

TECHNOLOGY/ TRANSFORMATION

*IMAGEM EM MOVIMENTO
NA COLEÇÃO DE SERRALVES:
EXPERIÊNCIAS DOS ANOS 1960—1980*

29.11.24 — 04.07.25
Universidade Católica Portuguesa
— Campus do Porto

SERRALVES FORA DE PORTAS OUT OF DOORS

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

Organização Organisation

Fundação de Serralves — Museu de Arte Contemporânea, Porto
Escola das Artes, Universidade Católica Portuguesa — Campus do Porto

Curadoria Curators

Joana Valsassina, Nuno Crespo

Produção Production

Carlos Magalhães, Patrícia Fontes, Nuno Fonseca, Gil Madeira, Fernando Sebastião

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

Textos Texts

Joana Valsassina, Nuno Crespo

Coordenação Coordination

Sílvia Sacadura

Edição Copy-editing

Maria João Teles Grilo

Tradução Translation

John Elliott

Créditos fotográficos Photographic credits

© Fundação de Serralves

35 ANOS SERRALVES

TECHNOLOGY/ TRANSFORMATION

*IMAGEM EM MOVIMENTO
NA COLEÇÃO DE SERRALVES:
EXPERIÊNCIAS DOS ANOS 1960—1980*

Ângelo de Sousa
Bruce Nauman
Dara Birnbaum
Joan Jonas
Keith Sonnier
Martha Rosler
Nam June Paik
Nancy Holt
Richard Serra
Sanja Iveković
Silvestre Pestana

DARA BIRNBAUM
Technology/Transformation: Wonder Woman (detalhe de still), 1978



EXPERIMENTAÇÃO/DESCONSTRUÇÃO: ENREDOS DA ARTE E DA TECNOLOGIA

A partir de meados dos anos 1960, com a disseminação da tecnologia de vídeo, o aparecimento das primeiras máquinas de filmar portáteis de uso comum e a consolidação da televisão enquanto principal meio de comunicação social, a imagem em movimento torna-se central nas práticas de artistas por todo o mundo, permitindo-lhes explorar novas formas de criação além da produção de objetos e questionar as fronteiras entre a arte e a cultura de massas, entre o quotidiano e a prática artística. A proliferação de novas tecnologias e meios de comunicação tornou-se vital no desenvolvimento da arte contemporânea, num processo de transformação mútua através do qual, dia após dia, se questionam os enredos da tecnologia e se redefinem os contornos da criação artística.

6 *Technology/Transformation* apresenta uma seleção de obras da Coleção de Serralves de artistas que se destacaram nas décadas de 1960, 1970 e 1980 pelo uso pioneiro do vídeo, de novos formatos fílmicos e dos primeiros computadores pessoais. A exposição integra obras históricas de figuras incontornáveis no panorama artístico internacional, como Nam June Paik (Seul, Coreia do Sul, 1932 - Miami, EUA, 2006), Joan Jonas (Nova Iorque, EUA, 1936), Bruce Nauman (Fort Wayne, EUA, 1941) e Dara Birnbaum (Nova Iorque, EUA, 1946), a par de artistas portugueses, nomeadamente, Ângelo de Sousa (Maputo, Moçambique, 1938 - Porto, 2011) e Silvestre Pestana (Funchal, 1949), cujas práticas se desenvolveram neste período em sintonia com as experiências que emergiam no contexto internacional.

Vários artistas representados na exposição exploram as potencialidades destes meios como forma de reequacionar o corpo e o espaço, o tempo e a linguagem, a imagem e a perceção

da realidade; enquanto outros apropriam, questionam e subvertem os códigos e as narrativas subjacentes à comunicação de massas. Em qualquer caso, a utilização destes meios não acontece de forma isolada, mas sim num fértil contexto de transdisciplinaridade e experimentação. Desenvolvidos num período de enormes transformações sociais, políticas e culturais, estes meios de expressão abrem um amplo campo de possibilidades criativas associadas a diversas correntes artísticas como o movimento Fluxus, a arte pop, o minimalismo, a *land art*, a arte conceptual e processual, a performance, a música e o filme experimental, a dança contemporânea e a poesia visual.

