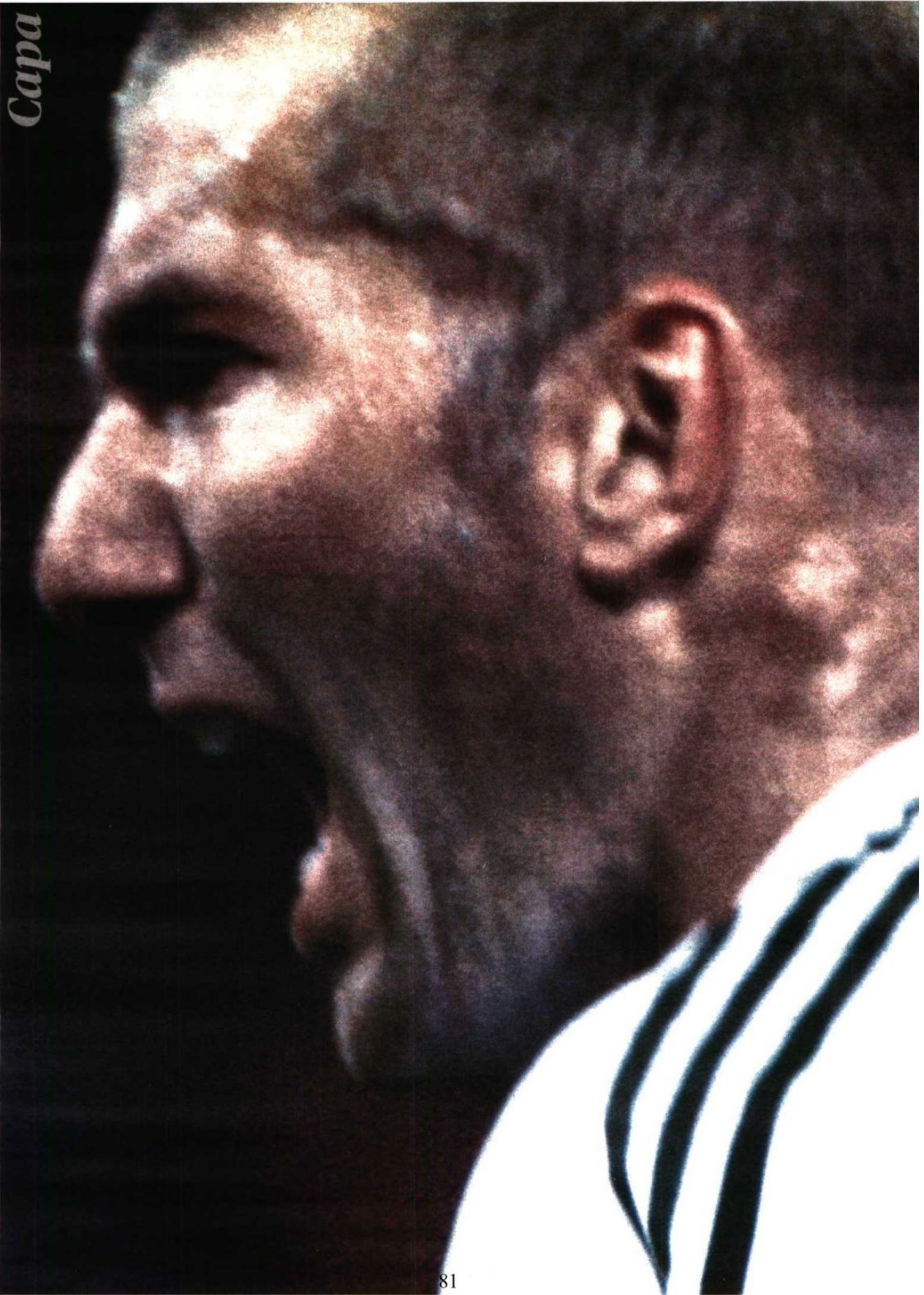


Capa





Quando
realizadores e
artistas plásticos
trocam de campo

O rosto e o corpo de Zidane são olhados pelos artistas Douglas Gordon e Philippe Parreno, numa obra exibida esta semana no DocLisboa, festival de documentários. Podemos perguntar: isto é cinema? Na mesma altura, o Museu do Chiado mostra obras-chave da colecção de novos media do Centro Pompidou. Que momento é este em que artistas plásticos se propõem fazer cinema e cineastas fogem para os museus?

Vanessa Rato

A high-contrast, close-up portrait of Zinedine Zidane's face, showing his eyes, nose, and mouth. The image has a grainy, artistic quality.

Zidane

O futebol num
documentário que é arte



No ano passado, quando "Drawing Restraint 9", do artista plástico Matthew Barney, se estreou durante o IndieLisboa (tinham então decorrido dois anos desde a passagem do seu emblemático "Ciclo Cremaster" pelo circuito comercial português), as reacções extremaram-se: houve quem não hesitasse em render-se a uma osmose de três horas de escultura, narrativa, música e imagem (afinal até havia Björk - e o imaginário "pop" com ela - a ser canibalizada por Barney e Barney a cortar pedaços do corpo para oferecer como festim ritual à sua mediática companheira), mas houve também - até de entre os que se declarariam rendidos - quem cabeceasse, sussurrasse, se remexesse na cadeira e acabasse por sair da sala, talvez menos em afirmação taxativa de recusa e mais como gesto de frustração, de reconhecimento de impotência perante o visco de uma relação cheia de alcapões.

