente comecei a entrar nela como se estivesse estado em todos os lugares e todas as pessoas das quais ouvi contar. Agora parece que dificilmente nunca mais de

lá sairei, de certa forma não; foram criadas memórias de memórias. Pena de não ter participado de vivo corpo naquele tempo. Agora são espectros que ouvimos e contemplamos em pedaços de papel ou em pixéis. Vivi nas histórias que me contaram, invariavelmente e em paralelo surgiam imagens do meu passado.

Para além da transferência dos múltiplos suportes das videografias aqui também foi curioso acompanhar a transferência de um meio de comunicação para outro, os saltos das conversas e relatos entre sms, mails, chat, voz e pessoa com o artista; cada um com os seus prós e contras. Nas sms, escrevia-se num passado ainda mais distante do que o mail ou o chat, por vezes elas chegavam-me com vários dias de atraso; o telemóvel acaba por ser mais portátil e esquecido. Ausência de voz. No mail é onde se consegue acertar melhor no alvo das nossas perguntas e questões pois há mais espaço e tempo para as poder escrever e desenvolver mas não tanto assim que seja demasiado exaustivo. O chat ainda mais rápido e sintético é em relação ao mail. Nas conversas por telemóvel com voz também a informação é reduzida pois não ouvimos a nossa voz completa e em certas situações pode haver um ruído de fundo algo perturbador. Antes do mail, foi da pessoa de onde se retirou mais informação através dos diferentes ritmos traduzidos na linguagem do corpo e da voz e seus silêncios (estes raros). Rb, bastante monopolizador nas conversas, produzia longos discursos, muitas vezes monólogos onde por vezes se antecipava o que iria contar. Numa escala de preponderância temos a história oral depois a escrita e só no fim a imagem, a fotografia.

[T] 9 de Junho de 2017

(não propriamente uma conversa, mais um monólogo)

*Rb - Eu trabalhava para o futuro (o agora é hoje). Só agora dou valor ao que fiz - Rb
A Arte só vive na sociedade*

*Eu - O que é que gostavas de mostrar? O que é que gostavas que as pessoas vissem de ti (a
pintura, desenho, fotografia, tudo....?)?*

Rb - Não sei responder

*Mostrava uma parte, uma selecção de obras minhas, inventava uma personagem para mostrar
outras coisas*

Eu - E depois alguém ligaria as partes (de ti). A imagem completa

Com tantas conversas sob múltiplos suportes, a dada altura, a sensação era que o que ali se estava a compôr eram diálogos para um qualquer filme. Não houve propriamente um plano rigoroso nessa busca pelo autor. Tudo o que me chegou foi sendo filtrado, organizado, depurado. Entretanto muita coisa se projectou para o futuro, essencialmente este foi-se transformando cada vez mais num salto para o futuro e não apenas numa viagem pela história e memória desta personagem ou personagens. Desenho - é preciso dedicar-lhe tempo, muito tempo para o registo das coisas, o invés da fotografia. Animar o “arquivo” - aquelas “estruturas gráficas” entrarão em cena como nunca, saltarão para o exterior. Sozinho, desenho com desenho ou acompanhado por outro *media*. A meio caminho visionou-se a criação de uma exposição com as “estruturas gráficas” do artista. Uma exposição conjunta disso - dois artistas que se falam ou uma artista e antropóloga a falar com um autor.

[P] 8 de Junho de 2017 || ateliê de Rb

Lancei uma pergunta a Rb

"Como achas que vai ser lembrado, como pessoa?"

Não sabia bem responder - o que eu estava à espera. (...)

Mas retomando-o. As coisas, os objectos perdurarão muito mais do que nós. Apenas lhe basta que os seus amigos e pessoas mais próximas se lembrem dele, nada mais. As gentes vindouras na devida altura farão o juízo das coisas que dele restaram, da sua obra. Estou a fazer um pouco algo do género agora

(...)

Rb vive o momento, é apenas mais um, talvez mais inquieto do que muitos outros mas no final, apenas mais um, como ele afirmou). (...)

Ser criança a todo o momento. Ser artista é sê-lo todos os dias, morrer e nascer todos os dias. Olhos esfomeados. Sonar. Radar. Rb está sempre a farejar o que aí vem e empolgado com o espírito de cada tempo e do que está para vir. É um encantado. Disse-lhe isto. Uma vez e caracterizando-se a si próprio, afirmou que sempre soube captar e destrinçar o espírito de cada tempo, de cada época. Aprender o que está a dar no momento, aquilo de que as pessoas se interessam no momento. Ele tanto entra na onda do tempo ou rema contra ela para fazer diferente e se destacar. Pode haver um eterno retorno à sua obra, a um tempo imóvel que pede, grita para ser pensado e renovado no hoje. Também ele não pára de flutuar e meditar sobre o passado e futuro. Recriação.

[T] 3 de Julho de 2017

nas belas artes e depois, quando fazia exposições
não gostava do papel do artista
da marca
do nome

refugiou-se no professor
agora o ovo rachou. ele está a abrir-se

a figura do artista é sempre uma personagem, uma imagem, uma representação
uma farsa, pensei eu

"As pessoas não são objectos", alertou-me Rb
Eu tenho vindo a colá-lo demasiado aos objectos. (...)

Um primeiro olhar, uma coisa. Um segundo olhar, outra coisa. Uma primeira vida, uma personagem. Uma segunda vida, outra personagem. O corpo é um simples invólucro, "a pele que reveste o corpo e o separa da realidade exterior". Os diferentes papéis que jogamos. Existirá um único e verdadeiro eu? Não sabemos, a natureza da natureza é a perpétua mudança. Rb aceita e acompanha as mutações de tudo em seu redor, dele e do seu trabalho. A partir de 91, e já fora de Lisboa, Rb "mergulhou na clandestinidade". Embora sempre trabalhando na arte e podendo eventualmente ter ficado conhecido hoje, ele ficou entregue à sombra pois foi difícil aceitar essa segunda imagem sua, a pública e a caixinha d' "o gajo das videografias". Nunca teve uma política de comunicação, uma campanha. Não só a "marca" como também o tempo não o permitiu a entrega total a ela e agora está tudo muito concentrado, sufocado, quase sem ar no tal "tanque". Em relação a exposições, se nada fosse vendido nada recebia. Diz que um artista é incompatível com o professor e vice-versa. Para fazer o que ele gostava e gosta ou se tem outra actividade ou se é rico ou tem alguém a apoiar. Também agora tudo quer sair e ver a luz. Agora tem o tempo e a marca já não é assim tão sinistra. O que um artista nos deixa só é um corpo, só está completo no confronto cara-a-cara com o público, é no social que a Arte se ajuíza. Ele descodifica o mundo e devolve-o a todos. O artista é o criador da armadilha, o público, é a vítima, o alvo (Gell, 2006). As obras viajam e depositam algo em cada um que nunca é a mesma coisa para o outro. E no outro nos esculpimos. Rb acabou por não ser especialista de coisa alguma ou um puro virtuoso com o seu campo de visão algo fechado mas sim alguém que não consegue estar exclusivamente ligado a uma só coisa ou área do saber e se desdobra em muitos papéis.