Apesar da história da imagem em movimento ser bastante mais longa¹, a década de 1960 foi profundamente marcante para a democratização das tecnologias de filme e vídeo e, por conseguinte, para a integração generalizada destes meios na criação artística, sobretudo devido ao lançamento comercial do filme Super 8 pela Kodak, em 1965, e da câmara de vídeo portátil Portapak da Sony, em 1967. A película Super 8 trouxe mudanças significativas em relação a formatos fílmicos anteriores ao simplificar o processo de utilização e melhorar a qualidade de imagem, possibilitando a produção de filmes caseiros, documentais e experimentais de qualidade razoável e de forma mais prática e económica, sem recurso a estúdios profissionais. É, no entanto, o aparecimento da Portapak que realmente transforma estruturalmente a relação dos artistas

1 As primeiras experiências com imagem em movimento surgem ainda no final do século XIX, com desenvolvimentos consideráveis nos anos 1920. A introdução de televisores no contexto de instalações artísticas é atribuída a Wolf Vostell, no contexto da instalação *German View* [Visão alemã], da série "Black Room Cycle" [Ciclo Quarto escuro] (1958-1963), e a Nam June Paik, na exposição *Exposition of Music - Electronic Television* [Exposição de música - Televisão eletrónica], em Wuppertal, na Alemanha (1963), contemplando ainda apenas transmissões em direto, por vezes com distorções magnéticas, mas sem recurso a tecnologia de vídeo. Andy Warhol é considerado o primeiro artista a integrar imagens gravadas em vídeo no filme *Outer and Inner Space* [Espaço interior e exterior], de 1965, recorrendo a uma câmara estática profissional. Para uma leitura aprofundada sobre a evolução das experiências artísticas com filme e vídeo consultar: *Filme and Video Art*, ed. de Stuart Comer, Londres: Tate Publishing, 2009.

com a imagem em movimento. Embora considerado um meio inferior ao filme, o vídeo oferece vantagens significativas, nomeadamente a possibilidade de gravação e reprodução imediata de imagem e som e a sua reutilização, eliminando custos e períodos de espera associados à revelação, o que permite aos artistas trabalhar de forma fluida e improvisada, num processo contínuo de experimentação. A portabilidade das novas câmaras trouxe também a possibilidade de gravar no exterior e em movimento, com maior autonomia e espontaneidade. Num ensaio publicado em 1976, a artista Hermine Freed expõe eloquentemente o aparecimento oportuno da Portapak e a sua convergência com um conjunto de transformações estruturais no pensamento artístico da época:

“No preciso momento em que o formalismo puro tinha atingido o seu limite; em que se tornou politicamente constrangedor fazer objetos, mas absurdo não fazer nada; em que muitos artistas faziam trabalhos performativos, mas não tinham onde os apresentar; (...) em que se tornou claro que a televisão transmite mais informação a um maior número de pessoas do que as grandes paredes; em que compreendemos que, para definir o espaço, é necessário englobar o tempo; em que se questionavam muitas ideias consolidadas noutras disciplinas e se propunham novos modelos – é nesse preciso momento em que aparece a Portapak.”²

8

² Hermine Freed, “Where Do We Come From? Where Are We? Where Are We Going?”, in Ira Schneider, Beryl Korot (eds), *Video Art: An Anthology*, Nova Iorque e Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 210.

O CORPO EM MOVIMENTO

Bruce Nauman, uma das figuras mais influentes desta geração de artistas, é um dos primeiros a virar a câmara para si próprio, documentando ações mundanas e repetitivas que realiza no seu atelier. As suas performances, paradigmáticas deste período em que muitos artistas passam a privilegiar o processo artístico em detrimento da criação de objetos, surgem, antes de mais, como resposta a constrangimentos práticos, como explica: “O meu estúdio estava quase vazio porque não tinha dinheiro para comprar material. Por isso, fui obrigado a examinar-me e a perguntar a mim próprio o que estava a fazer ali.”³ Começando por utilizar uma câmara fixa de 16 mm e mais tarde uma Portapak, Nauman cria uma série de filmes e vídeos usando o seu corpo enquanto matéria.