Objectos como "Drawing Restraint 9" - turvos, carregados de metáforas, que correspondem em pouco aos paradigmas do cinema narrativo mais tradicional (aos paradigmas do cinema, "tout court"?) ou que, simplesmente, falham na forma como se apresentam ao público - causam problemas. Aliás, à força de se multiplicarem e de obrigarem um número crescente de pessoas ao confronto, causam cada vez mais problemas.

Sabemos como olhar para eles? Sabemos onde os arrumar e com que pinças pegar nas questões que levantam? Afinal, o que justifica que cada vez mais artistas plásticos migrem para zonas próximas da realização cinematográfica e cada vez mais realizadores de cinema se apropriem de estratégias reconhecidas como próprias das artes plásticas e comecem até a apresentar o seu trabalho em galerias e museus?

O fenómeno de fluxos e interpenetrações entre cinema e artes plásticas não é novo - antes da sua explosão na década de 60, com o vídeo, e da sua democratização na década de 90 já estava no Suprematismo russo de Malevitch e no Surrealismo de Man Ray -, existe desde o nascimento da imagem em movimento, que, segundo alguns teóricos, teria fascinado os artistas plásticos por lhes permitir escapar ao estatismo da pintura e da fotografia.

Na exposição baseada na colecção de novos media do Centro Georges Pompidou que ontem inaugurou no Museu do Chiado (até 6 de Janeiro) é, em parte, a perspectiva historicista desta relação que é posta em cena (trabalhos de 20 artistas e realizadores datados de 1965 a 2003) e em "Fiction vs Réalité", a exposição que inaugura a 22 de Novembro na Fundação Gulbenkian (a comissão é a mesma, Christine van Assche, do

Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, integrado no Pompidou), tenta-se uma aproximação ao estado actual das coisas (grandes instalações vídeo de dez artistas, trabalhos dos últimos cinco anos). Quanto à quinta edição do DocLisboa, que arrancou ontem, basta folhear o programa: Man Ray em "Autoportrait ou Ce qui Nous Manque à Tous" e "La Garoupe", o seu primeiro filme a cores (ambos hoje), nenhum dos filmes de Andy Warhol, mas o artista presente em "A Walk into the Sea" (hoje) e num documentário com narração de Laurie Anderson e Jeff Koons (dia 28); Jean-Luc Godard, o cineasta contemporâneo que mais influenciou as artes plásticas, está num "Morceaux de Conversation avec" (dia 20) e no seu "JLG/JLG: Auto-retrato de Dezembro" (dia 23). E há, claro, o antecapadíssimo "Zidane: Um Retrato do Século XXI", de Douglas Gordon (o artista que assinou o conhecido "24 Hour Psycho", baseado em Hitchcock) em parceria com Philippe Parreno [ver texto nas páginas seguintes]. Em relação a "Zidane...", que expectativas pode o público ter em relação ao fulgor de um objecto assim, silencioso, 17 câmaras focadas em quase suspensão sobre o rosto e o corpo de um dos melhores jogadores de futebol do mundo e em que se ignora intencionalmente tudo o que se passa à volta deste?

17 câmaras foram postas por Douglas Gordon a olhar para o corpo e para o rosto de Zidane

O ocaso do cinema?

Augusto Seabra, um dos programadores do DocLisboa, responsável pela exibição de "Zidane...", não tem dúvidas - este é "um puro momento de abstracção cinematográfica" e "convém não subestimar a inteligência da minoria que ainda gosta de ver cinema nem a da minoria que gosta da arte do futebol, sem que seja parastada por comentários".

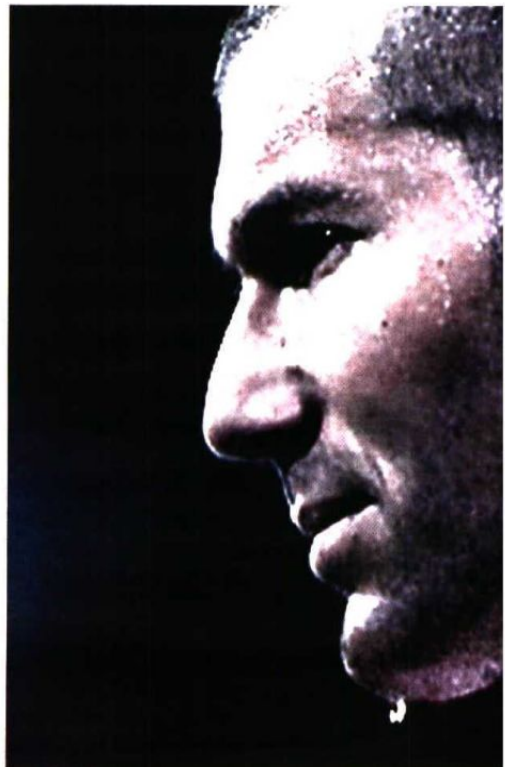
"Um filme é também uma organização de formas no espaço e no tempo. Historicamente essa organização tendeu a ser narrativa - até porque uma das capacidades do cinema é essa: contar histórias -, mas não é a única. Sempre houve diversas vias."