[T] 22 de Julho de 2017

"há aqui um processo de ocultação. eu durante muitos anos não quis mostrar-me". eu sou o seu agente revelador

haviam tantas afinidades que ele me escolheu a mim para eu validar o trabalho dele a coisa desenvolveu-se numa narrativa de ficção. um autor de duas cabeças

Ficção; um processo em que se projectam as utopias e possibilidades do real e das suas legibilidades, apropriações ou interpretações (Pinto, 2014). Mais do que uma biografia do corpo de trabalho e de um artista foi a biografia da pessoa. Arte=vida. Acabou por ser algo catalisadora, em todos os sentidos, dando a sensação que, através dela, todos os fragmentos aqui apresentados fazem um pequeno todo unido. Poderá ser colocada a pergunta: O que me interessa a mim (ao leitor) todos estes detalhes, toda a história de família que nada me diz? Respondo desta forma: esta fotografia é uma, de mil possíveis janelas para um contexto muito particular. Tenho os meus próprios filtros e não pretendi hipertrofiá-la mas este é um fragmento, um de muitos possíveis. De um ponto de vista pessoal, toda a viagem foi mais um "meteorito no charco" do que uma "pedrada no charco". "O gajo das videografias", Rb foi-o mas deixou de o ser pois o processo de trilhar o seu próprio caminho nunca acabou nem acaba. Ele é o suporte, papel, eu o agente revelador da imagem, imagem essa construída por dois narradores à caça de um autor. Eu, na primeira pessoa, a Ana Luisa, onde estive? Talvez nunca tivesse existido por completo. Pára aqui a antropóloga e o seu sujeito etnográfico, saem os narradores e o autor e entram os artistas.

•••••

[M] 6 de Fevereiro de 2015

Rb - Não é fácil responder assim, com meia dúzia de palavras. Há algo que parece que se passa numa outra realidade. Lembro-me que há um momento crucial: o equinócio. Acho que as imagens e as músicas são meras intermediações de outras realidades mais intangíveis. Na verdade, tudo o que partilhamos parece fazer parte de uma criação, ou invenção de uma narrativa (poética).

O significado parece ser um personagem (o corvo), e dentro dele estamos nós, porque fazemos parte dele.

Sim, há esse efeito de purificação (catarsis) (...)

Eu - "(...) tudo o que partilhamos parece fazer parte de uma criação, ou invenção de uma narrativa (poética).(...)".

Universos paralelos. Um terceiro elemento. Agora será *KAU!*, uma dupla artística. Chegámos aqui para contar uma história, as melhores são as que não têm fim. Lisboa é a sua casa, grande casa. Coimbra é um denso casulo em lânguido estado de decomposição. O desígnio é regressar à primeira mas igualmente criar uma ponte entre ambas, vasos comunicantes. Mas uma casa pode ser uma ilha peregrina, pode ser onde quisermos que seja. Existe sempre um ponto fixo, uma orientação inscrita num mapa; a rota vai-se desenhando como um rio e os seus braços. O tecto pode ser o céu. As vozes dos deuses vêm com os ventos e as marés, a Lua. Tudo começa e acaba na poesia.



O olhar do outro, olhar verdadeiro de frente pode ser uma aflição, assombro, um desnudar da alma tal e qual a câmara. Abandoná-lo, é temer, é não acreditar no outro. É através do encontro de olhares que ficamos a saber se o outro é ou não uma ameaça - Rb. Um espelho. Sem um “tu não há um “eu”.

Fecho os olhos e vejo a inabalável sucção de um corpo a anos-luz da Terra, num espaço-tempo indescodificável e pintado de todo o espectro das cores, com destino ao tudo ou ao nada
É tarde para horas humanas. Persianas cerradas noite cerrada e as sombras marcham sobre lava. Para onde?

Aquele armazém está em vias de ser ateliê

Agora é tempo de muita coisa de Rb vir ao de cima e minha também. Agora é tempo de começar
Aí chegará a hora do corvo. De olhos negros de poço sem fundo também ele desenha o seu rumo. Ora de frente ora de esquelha nos mira. Esfíngico. Um dia alvo (branco). E o seu corvejar

KAU!



Ilustração 26 - *KAU! I.* Fonte: Eu.



Ilustração 27 - *KAU! II.* Fonte: Eu.

| REFERÊNCIAS

LIVROS (IMPRESSOS E DIGITAIS)

Almeida, C., & Fernandes, C. (Eds.). (2014). *O Lápis Mágico*. Lisboa: IST - Instituto Superior Técnico. pp. 9 e 12.

Areia, M. (2012). “As coleções etnográficas como referencial identitário: um desafio à cooperação cultural”, VIII Congresso Ibérico de Estudios Africanos, Madrid, Espanha, 14-16 Junho 2012, Coimbra: Universidade e Coimbra, p.2 [29 de Janeiro de 2017].

Artaud, A. (2006). *O Teatro e o seu Duplo*. São Paulo: Martins Fontes, Recuperado em 31 Janeiro, 2017, de <http://www.ciasonhar.org.br/PDFS/Antonin-Artaud-o-teatro-e-seu-duplo.pdf>.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. Nova Iorque: Hill and Wang, Recuperado em 5 Novembro, 2015, de http://monoskop.org/images/c/c5/Barthes_Roland_Camera_Lucida_Reflections_on_Photography.pdf. pp.5, 26, 27.

Baudrillard, J. (1981). *Para uma crítica da economia política do signo* (A. Alves Trad.). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 1972). pp.15, 16.

Bennett, G. (1993). Aesthetics and Iconography. An Artist's Approach. In Morphy, Howard; Perkins, Morgan (eds.) *The Anthropology of Art: A Reader*. Londres: Blackwell Publishing. p.514.