Os títulos destas obras descrevem precisamente as ações executadas pelo artista: simultaneamente monótonas e excessivas, banais e insólitas. Na ausência de outro material, Nauman manuseia o próprio rosto enquanto matéria plástica; movimenta o seu corpo em relação a formas rígidas – aos contornos de um quadrado desenhado no chão, a um canto do atelier, a uma lâmpada tubular – e manipula as propriedades particulares do meio de registo (enquadramento, duração, direção, velocidade e luminosidade) enquanto variáveis estruturantes de cada obra.

9

Apesar de ser sobretudo reconhecido como pintor, **Ângelo de Sousa** desenvolveu um trabalho exemplar na exploração das potencialidades materiais, processuais e técnicas de diversas disciplinas – da pintura ao desenho e à escultura, à fotografia e ao filme. À semelhança das performances de Nauman, as esculturas de Ângelo partem de gestos elementares

³ Bruce Nauman, *Bruce Nauman: Contrapposto Studies*, brochura de exposição, Pinault Collection – Punta della Dogana, Veneza, 2021-2022, p. 11.

e quotidianos, como cortar, dobrar, atar e suspender. Entre 1972 e 1978, o artista filmou com uma câmara Super 8 um conjunto de trabalhos experimentais em película conhecidos como “filmes de chão”, nos quais regista as variações de cor, luz e definição captadas pela câmara apontada para o solo durante as suas deambulações pela natureza. É importante notar como os trabalhos de Ângelo se alimentam em grande medida desta contaminação entre disciplinas: a linha e o plano que materializam a escultura, a cor e a mancha que substanciam o filme, a ação performativa do artista que anima toda a sua obra.

Os atributos essenciais do suporte fílmico são manipulados pelo artista de forma a convergirem na exploração das potencialidades pictóricas da imagem em movimento. Nos “filmes de chão”, a velocidade do corpo e do filme e a luminosidade de diferentes troços do percurso ditam o arrasto das cores e a (in)definição das formas. Noutros filmes deste período, Ângelo recorre a máscaras e lentes rudimentares e a (des)focagens sucessivas para dissolver a imagem captada em luz e sombra (*Marmeleiro*, 1974), e percorre os sulcos, brilhos e dobras da sua mão esquerda (*A Mão*, 1976), procurando continuamente a simplicidade dos gestos e movimentos “ao alcance de todas as mãos”.

REFLEXO, FEEDBACK E TRANSMUTAÇÃO

Formada em história de arte, escultura e dança contemporânea, **Joan Jonas** destaca-se como uma figura central do movimento de arte performativa e videoarte deste período. Nas suas primeiras experiências com vídeo, a artista dá continuidade à exploração da relação entre o corpo, a imagem e a percepção, que vinha a desenvolver desde o final dos anos 1960 com o recurso a espelhos que fragmentavam e multiplicavam a imagem, desafiando a percepção do corpo, do espaço e do público. Em *Left Side Right Side* [Lado esquerdo lado direito] (1972), Jonas transpõe esta investigação para o vídeo, usando

o monitor como outro mecanismo de reflexão e oclusão. Através da repetição de movimentos simples e cadenciados, a artista divide e inverte a sua própria imagem no espelho e no ecrã, explorando a relação ambígua entre o real e o virtual. A utilização do vídeo permite uma transmissão simultânea da imagem, sublinhando a diferença entre a imagem transmitida em tempo real e a imagem refletida no espelho. Este jogo entre realidade e representação potenciado pela tecnologia exemplifica o uso inovador do vídeo para questionar a própria mecânica do meio, a (des)construção do corpo e da identidade e as limitações da imagem.