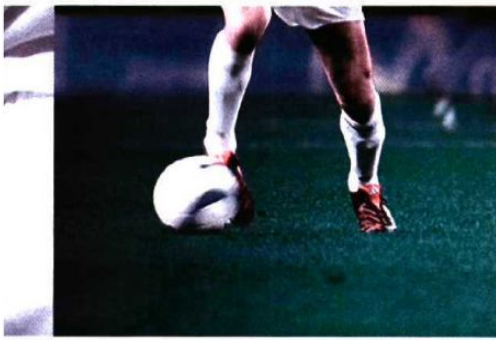
A partir do nascimento do cinema falado impôs-se a via da narrativa. Outra via, mais subterrânea (aquela que "Zidane..." trabalha), "está agora a ter mais visibilidade". Se isso acontece, se o número de interpenetrações entre cinema e artes plásticas são "cada vez maiores" e se a tendência de o cinema tomar de assalto as salas de exposição se tornou "inevitável", o fenómeno "corresponde ao ocaso do próprio cinema, como a grande arte do século XX, corresponde a um momento de esgotamento da grande arte industrial e de massas com que crescemos e que amámos", diz ainda Seabra.

"Na sua base industrial, a produção

Há "Zidane...", documentário de Douglas Gordon, na Culturgest; no Museu do Chiado mostra-se a colecção de novos media do Centro Pompidou, uma perspectiva historicista deste fluxo entre cinema e artes plásticas (trabalhos de artistas e realizadores de 1965 a 2003)

Zidane: um Retrato do Século XXI de Douglas Gordon e Philippe Parreno
Lisboa Cinema
S. Jorge, dia 25,
21h30





de ficções de imagens em movimento está a orientar-se para novas formas de difusão e, portanto, também de percepção. Com o 'video on demand' as próprias salas de cinema vão passar a ser vistas como museus, vão passar a ter uma aura que até aqui lhes era negada", afirma este crítico e programador.

Não está sozinho quando fala da decadência de um sistema como parte fundamental da questão. É também por aí que os cineastas João Mário Grilo e Pedro Costa pegam no tema.

"A dada altura, aquilo que já acontecia na modernidade - e a modernidade é isso: a fuga ao cânone, à disciplina, a procura do risco e fuga à academia - ganha em Godard uma figura tutelar, porque ele dá [às interpenetrações entre cinema e artes plásticas] uma dimensão dramática, que é o que foi novo. Todo o século XX é marcado por isso. O que é novo hoje é, em primeiro lugar, o mercado", diz Grilo.

O cineasta vê crise nos dois lados. Vê, por um lado, "um certo tédio nas disciplinas tradicionais das artes plásticas", a noção premente que os artistas ganharam de que "certos materiais só podem exprimir certas coisas". Vê, por outro lado, "um movimento de crispação muito grande dentro do mundo dos filmes, uma descolagem entre as possibili-

dades do cinema e a realidade dos filmes" em que "basta pensar no que é o olhar de um cineasta sobre o mundo ser decidido por quatro ou cinco maduros [os produtores] sentados à volta de uma mesa".

É nesse sentido que cita Joseph Beuys, quando o artista disse que é extremamente fácil impedir um cineasta de fazer a sua obra e diz que virá daqui "a inveja utópica que alguns cineastas têm da liberdade criativa que lhes negam e que alguns artistas têm". Razão por si só suficiente para que se aproximem de alternativas, como os museus.

"É muito frequente que alguns cineastas se sintam mais felizes a trabalhar com menos meios. Quanto mais meios os filmes convocam, mais difícil é fazer entrar neles o cinema [ou seja, a voz] de alguém", diz João Mário Grilo. E sublinha: "O cinema tem a ver com uma única pessoa, que é o cineasta, este pode e não ser o realizador, pode ser o produtor, o actor... Neste momento é o sistema."

João Mário Grilo fala assim porque impõe distâncias: "A pintura é diferente dos quadros, a literatura dos livros e o cinema dos filmes. Há diferenças entre um cineasta e um realizador, tal como não é suficiente que uma obra seja filmada para ela ser cinematográfica e tal como uma obra não tem que ser filmada para ser →

'Present Continuous Past(s)', 1974.

▶ Dan Graham

Foi a primeira instalação adquirida para a coleção de novos média do Centro Georges Pompidou. Realizada em 1974, foi adquirida dois anos depois, em 1976, quando o Museu Nacional de Arte Moderna se tornou parte do Centro. Integra-se num conjunto de dez trabalhos que o norte-americano, nascido em 1942, realizou no mesmo ano e que exploram a relação do espectador com a sua própria imagem gravada, bem como a artificialidade na percepção do tempo introduzida pela retransmissão da gravação segundos depois. Na exposição do Museu do Chiado esta instalação - a primeira impressão com que se fica do espaço é apenas uma



sala forrada a espelho - surge integrada num núcleo intitulado "A Televisão Utopica" em que se integram ainda trabalhos de Nam June Paik ("Moon is the Oldest TV", 1965-1992, a mais antiga obra da coleção do Pompidou), Valie Export e Bill Viola.

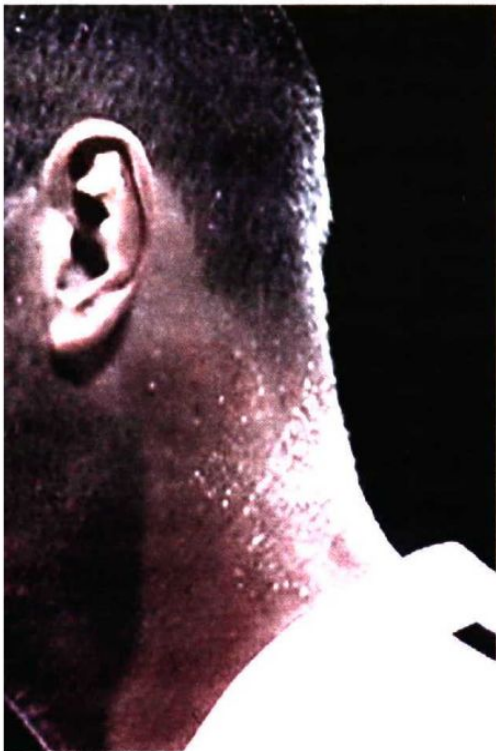


'Feature Film', 1998

▶ Douglas Gordon

Surge cinco anos depois do aclamado "24 Hour Psycho". Nesse projecto que mais visibilidade lhes daria, o escocês (n. 1966) apropriou-se do emblemático "Psycho" de Hitchcock e desacelerou o filme, passando apenas dois "frames" por segundo (deveriam ser 24). O seu "Psycho" ficou, assim, a durar