Berlo, J., & Phillips, R. (1998). *Native North American Art* (Oxford History of Art). Londres: Oxford Paperbacks. p. 6.

Bourdieu, P. (1997). *Sobre a televisão* (M. Pereira Trad.). Oeiras: Celta Editora (Obra original publicada em 1996). pp.5, 6, 11, 13, 45, 73.

Cesariny, M. (2004). *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim. p.37.

Cohen, A. (2001). *The Symbolic Construction of Community*. Londres e Nova Iorque: Routledge. p.98.

Crapanzano, V. (1980). *Tuhami, portrait of a Moroccan*. Chicago e Londres: The University of Chicago Press. pp.9,10.

Crary, J. (2017). *Técnicas do Observador - Visão e Modernidade no Século XIX* (N. Quintas Trad.). Lisboa: Orfeu Negro. pp.34-36.

Dexter, E. (2005). *Vitamin D: New Perspectives in Drawing*. Londres e Nova Iorque: Phaidon Press. pp.6, 7.

Dias, J. (2001) "Arte e Antropologia no século XX: modos de relação" *Revista Etnográfica Vol V (1)*, 16 http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_05/N1/Vol_v_N1_103-130.pdf [29 de Janeiro de 2017].

Edwards, E., & Hart, J., 1998. Photographs as objects. In Jones, A. Caroline. & P. Galison (Eds.). *Picturing Science, Producing Art*. Nova Iorque: Routledge. p.2.

Eisenstein, S. (1970). *Da Revolução à Arte, da Arte à Revolução* (Braga, C., Canelas, I. Trad.). Lisboa: Editorial Presença. (Obra original publicada em ?). p.24.

Eliade, M. (?). *O Sagrado e o Profano* (Fernandes, R., Trad.). Lisboa: LIVROS DO BRASIL. (Obra original publicada em 1957). p.38, 61.

Emerson, R. M., & Fretz, R. I., Shaw, L. L. (1995). *Writing Ethnographic Fieldnotes*. Londres: The University of Chicago Press. p.1.

Fischer, E. (1963). *The Necessity of Art A Marxist Approach*, (Bostock, A., Trad.). Londres: Penguin Books. pp.13, 15.

Foster, H. (1995). The Artist as Ethnographer. In *The Return of the Real*. Cambridge: The MIT Press. pp.302, 306.

Gell, A. (2006). Vogel's Net Traps as Artworks and Artworks as Traps. In H. Morphy & M. Perkins (Eds.) *The Anthropology of Art: A Reader*. Londres: Blackwell Publishing. p 226.

Gombrich, E. (1980). Standards of Truth: The Arrested Image and the Moving Eye. In *The Language of Images*. Chicago: The University of Chicago Press. pp.205, 211.

Gupta, A., & Ferguson, J. (1997). Discipline and Practice: "The Field" as Site, Method, and Location in Anthropology. In *Anthropological Locations: boundaries and grounds of a field Science*. Londres: University of California Press. p.101, 102.

Herzog, W. (2004). *Conquest of the Useless: Reflections from the Making of Fitzcarraldo*. Nova Iorque: HarperCollins. pp.19, 78, 172, 251, 294.

Ivins, W. (1953). *Prints and Visual Communication*. Cambridge: The MIT Press. p.136.

Jacob, F. (1981). *O Jogo dos Possíveis* (N. S. Almeida & J. Encarnação & M. S. Correia, Trad.). Lisboa: Publicações Gradiva. pp.24, 25, 120.

Jones, A. C., & Galison, P. (1998). Picturing Science, Producing Art. In Londa Schiebinger. *Lost Knowledge, Bodies of Ignorance, and the Poverty of Taxonomy as Illustrated by the Curious Fate of Flos Pavonis, an Abortifacient*. Nova Iorque: Routledge. pp.125-144.

Kosuth, J., 1975, "The Artist as Anthropologist" in *The Fox* 1,1. pp.6, 26, 27.

Langevin, A. (1962). *A Televisão - do preto à côr* (Carneiro, A., Trad.). Mem-Martins: Publicações Europa-América. (Obra original publicada em 1959). pp.6, 7, 9, 15, 17.

Lotman, Y. (1978). *Estética e semiótica do cinema* (Carneiro, A., Trad.). Editorial Estampa. Lisboa. (Obra original publicada em 1973). p.67.

Marcuse, H. (1969). *O Fim da Utopia* (B. Figueiredo, Trad.). Lisboa: Moraes Editores (Obra original publicada em 1968). p. 20.

Mercer, K. (1996): "Eros e Diáspora" traduzido por Santos, M., in Sealy, Mark; Leon, Pascal (eds.) Rotimi Fani-Kayode and Alex Hirst: *Photographs*. Paris: Revue Noire, http://www.artafrica.info/novos-pdfs/artigo_15-pt.pdf [2 de Fevereiro de 2017].

Mitchell, W. (1994). The Pictorial Turn. In *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press. pp.11, 12.

Mitchell, W. (2005). *There Are No Visual Media*. pp.395, 396, 397, 398, 399, 402, 403.

Morphy, H., & Perkins, M. (Eds.) (2006). *The Anthropology of Art: A Reader*. Londres: Blackwell Publishing. pp. 35, 125, 325.

Morphy, H., & Perkins, M. (2006). The Anthropology of Art: A Reflection on its History and Contemporary practice. In Morphy, Howard; Perkins, Morgan (eds.) *The Anthropology of Art: A Reader*. Londres: Blackwell Publishing. pp. 1, 2, 3, 8, 9, 10, 11, 19, 22, 23.

Morris, D. (1997) *O Macaco Nú* (H. Neves, Trad.). Mem-Martins: Publicações Europa-América (Obra original publicada em 1967). p.144.

Paganelli, G. (2009). *Sinais de Vida: Werner Herzog e o cinema* (M. Amaral, Trad.). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 2008). p.215.

Phillips, R. (2006). The Collecting and Displaying of Souvenir Arts Authenticity and the Strictly Comercial. In Morphy, Howard; Perkins, Morgan (Eds.) *The Anthropology of Art: A Reader*. Londres: Blackwell Publishing. pp. 431, 447.

Pinto, A. (2014). *O Narrador Relutante*. Lisboa: Museu Coleção Berardo. Berlim: Sternberg Press. p. 50, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 115, 125.