Richard Serra (São Francisco, 1938 - Nova Iorque, EUA, 2024) e **Nancy Holt** (Worcester, 1938 - Nova Iorque, EUA, 2014), conhecidos principalmente pelos seus trabalhos nos campos da escultura e da *land art*, ensaiam em *Boomerang* (1974) um exercício de desconstrução da linguagem e da consciência, utilizando tecnologia de feedback. No vídeo, Holt descreve a experiência desorientadora de ouvir a sua própria voz com um atraso de um segundo. Sentada num estúdio de televisão, com auscultadores que lhe devolvem o som da sua voz, Holt tenta verbalizar os seus pensamentos, mas a repetição em eco cria uma sensação de desconexão entre o que diz e o que pensa. “Tenho a sensação de que não estou onde estou”, diz a artista. “Sinto que este sítio está afastado da realidade. (...) Estou rodeada por mim e a minha mente rodeia-me.” Esta obra, transmitida originalmente ao vivo na televisão, em Amarillo, no Texas, é emblemática na forma como explora o impacto da mediação tecnológica na percepção do tempo, do espaço, da consciência e da comunicação.

Silvestre Pestana, artista plástico, poeta e performer, desenvolve a sua prática no cruzamento entre a poesia visual, a performance e a tecnologia. Aproximando-se da Poesia Experimental Portuguesa ainda na década de 1960, Pestana explora as possibilidades do poema enquanto processo e ação,

envolvendo o corpo na construção da sua obra poética, com recurso à performance, à fotografia e ao vídeo. No início dos anos 1980, destaca-se pelo uso pioneiro dos primeiros computadores pessoais que surgem no mercado para programar poemas generativos em linguagem BASIC, explorando a mutação constante de palavras e das formas por elas criadas no ecrã, num processo dinâmico de construção e desconstrução poética.

Os seus “Computer Poems” (1981-83), dedicados a figuras emblemáticas da poesia visual e do teatro experimental que marcaram o percurso do artista – E. M. de Melo e Castro, Henri Chopin e Julian Beck –, recuperam a matriz anagramática que Pestana utiliza no período pós-revolucionário, a partir de transmutações das palavras ovo, (p)ovo, (n)ovo, cor e (o)dor. Interessado nas possibilidades de sincronia trazidas pela tecnologia vídeo, o artista apresenta estes poemas no contexto de performances, entrosando os domínios real e digital.⁴ Pestana chega inclusivamente a publicar os códigos dos poemas⁵ e encoraja a sua alteração pelo público, partilhando agência criativa, numa lógica que ficará conhecida como *open source*, e ampliando as possibilidades de interação entre a linguagem poética e a tecnologia emergente.

⁴ No contexto do III Festival Internacional de Arte Viva – Alternativa 3, realizado em Almada em 1983, Pestana integra a apresentação da obra *Computer Poem para Spectrum dedicado a Julian Beck* (1983) na performance *UNI VER SÓ*. Nesta exposição é apresentada a obra em vídeo *UNI VER SÓ video poema acção* (1985), associada a esta mesma série de performances e gravada posteriormente. Tal como noutros trabalhos do artista, o vídeo é trabalhado de forma crua, sem edição.

⁵ Os códigos dos poemas são apresentados na secção “A poética dos anos 80” do artigo “Silvestre Pestana: A força da razão dominará as artes”, publicado no jornal *Comércio do Porto* a 29 de março de 1978, pp. 10-11. Artigo reproduzido no catálogo da exposição *Silvestre Pestana: Tecnoforma*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2017, pp. 204-205.