24 horas, que é o tempo em que decorre a acção do original de Hitchcock (aqui numa suspensão da narrativa que, à força da dilatação do tempo, destrói o suspense para, em vez disso, nos fazer centrar na abstracção da imagem). Para "Feature Film", que no Chiado surge num núcleo intitulado "Novas Narrativas", Gordon tomou como ponto de partida a banda sonora de outro Hitchcock: "Vertigo". Contornando a sua estratégia mais habitual (apropriar-se dos filmes), filmou o maestro James Conlon realizadores e artistas plásticos a conduzir a orquestra da Ópera Nacional de Paris que interpreta a banda sonora composta por Bernhard Herrmann. O resultado é uma grande instalação, um bailado de "close-ups" sobre o rosto e as mãos do maestro, um novo filme com toda a carga que a nossa memória guarda de "Vertigo" (este passa num pequeno monitor no canto da sala, chamando-nos de vez em quando a atenção).



Centre Pompidou, Novos Media 1965-2003

Lisboa, Museu do Chiado, de 19 Outubro 2007 a 7 Janeiro 2008
Terça a domingo:
10h-18h
Rua Serpa Pinto,
41200-444



'Arena Quad I + II', 1981

▶ Samuel Beckett

É a primeira de uma série de obras que o escritor e dramaturgo irlandês Samuel Beckett (1906-1989), autor de "À Espera de Godot", um dos mais definitivos textos dramaturgicos do século XX, concebeu a convite da estação televisiva alemã Süddeutscher Rundfunk. Em eterna desconfiança da palavra, Beckett, Prémio Nobel de Literatura em 1969, pôe em cena quatro figuras amorfas, sem género nem identidade individual (os actores estão cobertos com sacos de corpo inteiro) e que se limitam a

atravessar o espaço de um quadrado (representação abstracta do espaço cénico do palco à italiana) em rectas e diagonais, cruzando-se sem se tocarem. O absurdo, o esvaziamento e um certo sentimento de delírio centrais na sua obra teatral são centrais também neste trabalho, um entre vários que realizou para televisão entre 1965 e 1982. Antes, em 1965, realizara aquela que ficaria como a sua única obra cinematográfica: "Film", com Buster Keaton. No Museu do Chiado "Arena Quad I + II" está integrada num núcleo dedicado à passagem do vídeo à instalação.

O fotógrafo do Ípsilon na peça de Dan Graham



← cinematográfica - a obra do [escultor minimalista norte-americano Richard] Serra é prodigiosa nesse sentido! As margens são difusas. Pode haver pessoas que sempre tenham trabalhado em vídeo e nunca se tenham aproximado do cinema, da sua maneira de conceber o tempo e o espaço. Pode também haver o contrário, pessoas que nunca tenham trabalhado em vídeo e se aproximem dele com os suportes que usam, quer seja a fotografia, a escultura ou a pintura.

Não há regras, mas há: "Um filme

antes de ser sobre qualquer coisa é sempre sobre cinema, quando isso não existe o que estamos a ver é uma mercadoria. É a falta de reflexão do cinema sobre si próprio que faz com que pessoas como [Werner] Herzog, Chantal Ackerman, Mike Figgis, pessoas com muito interesse, tenham uma possibilidade de existência muito difícil dentro do cinema."

É, diz ainda João Mário Grilo, a mesma falta de reflexão imposta pelo sistema da indústria cinematográfica que faz com que artistas como Gary Hill, Bill Viola, Stan Douglas, Pierre

Huyghe, Pipilotti Rist ou Sam Taylor-Wood se sintam aliciados pelo lugar do cineasta. E é assim que os cineastas vêem um discurso sobre o cinema ser produzido por "pessoas que realmente têm liberdade para o fazer" - naturalmente ancoradas a outro mundo, outro sistema de apoio, o das artes plásticas.

Entrar no museu

Ainda antes de no ano passado o Centro Pompidou ter dedicado uma grande mostra a Godard, no final de 2005 Pedro Costa aceitou expor em

Serralves, no Porto, com o escultor Rui Chafes. A que é que se assistiu? A segmentos dos seus filmes elevados ao estatuto de obra de arte? Ficamos com as perguntas. Quando o contactámos por telefone, Costa estava em Tóquio a montar nova exposição. Numa breve troca em SMS explicou: "Tudo o que posso dizer está dito no livro que fiz com o Rui Chafes."