Sontag, S. (2005). On Photography. Nova Iorque: Rosetta Books, https://vk.com/doc-32174457_168950878?dl=9023400d1bd32cb889 [29 de Janeiro de 2017].

Tormey, J., & Shelby, A., & Sawdon, P., & Marshall, R., & Downs, S. (Eds.) (2007). *Drawing Now - Between the lines of Contemporary Art*. Londres e Nova Iorque: I.B. TAURIS. pp.9, 15, 17

SITES

Alexandre Pomar (2007). *Retrato de grupo*.

Consultado em 20 de Agosto, 2017 em:

http://alexandrepomar.typepad.com/alexandre_pomar/2007/10/arquivo-1991.html.

Centre Pompidou. (1989). *Passages de l'image*.

Disponível em: <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cyno985/r7pdpdg>.

Fritz Scholder. *Biography*.

Consultado em 21 de Agosto, 2017 em: <http://fritzschilder.com/biography.php>.

Instituto Camões. (2007). *Os Anos 80*.

Disponível em: <http://cvc.instituto-camoes.pt/decadas/anos-80.html#.WZLYVVGQzIV>.

FILMES E SÉRIES

Herzog, W. & Segler W. & Stipetic L. (Produtor), & Herzog, W. (Realizador). (1982). *Fitzcarraldo* [Filme]. Alemanha Ocidental e Perú.

tw1975. (2012, Outubro 9). *John Berger / Ways of Seeing , Episode 3 (1972)* [ficheiro em vídeo]. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=0pDE4VX_9Kk. Visto em 20 de Novembro de 2015.

AULAS E COLÓQUIOS

Apontamentos das aulas dadas pelo professor Luís Quintais na disciplina de *Culturas Visuais*.

Apontamentos das aulas dadas pela professora Sandra Xavier na disciplina de *Cultura e Sociedade: Temas Contemporâneos em Antropologia*.

Apontamentos das aulas dadas pelo professora Sandra Xavier na disciplina de *Processos e imagens - métodos de investigação em Antropologia Social e Cultural*.

Apontamentos das aulas dadas pelo professor Fernando Florêncio na disciplina de *Refugiados e deslocados conflitos e movimentos populacionais em África*.

Apontamentos das aulas dadas pelo professora Andrea Gaspar na disciplina de *Museus, Património e Memória*.

Apontamentos das aulas dadas pelo professor Manuel Laranjeira Rodrigues de Areia na disciplina de *Arte e Religião em África*.

Apontamentos de ideias e sugestões do seminário “Museologia e Movimentos Sociais”, por Paulo Peixoto, Pedro Pereira Leite e Vladimir Sibilla.

Colóquio *Modos de fazer, Modos de ser: práticas artísticas na e com a antropologia*, (9-10 de Março de 2017). Museu de Etnologia, Lisboa.

CATÁLOGOS E DESDOBRÁVEIS

Videografias (1982-83), (1987). Galeria Imagolucis, Porto.

Se cai leite ardem os corações no mar, (1990). Galeria Ether, Lisboa.

Momentos Angulares, (1991). Galeria Municipal de Artes Visuais, Casa de Bocage - Francisco Rúbio: coord. Francisco Rúbio. Setúbal: Museu de Setúbal/Câmara Municipal de Setúbal, ISBN desconhecido.

Portugal 1890-1990 (1991), Museu da Fotografia, Mont-sur-Marchienne e Museu Provincial de Fotografia, Antuérpia - Jorge Calado e António Sena: coord. António Sena (Portugal); Hélène Godeaux, Brigitte Roisin Georges Vercheval (Bélgica).

TRABALHOS DE RB DA ESBAL

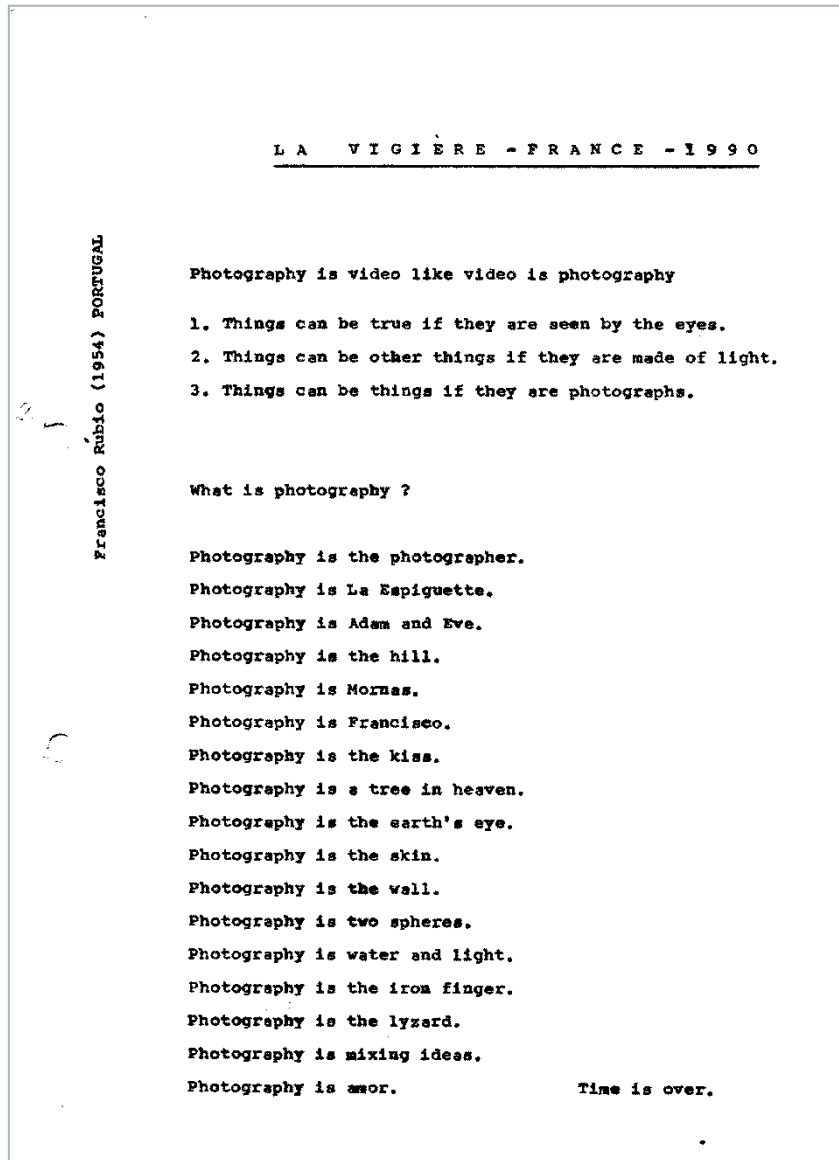
RUÍDO BRANCO para a disciplina de Composição (82-83), do 4º ano de Pintura.