TELEVISION DELIVERS PEOPLE

Nam June Paik, amplamente reconhecido como figura tutelar da videoarte, foi um dos primeiros artistas a explorar crítica e criativamente a televisão, refletindo acerca do seu impacto na sociedade e subvertendo a sua perceção enquanto meio de comunicação unilateral de receção passiva. Com formação inicial em música, ligações ao movimento Fluxus e um percurso profissional pela Ásia, Europa e EUA, Paik cruza com enorme irreverência as culturas ocidental e oriental, fundindo reflexões teóricas sobre a comunicação global, experiências artísticas de vanguarda e o imaginário popular da sociedade de consumo. Em *Global Groove* [Ritmo global] (1973), uma das suas obras mais icónicas, Paik antecipa um mundo globalizado e saturado pelos media, apresentando uma montagem frenética de sons e imagens, na qual se cruzam danças tradicionais coreanas, excertos de anúncios e filmes, performances de artistas vanguardistas como John Cage, Merce Cunningham e Charlotte Moorman, ou a imagem distorcida do rosto de Richard Nixon, criando mais de 20 sequências distintas. O artista utiliza técnicas inovadoras, como a modulação magnética, a colorização e o sintetizador de vídeo, para transformar as imagens em experiências audiovisuais caleidoscópicas, criando um manifesto utópico que projeta um futuro da comunicação global em que as fronteiras entre alta e baixa cultura, Oriente e Ocidente, são dissolvidas num fluxo contínuo de informação.

Keith Sonnier (Mamou, 1941 - Southampton, EUA, 2020), conhecido por desafiar as convenções tradicionais da escultura ao explorar novas tecnologias e materiais, desenvolveu durante os anos 1960 e 1970 um corpo de trabalho experimental em vídeo, explorando cruzamentos processuais e formais entre a performance, a imagem televisiva e a animação digital. A obra *TV In and TV Out* [Entrada e saída de TV] (1972) é um exemplo significativo da sua abordagem particular a este meio, na qual o artista cria um diálogo virtual através da justaposição

de duas camadas de vídeo: uma proveniente de transmissões televisivas e outra de uma performance em estúdio. Gravada com duas câmaras em frente a um monitor, a obra envolve duas performers (Suzanne Harris e Tina Girouard) em posições alternadas, que comunicam entre si e com o artista, ampliando o campo da ação para lá do enquadramento visual do ecrã. A sobreposição e a manipulação cromática de imagens criam uma textura visual ambígua, ao passo que a troca contínua de papéis e a ausência de edição sublinham a profundidade do espaço virtual e a complexidade da comunicação mediada pela tecnologia.

Com uma perspetiva francamente mais crítica do que Paik ou Sonnier, **Richard Serra** denuncia os desígnios e engodos da indústria televisiva na sua icónica obra *Television Delivers People* [A televisão produz pessoas] (1973). Este vídeo, realizado com Carlota Fay Schoolman, é ironicamente estruturado enquanto transmissão de uma simples mensagem informativa, recorrendo apenas à apresentação de texto que percorre o ecrã de fundo azul ao som de uma genérica música de elevador. O conteúdo do texto, contudo, interpela diretamente o espectador de forma provocatória, apontando o seu papel enquanto produto (e não consumidor) na lógica de serviço prestada pela televisão. Subvertendo os códigos visuais do meio que critica, Serra expõe o modo insidioso como a televisão, camuflada de entretenimento, serve os interesses corporativos, e assim evidencia as estruturas de lucro que sustentam a indústria mediática e o seu papel enquanto instrumento de controlo social.

Martha Rosler (Nova Iorque, EUA, 1943) e **Sanja Iveković** (Zagreb, Croácia, 1949) mantêm uma postura crítica em relação à indústria mediática, desconstruindo aos estereótipos perpetuados pela televisão e pela publicidade. Rejeitando a iconografia canónica do corpo feminino, perpetuamente objetificado e subjugado pelo olhar masculino, estas artistas – a par de muitas outras artistas mulheres cujo trabalho ganha

preponderância neste período – reclamam para si o poder de representação e ativação do seu próprio corpo enquanto meio de expressão artística, enquanto agente criativo e político. Neste contexto, o vídeo torna-se um meio recorrente, apto à postura experimental e às práticas de exploração corporal que caracterizam o trabalho destas artistas.

No célebre vídeo *Semiotics of the Kitchen* [Semiótica da cozinha] (1975), Rosler subverte o papel social tradicionalmente prescrito à mulher, ridicularizando os populares programas culinários transmitidos na televisão, ao ensaiar, com gestos violentos e bizarros, uma demonstração da utilização de diferentes utensílios de cozinha. Em *Instructions #1*, [Instruções #1] (1976), Iveković apresenta-se em frente à câmara, encarando-nos com um olhar acutilante, enquanto desenha no seu rosto linhas idênticas às que vemos em anúncios de produtos de cosmética e instruções de aplicação, num gesto insubmisso de crítica aos padrões de beleza preconizados pela sociedade de consumo.