Nesse livro - "Fora! Serralves" - o cineasta diz que, antes do "estado miserável de abastardamento em que estamos", o cinema (hoje "um espelho de vaidades, uma escola de com-

petição e esquecimento") foi "um centro a partir do qual as pessoas podiam olhar e pensar, em liberdade, durante uma hora e meia". Diz também: "A realidade é múltipla, variada, contraditória, inabordable na sua totalidade. O cinema pode pôr ordem nessa salada russa, é essa a sua riqueza que é inimiga da dispersão contemporânea. [...] Eu tento revivificar esse esforço de construção minimamente sólida que tende para uma só coisa e não para 350 coisas separadas e desconexas. [...] Mas se o consigo é também porque me afastei do



Exploitation museum

De Abel Gance a Tarantino, passando por Godard ou Gus Van Sant: o cinema pode estar de volta ao lugar onde saiu, o museu. *Oscar Faria*

O cinema pode estar de volta ao lugar de onde saiu: o museu. Foi ali que o movimento se iniciou, ainda antes de existir o próprio movimento das imagens. Imóveis, feitas de bronze ou óleo, esculturas e pinturas procuravam um outro destino, em parte resolvido pelos Lumière, quando a 28 de Dezembro de 1895, no Salão Indiano, na cave do Grande Café, em Paris, tornaram público o cinematógrafo numa sessão em que o público pagou para ver 10 curtos filmes projectados, "grandeur naturelle", sobre um ecrã. No ano seguinte, os irmãos partem numa digressão que os levou a Bombaim, Londres e Nova Iorque. Muda, a preto e branco: a arte do tempo nascia assim, como um espectáculo que documentava e globalizava a banalidade quotidiana, tornando-a mágica.

A comédia surgia também pelas mãos dos Lumière, com "L'Arroseur Arrosé" (1895) - a primeira obra cinematográfica a ter direito a um cartaz, no qual se observa espectadores (uma família, um militar), numa sala, a rirem com uma ilustração desenhada sobre um ecrã e que pretende representar o conteúdo do filme... O encantamento foi-se aperfeiçoando - outro dos nomes fundadores, Méliès, era ilusionista. Introduziu-se o acompanhamento musical e as salas de cinema adquiriram o estatuto de modernas cavernas platonicas, só que, em vez de sombras, os espectadores viam luzes a materializaram-se em imagens em movimento.

Familiar, legal, divertido, "realista": o cinema retomava práticas não só pictóricas e fotográficas, mas também dos espectáculos de variedades - music hall, circo, vaudeville, burlesco - e da literatura de cordel. Os movimentos de vanguarda adoptaram-no rapidamente, procurando explorar as suas potencialidades quer ao nível plástico, formal, quer ao nível dos conteúdos: os dadaístas apreciavam os filmes de Charlot, tendo mesmo adoptado Chaplin como um dos seus - neste período, recordem-se, entre outros, "Sinfonia Diagonal" (1923-24), de Vilding Eggeling, um dos primeiros filmes abstractos; "Le Retour à la Raison" (1923), de Man Ray; "Anémic Cinéma" (1925), de Marcel Duchamp; e "Un Chien Andalou" (1929), de Buñuel.

A sétima arte - termo cunhado em 1911 pelo italiano Ricciotto Canudo - afastava-se a aproximava-se simultaneamente das outras disciplinas artísticas, sem, contudo, perder a sua dimensão humana. É em 1927 que surge "Napoleão", de Abel Gance, filme que coloca a questão dos limites do cinema. Que tipo de objecto era esta obra



projectada em simultâneo sobre três ecrãs, em que alguns planos eram compostos por 16 imagens sobrepostas? O realizador chamava a esta técnica "polivisão": "A parte central do triptico é prosa e as laterais são poesia, o todo chama-se cinema." Num gesto que evoca a pintura - a ideia de triptico -, Gance tenta transpor a violência de um campo de batalha para a Ópera de Paris, onde o filme se estreia com música de Arthur Honegger: "Pela primeira vez o público não deve ser espectador como sempre é quando contempla quadros, mas actor, como é na vida - sofrer com os feridos, combater com os soldados, estar no comando com os oficiais." ("Napoleão", de Nelly Kaplan, Editora Rocco, 1998). O ambicioso projecto do cineasta - seis películas sobre a vida do imperador de França - tem se ser posto de lado devido ao fracasso financeiro deste monumento.

Muitos têm sido, desde então, os pontos de contacto entre realizadores e as instituições museológicas e os artistas plásticos e o cinema. Há uma diferença: enquanto os primeiros pretendem levar os seus objectos para o museu - veja-se o exemplo de Godard e sua exposição, o ano passado, no Centro Georges Pompidou, em Paris -, os segundos desejam a sala de cinema para exporem a sua obra ou tornarem-se eles próprios realizadores: em Münster, este ano, Clemens von Wedemeyer, um dos participantes na mostra "Sculpture Projects", apresentava um filme no Metropolis, um cinema entretanto desactivado, recuperando assim uma experiência de um passado recente; Douglas Gordon e Philippe Parreno propõem "Zidane: um Retrato do Século XXI" (2005) a um público mais alargado do que o das galerias pelas quais as suas obras circulam habitualmente - já adquirido pelo MoMa e pelo Guggenheim, a estreia deste trabalho foi no Festival de Cinema de Cannes.

O projecto "Grindhouse", de Quentin Tarantino e Robert Rodriguez pode ser lido como experiência conceptual. A proposta passava por reproduzir o ambiente das salas de cinema onde eram exibidos "exploitation films". Estes lugares desapareceram em meados dos anos 1990. A tentativa de recuperar a memória dessas sessões habitadas pelo lumpem-proletariado falhou devido ao actual público:

habituaado a entender qualquer experiência como sendo a mesma em qualquer circunstância, não consegue aderir aos deslocamentos propostos pelos cineastas. Por isso, a necessidade de separar os filmes na Europa, para não acontecer algo de semelhante ao desastre comercial vivido nos EUA.