SIGNOS NÃO-VERBAIS NA FOTOGRAFIA, NO DESENHO E NO VÍDEO, E SUA INTERACÇÃO para a disciplina de Composição (83), do 4º ano de Pintura.

| ANEXOS

| ANEXO 1. MANUSCRITOS

I - LA VIGIÈRE - FRANCE - 1990 ou *O espectro de Wittgenstein* |



| ANEXO 1. MANUSCRITOS

II - 18 ANSWERS ABOUT THE MEANING OF THE WORD PHOTOGRAPHY

18 ANSWERS ABOUT THE MEANING OF THE WORD PHOTOGRAPHY

ONE

FRANCISCO

WALKING THROUGH THE ROUND STONES
I FEEL THE SAND ON MY HANDS
THE ROUND EYE
ANGLE RIGHT ANGLE

MORNAS
LA ESPIGUETTE
THE SKIN OF BIRTH
ADAM AND EVE
THE INVISIBLE LIZARD
FALLING THE WATER
THE DRY MOUTH
I WANT SEX

AMOR VERDE
~~GREEN LOVE~~
LOVE IS GREEN
TWO BALLS
TREE IN HEAVEN
THE EYE OF THE EARTH
THE LETTER OF IRON
THE SKIN LEAVES
AT THE ~~TOP~~ HILL
THE TOP OF THE
HIGH AT THE HILL
SLEEPING AT DAY

MIXING IDEAS OF DIFFERENT TYPES
DIRECT SUNLIGHT COMING IN THROUGH THE WINDOW
THE WINDOW EYE
ALL BLACK-AND-WHITE CONTRAST RANGE
DARK SUBJECTS
SOMETIMES THE NATURAL SKIN TONE PRODUCES AN ANGLE

THE PHOTOGRAPHER
LA ESPIGUETTE
ADAM AND EVE

I LOVE YOU
PHOTOGRAPHY IS VIDEO
VIDEO IS PHOTOGRAPHY

WHAT IS PHOTOGRAPHY?
DIFFERENT MEANINGS OF THE WORD:

COLOUR SHADOWS
THE DARK EYES
THE EYE BALL
INNER GLASS WALL
NIGHT VISION

THE
4. VIDEOTAPE IS ONE THING OF THINKING.
5. THE EYE IS A PART OF BRAIN THE THINKING EYE
6. MACHINE THE EYE THINKS?

! SEE ONLY LIGHT

ESQUEMA	LOCAL	DATA	ASUNTO	ABERTURA	TEMPO EXPOSICAO	FILTROS	DATA REVELACAO
ASUNTO	LOCAL	ABERTURA	TEMPO EXPOSICAO	HORA	ILUMINACAO	DATA	MATERIAL SENSIVEL
FILTROS	DATA	REVELACAO	TEMPO	TEMPERATURA			

PHOTOGRAPHY AS VIDEO THINGS EYE
PHOTOGRAPHY AS THINGS MADE OF LIGHT

VIDEO AS PHOTOGRAPHY, THINGS AS PHOTOGRAPHY IS ON EYE

I AM IN THE PHOTOGRAPHY IS ON EYE

1. THINGS CAN BE TRUE IF THEY ARE ~~MADE OF~~ MADE OF ~~THE EYE~~ SEEN BY THE EYE
2. THINGS CAN BE OTHER THINGS IF THEY ARE MADE OF LIGHT. ~~MATTER~~
3. THINGS CAN BE THINGS IF THEY ARE PHOTOGRAPHS

| ANEXO 2. CATÁLOGOS E DESDOBRÁVEIS DAS EXPOSIÇÕES

I - *Videografias (1982-83)*, (1987). Galeria Ether, Lisboa |



| ANEXO 2. CATÁLOGOS E DESDOBRÁVEIS DAS EXPOSIÇÕES
II - *Se cai leite ardem os corações no mar*, (1990). Galeria Imagolucis, Porto |



| ANEXO 2. CATÁLOGOS E DESDOBRÁVEIS DAS EXPOSIÇÕES
III - *Momentos Angulares*, (1991). Casa de Bocage, Setúbal |



| ANEXO 3. ARTIGOS/CRÍTICAS DAS EXPOSIÇÕES

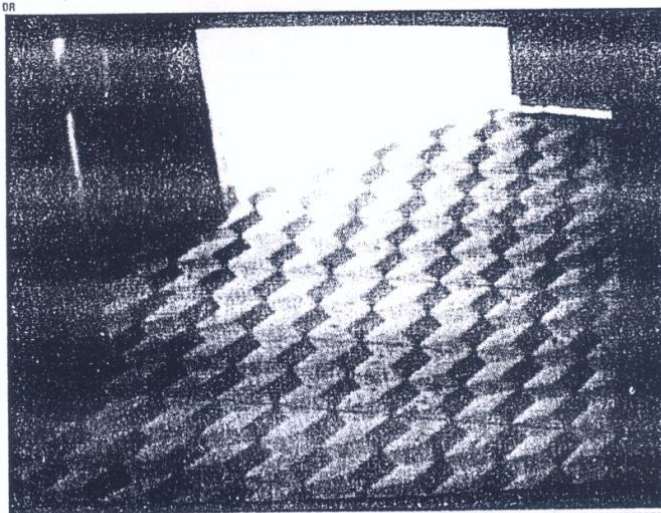
I - *Fotovideografias. Uma luz em segunda mão*, 29 de Junho de 1990. PÚBLICO |

Fotovideografias

Uma luz em segunda mão

A IMAGEM videográfica nunca teve a aura quase alquímica da fotografia. Mais rugosa e "impura" do que aquela que a química revela, a imagem electrónica tem pago, com este desprestígio, a sua massificante ascensão na segunda metade do século. Há quem pense que se trata de uma questão de mero aperfeiçoamento técnico e espere pela futura televisão de alta definição para ver diluído o grão das trações actuais do vídeo do nosso entretenimento: à imagem electrónica só restaria, portanto, desejar a fidelidade fotográfica. Às portas dessa perfeição anunciada, há quem trabalhe invertendo o per-

curso da disputa. Parece ser esse o caso das fotovideografias do fotógrafo Francisco Rúbio. Habitualmente, o vídeo seria um suporte sucedâneo, e simultaneamente concorrente, da fotografia na transformação do "real" em "imagem". O que Francisco Rúbio faz é assumi-lo como intermediário criativo nesse processo: as suas fotovideografias são papéis sensibilizados por uma luz em segunda mão, ou seja, são imagens de imagens previamente gravadas por uma câmara de vídeo. Em exposição na fotogaleria Imagolucis, sob o título "Se cai leite ardem os corações no mar". ■ M. S.