A exposição começa e termina com a apresentação de um conjunto de obras de **Dara Birnbaum**, uma das artistas que mais se destacaram no campo da videoarte pela forma provocadora como desmantela construções paradigmáticas da cultura mediática. A sua prática materializa-se frequentemente em vídeos que se apropriam da imagética utilizada em televisão, revelando os preconceitos e expectativas difundidos pelos meios de comunicação de massas. Os seus trabalhos em vídeo são caracterizados pela interrupção da sequência natural de imagens através da sua repetição, pela distorção e sobreposição de texto e som.

Na sua obra mais emblemática, que dá título a esta exposição, *Technology/Transformation: Wonder Woman* [Tecnologia/Transformação: Mulher-Maravilha] (1978), Birnbaum explora a fabulação da mulher na cultura popular e as tensões entre poder e vulnerabilidade que lhe são impostas. Rompendo a

narrativa da famosa série televisiva protagonizada por Lynda Carter, a artista desconstrói a imagem da supermulher, revelando antes uma anti-heroína, que rodopia em vão, instável, com dificuldade em libertar-se da sua imagem rotulada.

Em *Pop-Pop Video* (1980), Birnbaum entrelaça géneros televisivos distintos, nomeadamente a telenovela, o evento desportivo, a série de ação e o anúncio publicitário, apropriando e subvertendo os códigos técnicos da linguagem mediática, como a montagem intercalada e o plano de contracampo. Já em *PM Magazine/Acid Rock* (1982), edita imagens publicitárias e de um popular programa de notícias e entretenimento, criando uma colagem psicadélica da imagética associada à sociedade de consumo e às promessas do sonho americano. Por fim, na instalação *Kiss The Girls: Make Them Cry* [Beijem as raparigas: ponham-nas a chorar] (1979), apresentada no átrio do edifício de Restauro, a artista recorre a dois monitores sincronizados que enfatizam a repetição das imagens extraídas do programa *Hollywood Squares*, de forma a relevar como estereótipos de género são modelados e perpetuados por programas de entretenimento banais e aparentemente inócuos.

Ao reunir diferentes traduções do corpo em movimento; explorações distintas dos limites da representação e da linguagem; construções visionárias sobre o futuro da comunicação global; e desconstruções dos códigos da indústria mediática, dos interesses que esta defende e dos preconceitos que perpetua, *Technology/Transformation* apresenta apenas algumas das inúmeras experiências com imagem em movimento realizadas nestas revolucionárias décadas, demonstrando como a arte e a tecnologia se vêm transfigurando mutuamente.



JOAN JONAS
Left Side Right Side (stills), 1972

SEM TÍTULO. A ARTE E A QUESTÃO DA TECNOLOGIA

“Os filmes são sobre ver. Eu queria descobrir para onde fugia o meu olhar quando me encontrava numa situação estranha, e concluí que poderia fazê-lo com película e câmara [...] Quer-se fazer um filme, não se sabe quanto tempo vai demorar, e portanto escolhe-se alguma coisa para objeto do filme, isso ditará a sua duração. Quando ele apanhou o peixe, o filme acabou.”

Bruce Nauman, entrevista a Joe Raffaele e Elizabeth Bakerk, 1967¹

O tempo e o movimento sempre estiveram presentes como dois ingredientes fundamentais da construção das imagens. Quer se pense em imagens bidimensionais como o desenho, a fotografia ou a pintura ou em imagens tridimensionais como a escultura, há uma questão que surge sobre como podem tecnologias estáticas fazer face ao dinamismo do tempo e do movimento do acontecer do mundo e dos seus habitantes.