Se "Gerry" (2002), de Gus Van Sant, pode ser visto como uma variação da Land Art, e o filme "Hardcore" (1969-1972), de Walter De Maria, uma declinação dos westerns de John Ford; se o mesmo van Sant actualizou, em 1998, a "malaise" de "Psycho" num remake da obra de Hitchcock porventura mais adequado a ser apresentado em espaços dedicados à arte contemporânea - por onde circulou o "24 Hour Psycho", de Douglas Gordon, outra variante, desta vez em câmara lenta, do mesmo filme -, resta agora perceber quando é que será possível viver a experiência proposta por Tarantino e Rodriguez sem picopace nem telemóveis a comprometerem o espaço do humor negro, do death metal, do terror à la Troma. Haverá algum museu interessado na ideia?

"Muitos têm sido os pontos de contacto entre realizadores e as instituições museológicas e os artistas plásticos"

"Gerry", de Gus Van Sant: cinema ou Land Art?

Haverá algum museu interessado no "Grindhouse" de Tarantino/Rodriguez



"meio do cinema", de uma sociedade muito frívola e reaccionária."

Ele põe a questão da crise assim: "O grande cinema americano foi-se, o alemão, o italiano, todos se foram, e as pessoas com eles." Porque? "Porque o modo de vida e a sensibilidade dos espectadores já não encontram consolo nessa experiência a que se chamava cinema. Qualquer pessoa pode filmar ou fotografar. Basta um telemóvel. E qualquer imagem capturada pode apagar-se e dar lugar a outra, instantaneamente. Nenhuma imagem permanece. O cinema já →

"Napoleão", de Abel Gance, o primeiro filme a colocar a questão dos limites do cinema



← não é preciso para nada."

Ele, que vive num mundo em que domina a velocidade, a urgência do imediato e, portanto, do imediatamente substituível, em que domina a televisão, o DVD, o cabo e a Net, em que "tudo está a esvaziar-se por toda a parte" - "museus, galerias, cinemas, teatros, salas de concertos. Cada vez há mais público e cada vez há mais vazio dentro desses locais" - tem "esta consciência de que o cinema é uma experiência insubstituível, memorial, que pode servir de prova".

Faz também - e por isso mesmo - parte "desses cineastas convidados a entrar no jogo da arte contemporânea". Mas diz que só se pode permitir "entrar no museu" por um lado porque ganhou "o hábito, ou o método, de filmar todos os dias" - "e esse estado de perda quotidiano que me dá este direito, ou esta liberdade" - por outro porque talvez seja uma forma de voltar a interessar as pessoas por "uma forma de arte arcaica e quase perdida chamada cinema": "Interessá-las por estas paredes [de museu], aproximá-las do mundo, já não era mau."

No mesmo livro, a conhecida curadora Catherine David fala ainda do que acontece quando se mostra a obra de um cineasta num museu: "No pior dos casos poder-se-á dizer 'não está tão bem como numa sala de cinema'; mas parece-me importante ver essas imagens que não se verão assim no cinema." A questão, diz ela, "não está em ser-se original custe o que custar nem em transformar um cineasta em animal de exposição, está sim em ver como se podem criar situações em que nos podemos confrontar com as imagens, pensa-las".

Em conversa telefónica desde Londres, Christine van Assche recorda também a forma como, nos anos 60, os primeiros vídeos de pessoas como o escritor e dramaturgo Samuel Beckett, o cineasta Jean-Luc Godard e o artista plástico Nam June Paik surgiram a partir de convites feitos por laboratórios de televisão na França, Inglaterra e Alemanha (alguns desses trabalhos estão no Museu do Chiado). "Hoje estamos muito longe disso", refere. Hoje já passámos pela "fixação da posição do espectador feita pelo cinema comercial e narrativo", já passámos pela "abertura de portas" a uma relação mais livre com o cinema feita, entre outros, por Andy Warhol. Hoje "talvez não haja regras e caiba ao espectador decidir como se relaciona com os objectos com os quais é confrontado".

Afinal, em 1927, aquando da estreia de "Ben Hur", os cinemas afixavam no exterior das salas o horário de algumas cenas - quem quisesse entrava e saía.

A falta de reflexão na indústria de cinema faz com que artistas plásticos se sintam aliciados pelo lugar do cineasta. E assim os cineastas vêem um discurso sobre cinema ser produzido por quem realmente tem liberdade para o fazer - naturalmente, pessoas ancoradas a outro mundo, o das artes plásticas.



"Hors-Champs", 1992

▲ Stan Douglas

Baseia-se na gravação de um concerto de free-jazz por um quarteto de músicos - trombone, saxofone, bateria e baixo - que interpretam "Spirits Rejoice", tema de Albert Ayler, uma das figuras deste género ligado às lutas pelos direitos civis nos EUA durante a década de 60. Stan Douglas, canadiano, negro, nascido em 1960, é um dos mais interessantes artistas a trabalhar hoje o vídeo em formato instalação. Interessou-se pelas referências políticas incluídas em "Spirits Rejoice",

que Ayler compôs em 1965 para o seu primeiro concerto em Paris (onde estava exilado) e que toca uma série de géneros e temas marcadamente ideológicos, como o gospel, a Marselhesa e o hino norte-americano. Douglas concebeu uma dupla projecção sobre um mesmo ecrã: de um lado, o concerto gravado e montado segundo os cânones da época de gravação e edição deste género de concertos (por exemplo, para televisão); do outro, uma versão não editada do mesmo concerto. No Museu do Chiado a peça surge num núcleo dedicado à crítica dos códigos televisivos.