Francisco Rúbio expõe na Imagolucis

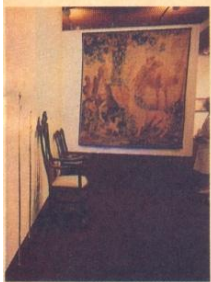
29|6|90 "PÚBLICO"

| ANEXO 3. ARTIGOS/CRÍTICAS DAS EXPOSIÇÕES

II - Fotoproblemas., 31 de Agosto de 1991. EXPRESSO, 11 |

E.X.P.O.S.I.C.Õ.E.S.

Fotoproblemas



João Paulo Xavier, Cristina Basto, Francisco Leal e Ricardo Resende. Inaugura dia 3 às 22h. (Cp. Mártires da Pátria, 101 — 21h30-0h30, até 23 Set.)

EXPRESSIONISMO

SNBA

«Artes gráficas do expressionismo alemão», numa exp. do Goethe Institut/Instituto Alemão. Inaugura dia 5 às 18h. (14-20h, até 22 Set.)

PORTO

ARTE ESPANHOLA DESIGN PARA A CIDADE

Casa de Serralves

Obras da coleção da Fundação La Caixa, de Barcelona: um panorama da arte espanhola dos anos 50-80.

E ainda «Design para a cidade — situações, artefactos e ideias», por iniciativa do Centro Português de Design: abordagem de problemas do trânsito e dos transportes e também do mobiliário urbano, sob o ponto de vista dos design. Atenção aos dois catálogos que apoiam a exp. e incluem produções fotográficas de grande qualidade — fotografias de Francisco Keil do Amaral e José Santa Bárbara dos anos 64-66 (inquérito ao equipamento urbano), e de Augusto Alves da Silva («A cidade dos objectos», 1991). (14-20h, excepto 2ª. Até 22 Set.)

E AINDA

HENRIQUE SILVA

Gal. Municipal, V.F. Xira
Pinturas recentes. (15-19h30 e 20h30-22h. Até 8 Set.)

SUSAN NORRIE e JORGE MEALHA

Centro Cult. S. Lourenço, Almansil, Algarve
Pintura e cerâmica/escultura, respectivamente. (Até 20 Set.)

FRANCISCO RÚBIO

Casa de Bogaç, Setúbal

São 21 fotovideografias e resultam do acto de fotografar as imagens oferecidas pelo ecrã de um televisor a preto e branco. Tais imagens foram por sua vez previamente (e intencionalmente) captadas pelo fotógrafo.

São fragmentos ou grandes planos desse corpo de pedra (o Convento de Jesus de Setúbal), que nos são dados a percorrer, ora em fotografias isoladas, ora em jogos de montagem, criando visões de outra maneira impossíveis — cinco planos aproximados e depois colados reconstruem uma coluna manufatura. O tratamento a que é sujeito o monumento transforma-o num lugar orgânico, vegetal, como se de um ser vivo se tratasse, como se estivessemos perante radiografias de vísceras, tecidos, estruturas ósseas. Talvez que nenhum outro estilo como o Manuelino seja tão propício a esta captação orgânica; talvez ele mesmo a provoque. Nesse sentido, estas fotovideografias podem ser interpelantes da discursividade da História da Arte, hipótese adiantada por Fernando António Baptista Pereira, no texto introdutório do «Catálogo».

Esta exposição prossegue a via de experimentação de Francisco Rúbio, em torno da videografia e do diálogo entre disciplinas e meios artísticos: na Galeria Ether, em 87, Rúbio apresentava já pequenos desenhos filmados e depois fotografados a partir do ecrã do televisor. «Aquilo que me interessa na fotografia é ela não ser pré-visível, antes uma incerteza pelos sinais desconhecidos de objectos ou corpos, que não são aqueles que tinha visto no visor» (Francisco Rúbio, «Catálogo»). Esta «não pré-visibility» de que o fotógrafo fala não é a habitual câmara escura a partir da qual a imagem se revela, não remete para a revelação no sentido estritamente «fotográfico», porque é antes a partir de uma câmara clara — o ecrã de televisão — que a fotografia se realiza. Entre o real e a fotografia interpõe-se o olhar electrónico da câmara vídeo.

A luz que emana destas fotografias não ilumina mais, não faz ver «melhor». Pelo contrário, na sua indefinição fragmentária, na sua imprecisão de fundo-forma, provocam um défice de visão, fazem doer os olhos, porque o olhar do espectador tende para a procura de um reconhecimento dos objectos e das formas reais — neste caso, o monumento. Mas o que a fotografia restitui nessa procura, nessa aproximação, é uma abstracção cada vez maior dada pela intensidade luminosa, de tal modo que tudo parece reduzir-se a manchas e a traços. Este facto não evidente dispensaria, assim, os títulos excessivamente poético-filosóficos que acompanham as imagens: elas ali estão, e não necessitam da penhora das palavras; estas só fecham o campo dos sentidos.

Manchas, traços, texturas — não é por acaso que o vocabulário pictórico nos é sugerido. Bastaria ficarmo-nos pela cor dominante de todas as fotografias — o azul tendencialmente monocromáti-

co — para essa sugestão se tomar mais evidente.

Neste sentido, o processo fotográfico de Rúbio joga precisamente naquela que foi a grande dificuldade da fotografia como definição de território artístico: o ser encarada ora como a reprodução literal do real — como transcrição mecânica e exacta do real, de que o fotojornalismo é o paradigma maior — ora como um substituto da pintura, de que a foto-arte é exemplo mais radical. Assim, estas videografias, por serem imagens, colocam entre o real (que nunca abandonam) e a fotografia, um outro «medium» — a câmara, o ecrã vídeo, o videograma —, levando ainda mais longe essa dicotomia, fazendo dessa dificuldade do fenómeno fotográfico a matéria-prima da fotografia.