O desenvolvimento das tecnologias da imagem não só ampliou o campo do visível desvelando o que antes delas permanecia oculto e invisível, mas também veio dotar as linguagens artísticas de um maior número de ferramentas que permitiram aos artistas (pelo menos desde Duchamp) introduzir novas dinâmicas e novos jogos compositivos nas suas obras. Mas se por um lado a tecnologia permite a conquista de novas possibilidades para a arte, por outro o uso artístico das ferramentas tecnológicas também abre espaço para um dinamismo tecnológico que não seria possível antever sem os usos artísticos. Um

¹ Nauman, Bruce, *Please pay attention please: Bruce Nauman's Words. Writings and interviews*, ed. de Janet Kraynak, Cambridge e Londres: MIT Press, 2003.

jogo duplo em que a tecnologia transforma a arte, mas também a arte, como propõe Heidegger, questiona e transforma a própria tecnologia.

Se se seguir a sugestão de Heidegger e atentar na origem da palavra tecnologia, esta nasce da *techné* grega, que significa um poder e um fazer manuais, mas também as chamadas artes superiores, ou belas-artes, como se diz depois do séc. XVIII, são consideradas *techné* ou, se se preferir, tecnologias, por serem técnicas que inevitavelmente contêm um elemento poético. Esta brevíssima nota etimológica permite entender que a tecnologia, como tão bem perceberam os artistas, não diz respeito unicamente a uma questão pragmática, mas, como sugere Heidegger na sua famosa conferência de 18 de Novembro de 1953 sobre a técnica², inclui desde logo um elemento poético. E com poético, o filósofo não quer dizer a produção escrita de versos, mas sublinhar que a tecnologia contém em si, em potência, um conjunto de possibilidades que excedem a sua própria construção enquanto instrumento meramente utilitário.

Esse texto alerta para a necessidade de construir uma relação mais livre com a técnica escapando ao seu domínio. Note-se que já em 1954 o filósofo antecipa a possibilidade do domínio tecnológico sobre as capacidades humanas e apela a que se questione a técnica, porque só esse questionar permitirá o desenvolvimento de uma relação livre com ela. Fruto da consciência de que a técnica não é neutra, só esse questionamento, diz o filósofo, poderá impedir que nos tornemos “completamente cegos perante a essência da técnica.”³ Uma essencialização da técnica que a arte, entendida não somente como um fazer, mas fundamentalmente como uma meditação, poderá combater construindo uma relação mais livre com a tecnologia e criando um espaço de maior liberdade para o agir humano.

² Heidegger, Martin, *Die frage nach der Technik*, 1954.

³ Tradução de Marco Aurélio Werle, disponível em <https://www.scielo.br/j/ss/a/qqfqsqx77fajnxbGrNBHDhD/>

A maneira como a arte questiona a técnica expõe a tecnologia como um conjunto de ferramentas disfuncionais, isto é, o uso artístico da tecnologia não segue um livro de instruções, nem espera das diferentes ferramentas técnicas um mesmo e único resultado: não espera que a tecnologia cumpra a sua função prevista. Por isso, podemos afirmar que a meditação artística sobre a tecnologia resulta na descoberta das possibilidades poéticas não previstas das ferramentas tecnológicas, mas também permite a conquista de novas possibilidades materiais, conceptuais e formais para a obra de arte.

No campo das chamadas artes visuais, as câmaras de fotografar e depois de filmar trouxeram outras possibilidades e perspectivas ao nível da multiplicidade das imagens que agora se podem intercalar e da sobreposição de dezenas de planos de uma mesma acção, mas também permitiram conquistar a mobilidade da imagem e do espectador, sobretudo se pensarmos nas câmaras de filmar e nas suas possibilidades de movimento. Não que uma pintura ou uma fotografia não admittissem múltiplas perspectivas e pontos de vista, mas a câmara permite ao espectador acompanhar todos os movimentos das acções dos artistas criando uma ilusão de proximidade à essência do gesto artístico: a possibilidade de nós, espectadores, sermos conduzidos por uma imagem ao longo de um caminho, de uma acção e de um tempo.