"Stamping in the Studio", 1968

▲ Bruce Nauman

Integra-se numa série de vídeos que o artista fez durante a década de 60 e que exploram as relações entre o corpo (do próprio artista) e o espaço, bem como a forma como a filmagem dessas relações (acções simples, como saltar num canto do estúdio, ou percorrer metodicamente o seu espaço) evidencia e amplia as suas potencialidades metafóricas. Nos anos 60, o norte-americano Nauman (n.1941), que estudara matemática, física e arte na universidade, deixa-se influenciar por músicos, realizadores e coreógrafos como Steve Reich, John Cage, Warhol, Meredith Monk e Merce Cunningham. Partilha com eles a consciência do corpo, as estruturas anti-narrativas e os fenómenos de repetição e duração assumem um papel central nestes projectos, tornando-se fundamentais, por exemplo, para o desenvolvimento da performance e da dança contemporânea. No Museu do Chiado "Stamping in the Studio" surge integrado num núcleo dedicado à passagem do vídeo à instalação.



Podia falhar - porque não?

Primeiro, porque por mais que desejem encontrar-se, dois artistas podem ter dificuldade em demarcar um território de acção conjunta - e isso pode ser fatal. Podia falhar porque a ambição conceptual de certos projectos pode transformar-se numa bala em ricochete - e isso, obviamente, pode ser fatal. E podia falhar, ainda, pela excepcional convocação de meios técnicos e humanos - o tipo de torre que, mal cimentada, tende ao desmoronamento, sufocando tudo sob escombros.

Podia falhar por mil e um motivos, mas não falhou. "Zidane - Um Retrato do Século XXI", que Douglas Gordon (escocês) e Philippe Parreno (francês de origem argelina) realizaram em Abril de 2005 e que estrearam no mesmo ano no Festival de Cannes chega ao DocLisboa (dia 25) já envolto na aura de obra maior. A questão (académica) que se pode colocar é: obra maior de quê? Artes plásticas? Cinema? E que tipo de cinema?

Trata-se menos de tentar colocar uma etiqueta e mais de gerir expectativas. Para evitar que alguém se sinta defraudado (até porque o projecto não o merece), convém saber de antemão que, apesar de se apresentar como um documentário sobre Zidane, o futebolista, a proposta de Gordon e Parreno é mais uma abstracção cinematográfica, afastando-se de qualquer tipo de desfile de "clichés" de género.

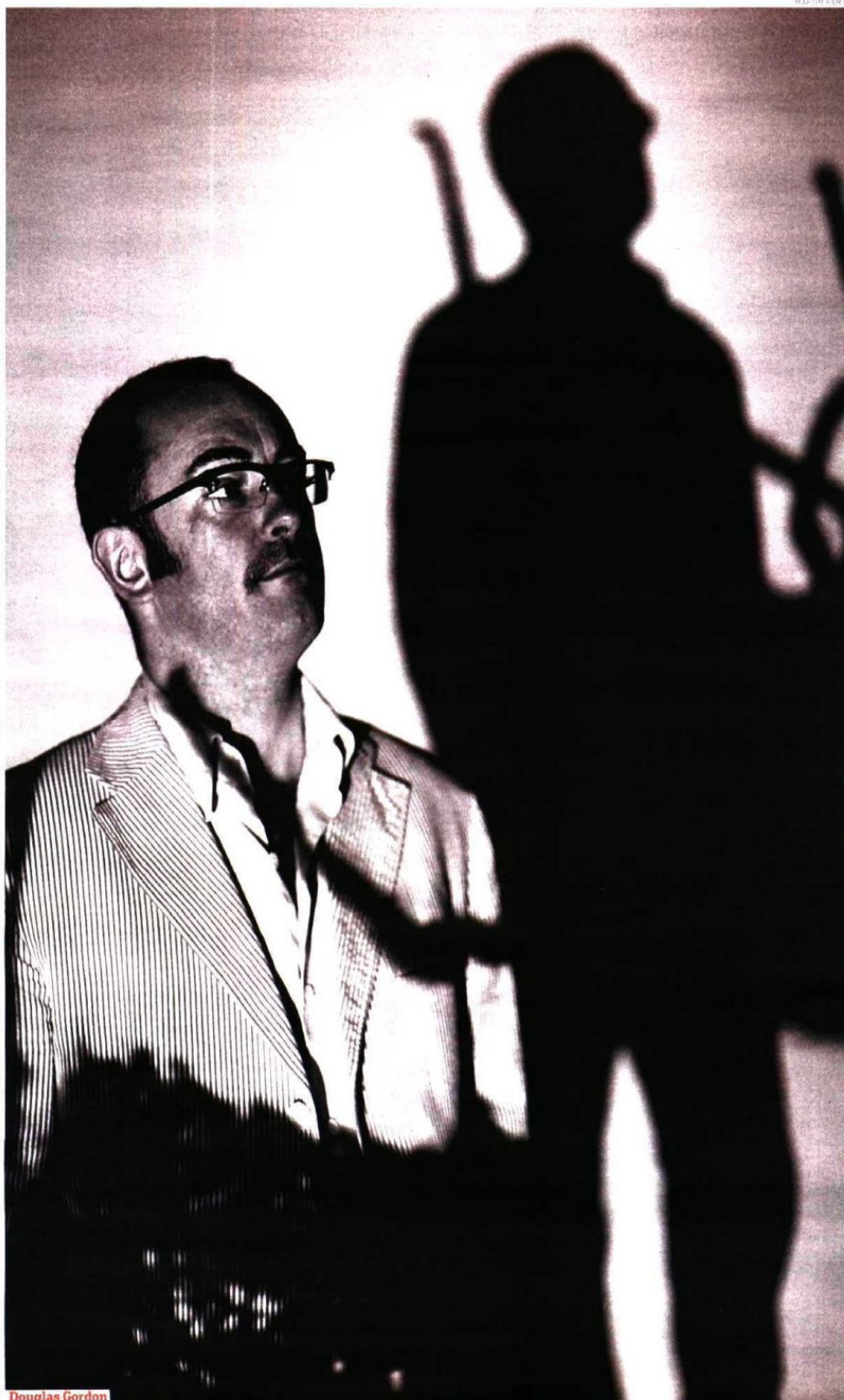
Em "Zidane - Um Retrato do Século XXI" não se recorre às entrevistas-testemunho sobre ou com o futebolista (frases suas foram transformadas em texto que surge pontualmente em legendas). Também não se evoca uma biografia nem se filnam ambientes domésticos ou familiares.