O carácter orgânico que resulta destes trabalhos coloca também outra questão: a da aparente inevi-



tabilidade de toda a imagem vídeo transportar consigo algo de corpóreo, de vivo, de animado, que contraria a fixidez fúnebre da fotografia. Daí que, ao entrarmos na sala, a sensação seja a de estarmos perante uma série de ecrãs activos... mas parados, eternamente parados, sem que nenhum controlo remoto possa accioná-los. Por isso, o trabalho de Francisco Rúbio não só convoca o problema da fotografia enquanto território expressivo situado entre a técnica e a arte, como também o da existência de uma natureza das imagens, e consequentemente, das diversas relações que nós próprios estabelecemos com essa pluralidade de naturezas. (R. Edmond Bartissol, Sáb. e dom. 15-19h; 3ª e 6ª, 9-12h e 14-17h)

Isabel Carlos

11

EXPRESSO, SÁBADO 31 DE AGOSTO DE 1991

| ANEXO 3. ARTIGOS/CRÍTICAS DAS EXPOSIÇÕES

III - Os «Momentos Angulares» de Francisco Rúbio, 3 de Setembro de 1991. DIÁRIO DE NOTÍCIAS, página desconhecida |

Os «Momentos Angulares» de Francisco Rúbio

«**M**OMEN-
TOS
Angu-
lares» é o
título
de uma
exposi-
ção

que presentemente pode ser visitada na Casa de Bocage, em Setúbal. Esta mostra é constituída por 21 imagens fotográficas do Convento de Jesus, da autoria de Francisco Rúbio, assistente da área de Educação Visual na Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra.

A mostra, que conta com o apoio do Museu de Setúbal, é integrada por imagens obtidas por meio de registo videográfico prévio com uma câmara Sony SOE (vídeo 8) e o registo fotográfico posterior com uma Nikomat com objectiva de 50 mm Nikkor-H 1:2 (Kodak Gold 100) das imagens num televisor a preto e branco.

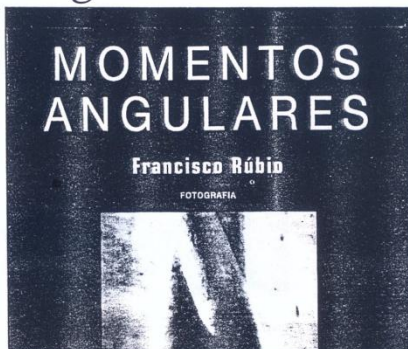
A montagem da exposição, que se insere no âmbito das comemorações dos cinco se-

Uma exposição

culos sobre a fundação do Convento de Jesus, assinalada em 1990, é o resultado de um dos trabalhos que Francisco Rúbio ali dirigiu ao longo do referido ano.

Como refere Fernando António Baptista Pereira no catálogo da mostra, o artista «durante meses foi um incansável descoltador de imagens dessa obra-prima de arte manuelina que é a Igreja de Jesus e o convento anexo. Esta exposição reúne, um ano depois, as principais descobertas fotográficas (para utilizar a expressão do próprio Rúbio) que resultaram desse intenso convívio com o objecto-convento».

Por sua vez, Francisco Rúbio, no catálogo da exposição, diz que, «ao olhar um objecto através da câmara, fiz uma escolha entre muitos outros objectos existentes e estou a reconhecer-me nele, na transpa-



A exposição de Francisco Rúbio integra 21 imagens fotográficas

rência desse corpo, como se ele fosse transparentes». Por outro lado, «aquilo que me interessa na fotografia é ela não ser pré-visível, antes uma incerteza pelos sinais desconhecidos de objectos ou corpos, que não são aqueles que tinha visto no visor. A fotografia é uma coisa que está em vez de outra coisa, alinal e ser surpreendido com aquilo que nunca tinha visto, mas apenas pressentido». Mais adiante, refere ainda: «Não me interessa criar ou fazer fotografias, aquilo que me interessa é descobrir fotografias. Ver o interior das coisas, por meio de uma espécie de visão cega que privilegia o imprevisível. Aquilo que nunca se pode ver antes».

Francisco Rúbio, nascido em Lisboa, em 1954, é diplomado em Pintura pela Escola Superior de Belas-Artes de Lisboa, realizou já exposições individuais e colectivas e foi seleccionado para a Europália 91 na secção de fotografia portuguesa contemporânea.

"DIÁRIO DE NOTÍCIAS"
3/9/91

| ANEXO 4. NOTAS DE IMPRENSA

FOTOGRAFIA PORTUGAL 1890 - 1990 - EUROPÁLIA - BÉLGICA, 29 de Outubro de 1991.

Lisboa |

Ether R. Rodrigo da Fonseca, 25-1200 Lisboa-PORTUGAL tel: (01) 3873688 fax: (01) 3876104

PRESS-RELEASE

Lisboa, 20 de Outubro de 1991

FOTOGRAFIA: PORTUGAL 1890 - 1990 - EUROPÁLIA 91 - BÉLGICA

A exposição de Fotografia "Portugal 1890-1990" está patente na Bélgica, no contexto da Europália 91. É a primeira vez, tanto em Portugal como no estrangeiro, que se faz um panorama sobre a Fotografia Portuguesa. A exposição encontra-se dividida em dois núcleos complementares, um em Charleroi e outro em Antwerpen:

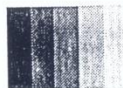
em Charleroi, começa no pioneiro "Joshua Benoitel - 1890-1918", passa pelos "Anos de Transição - 1927-1967" - Com. António José Martins, Gérard Castello Lopes, Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet, Jorge Guerra e Sena da Silva -, pelos "Estrangeiros Olhares - 1930-1989" - que inclui fotografias de Henri Cartier-Bresson, Edouard Boubat, Neal Slavin, Harry Callahan, Sebastião Salgado, Josef Koudelka, Ray Metzker, Walker Evans, Larry Clark, entre muitos outros - e chega a Helena Almeida - 1972-1990.

em Antwerpen, começa nos "Anos de Transição - 1956-1959" - representados pela obra pioneira de Costa Martins e Vitor Palla - e termina nos "Olhares Inquietos - 1980-91" - com obras de José Rodrigues, Paulo Nozolino, Gérard Castello Lopes, Mariano Piçarra, António Júlio Duarte, Rui Fonseca, Augusto Alves da Silva, José Francisco Azevedo, João António Morta, António Carvalho, Daniel Blaufuks e Francisco Rúbio.

(Estes núcleos devem-se à colaboração de várias pessoas e instituições orientadas e coordenadas por António Sena, responsável pela ETHER: a exposição de "Joshua Benoitel" só foi possível graças à colaboração dos responsáveis da Fototeca da Direcção Geral da Comunicação Social/Palácio Foz; os "Estrangeiros Olhares" devem-se à Secretaria de Estado da Cultura, à Fundação de Serralves e à contribuição da Caixa Geral de Depósitos com a aquisição, por parte do Prof. Jorge Calado, de novos espécimens especialmente para esta exposição; os "Anos de Transição" e os "Olhares Inquietos" só se realizaram graças à boa-vontade dos próprios fotógrafos e à generosidade da Ether com o apoio da AutoSil e da Apple. Georges Vercheval e Pol Andries - conservadores dos Museus de Charleroi e Antwerpen, respectivamente - foram decisivos pelo seu envolvimento e compreensão.)

Por iniciativa do Comissariado Português da Europália 91 e editada pela Imprensa Nacional/Casa da Moeda na sua colecção Sínteses da Cultura Portuguesa, foi possível acompanhar esta exposição com o lançamento do livro "Uma História de Fotografia - a fotografia em Portugal 1839-1991" - a primeira abordagem desde os primórdios até à actualidade com edições em português, francês e inglês - da autoria de António Sena. Juntamente com o catálogo da exposição constituem os documentos mais completos até hoje publicados sobre a fotografia portuguesa.

A Europália 91 veio proporcionar a primeira oportunidade de expor um "corpus" significativo da fotografia em Portugal, devidamente inserido na fotografia mundial e portuguesa, em particular.



| ANEXO 5. LIVROS CONSULTADOS DE 1979 A 1991

VÍDEO

Mattheswson, D.K. (1983). *Beginner's Guide To Video*. Madrid: Alhambra (Obra original publicada em 1983).

ESTRUTURALISMO

Baudrillard, J. (1981). *Para uma crítica da economia política do signo* (A. Alves Trad.). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 1972).

Foucault, M. (1988). *As Palavras e as Coisas* (I. Braga Trad.). Lisboa: Edições 70 (Obra original publicada em 1966).

FILOSOFIA CRÍTICA

Bachelard, G. (1938). *A Psicanálise do Fogo* (M. Braga Trad.). Lisboa: Estúdios Cor (Obra original publicada em 1927).

FILOSOFIA DA LINGUAGEM

Wittgenstein., L. (1961) *Tratctatus logico-philosophicus* (P. Klossowski Trad.). Lisboa: Gallimard (Obra original publicada em 1921).

Heisenberg, W. (1981). *A Imagem da Natureza na Física Moderna* (J. Brito Trad.). Oeiras: Livros do Brasil (Obra original publicada em 1966).

TEORIA DA INFORMAÇÃO

Moles, A. (1958). *Théorie de l'information et perception esthétique*. Paris: Flammarion..

Moles, A. (1994). *As Ciências do Impreciso* (P. Barbosa Trad.). Porto: Edições Afrontamento (Obra original publicada em 1990).

| ANEXO 6. REVISTAS DE DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA E DA TÉCNICA CONSULTADAS NOS ANOS 80

I - *Les déserts de la modernité*, 27 de Julho de 1986. SL' EXPRESS, 87-88 |



| ANEXO 6. REVISTAS DE DIVULGAÇÃO DA CIÊNCIA E DA TÉCNICA CONSULTADAS NOS ANOS 80

II - *LA PROJECTION PHOTO S' INFORMATISE*, Dezembro de 1986. SCIENCE ET VIE, 128-130 |

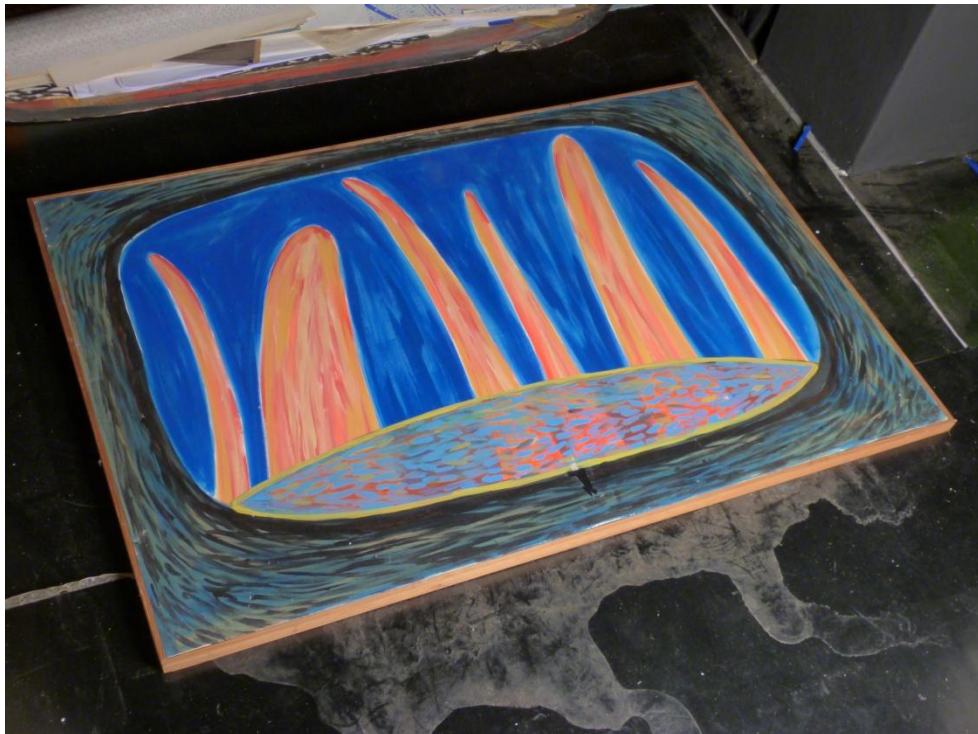


| ANEXO 7. ANÚNCIO DA *SCIENCE ET VIE* DE ABRIL DE 1987



| ANEXO 8. TRABALHOS NUNCA EXIBIDOS

I - *Topograma interior*, (1983). Acrílico |



| ANEXO 8. TRABALHOS NUNCA EXIBIDOS

II - *O penúltimo degrau*, (1983). Técnica mista |



| ANEXO 8. TRABALHOS NUNCA EXIBIDOS

III - *Sem título* (1983). Técnica mista |