Tudo o que este retrato faz é suspender o seu olhar (17 câmaras com zoom modificado, emprestadas pelo departamento de defesa dos EUA e usadas pela primeira vez comercialmente na ocasião) sobre o futebolista - o rosto e o corpo - ao longo dos 90 minutos regulamentares de um jogo: o da liga espanhola Real Madrid/ Villarreal, a 23 de Abril de 2005, estádio Santiago Bernabéu. A equipa trabalhou sob direcção de Darius Khondji, um dos melhores directores de fotografia do mundo - "A Cidade das Crianças Perdidas", "Delicatessen", "Se7en", "Alien IV" ... A mistura de som esteve a cargo de Derek Casari - "Missão Impossível III", "King Kong", "Charlie e a Fábrica de Chocolate", "Os Piratas das Caraíbas" ...

Em "Zidane - Um Retrato do Século XXI" não há grandes lances, passes decisivos nem travessias estóicas do relvado. Ou, melhor, há. Mas acontecem fora do nosso campo de visão. Intuímos as jogadas, mas o que temos é Zidane, ser que (à força de os planos se fecharem sobre si) parece estranhamente isolado, talvez só.

Zoom Zidane

Os artistas plásticos Douglas Gordon e Philippe Parreno decidiram fazer um documentário sobre um dos melhores jogadores de futebol do mundo. O resultado é um imperdível objecto de abstracção cinematográfica. Zidane, só. *Vanessa Rato*



Douglas Gordon

Douglas Gordon e Philippe Parreno inverteram as regras do que é o registo televisivo de um jogo de futebol e em vez de abrirem o plano sobre a coreografia de grupo fecham-no sobre um dos protagonistas. Como se o exercício fosse aproximarem-se disto: o que se passa afinal na cabeça de um dos melhores jogadores do mundo durante um desafio?

Zidane parece inusitadamente estático, à espera. Vemos cada um dos seus gestos e olhares: a maneira como passa as mãos pela cara, como coça a cabeça, como limpa o suor e cospe, como bate persistentemente com a ponta das chuteiras na relva (é um som recorrente).

Por vezes ouve-se a sua respiração, o murmúrio abafado (e imperceptível) dos comentários que troca com outros jogadores. Outras vezes a câmara procura os objectos para que em certos instantes Zidane desvia o olhar: os focos de iluminação do campo, por exemplo.

Por vezes paramos em momentos de melancolia, como se Zidane estivesse a ponto de chorar (e porquê?), noutras ocasiões sentimos nos mergulhar no suspense do "thriller" (o que o fará olhar daquela forma por cima do ombro?).

Longe de um exercício de deslumbramento (é fácil resvalar para aí perante ícones como Zidane), este é o olhar perscrutante de quem tenta descobrir de que é feito o outro, o que o move.

No fundo, na estrutura e estratégia, este retrato pode ser visto como continuação e desenvolvimento de uma obra pré-existente, essa assinada apenas por Gordon, e que, por coincidência, estará até 6 de Janeiro no Museu do Chiado: "Feature Film", instalação vídeo que realizou em 1998, cinco anos após o seu conhecido "24 Hour Psycho".

Em "24 Hour Psycho", o projecto que mais visibilidade lhe daria, Gordon apropriou-se do emblemático "Psycho", de Hitchcock e desacelerou o filme de 24 para 2 "frames" por segundo - "Psycho", o de Gordon, fica a durar 24 horas, o tempo da acção do original de Hitchcock (já menos "suspense" e mais abstracção da imagem).

Em "Feature Film" (não é por acaso que o artista usa a expressão que em inglês designa um projecto cinematográfico de ficção), deixou de parte a sua mais habitual apropriação de obras alheias e realizou em nome próprio: filmou o maestro James Conlon a conduzir a orquestra da Ópera de Paris que interpreta a banda sonora de "Vertigo". Não se vê nenhum dos músicos, apenas a coreografia de gestos e expressões do maestro projectadas sobre uma grande tela. Em "Zidane - Um Retrato do Século XXI" (não será também por acaso que se assume o termo retrato, uma das mais antigas e persistentes tradições na pintura) Zinédine é o maestro.

Ver crítica nos roteiros págs 60 e seqs.