O fascínio, como tantos dos vídeos presentes nesta exposição mostram, designadamente o de Ângelo de Sousa, não está na capacidade de a imagem tecnológica ter mais competências para reproduzir materialmente uma imagem real, mas sim na sua capacidade de se mover com o corpo não potencial ou simbolicamente mas realmente. Transforma-se o objecto artístico, mas também o lugar do espectador; através deste jogo de multiplicação de perspectivas que a videoarte permite transforma-se radicalmente o ponto de vista.

Através do dinamismo criado pela câmara, a imagem projectada e a imagem em movimento, surge também a possibilidade de explorar o modo como o som e a imagem podem criar simulacros da realidade e, por meio desses elementos, transformá-la. Veja-se o exemplo de *Left Side Right Side* [Lado esquerdo lado direito] (1972) de Joan Jonas ou *Boomerang* (1974) de Richard Serra em que o uso da câmara e do microfone, da imagem espelhada e duplicada e do eco parece fazer aparecer outras presenças reais que a percepção humana não consegue apreender sem a mediação tecnológica. Esta questão da expansão do visível e do audível é central e alimenta muita da produção artística deste período.

Todos aqueles movimentos e figuras criados por estes novos dispositivos contribuem de forma inequívoca para o desmantelamento do espaço tradicional da representação ou da acção. É muito elucidativo o modo como Bruce Nauman, na citação que dá mote a este texto, identifica os filmes com as questões da visão e inscreve as suas obras de vídeo arte numa espécie de exploração das possibilidades perceptivas do olhar humano, expandindo o olhar para o estranho e para o antes não observável. Olhar que, para Nauman, é muito mais que a experiência retiniana do mundo, mas lugar de convocação da boca, do corpo, do som. Para este artista, o vídeo apresenta a possibilidade da junção dos principais elementos de construção das suas obras: palavra, corpo, imagem. Neste caso, a esses temas da visão junta-se a questão do espaço e o modo como o movimento da câmara permite criar um filme-acção, ou filme-performático, que não só explora um espaço, mas dá acesso a espaços escondidos e como que misteriosos, nomeadamente o estúdio do artista.

Mas se a imagem-movimento-tempo permite todos aqueles acontecimentos epistemológicos e ontológicos – amplia-se o campo do visível, mas também nascem novos seres que depois são tornados visíveis –, a montagem (ou em alguns casos a instalação vídeo que pode tirar partido de múltiplos canais e

ecrãs) também permite operar no núcleo central da própria imagem ao potenciar a junção de múltiplas perspectivas sobre um mesmo sujeito, acção ou objecto: possibilidade de novas existências criadas por máquinas aparentemente autómatas, como, por exemplo, o computador. Os “Computer Poems” (1981-83) de Silvestre Pestana são esses seres entre a palavra e a imagem só possíveis porque existe computação: palavras que têm significado e que na sua junção criam alguma espécie de sentido e, simultaneamente, se traduzem em formas visuais.

Se, por um lado, o desenvolvimento do vídeo e de todas tecnologias da imagem permite profundas transformações na constituição do objecto artístico, da sua experiência e criação, por lado esses dispositivos são também utilizados como ferramentas críticas da própria tecnologia. No caso desta exposição, localizada principalmente nos anos de 1970, a crítica é dirigida à televisão, como no caso da obra *Television Delivers People* [A televisão produz pessoas] (1973) de Serra. Um uso da tecnologia com elemento de crítica à própria tecnologia: e não se trata de uma redundância ou exercício retórico, mas daquilo que os artistas sempre fazem – usar a pintura para criticar a pintura, a escultura para criticar a escultura, etc.

As obras aqui apresentadas são um conjunto notável de explorações no vasto campo da vídeo arte (aqui num sentido bastante amplo e não técnico) que mostram a maneira como desde o início muitos artistas incorporaram no seu vocabulário criativo os dispositivos tecnológicos da imagem, mas também, e para voltar aos alertas de Heidegger sobre a técnica, começaram um intenso questionamento sobre os limites destas novas ferramentas.

Nuno Crespo

(O autor escreve segundo o antigo acordo ortográfico.)

EDIFÍCIO DAS ARTES – PISO 0
ARTS BUILDING – GROUND FLOOR



KEITH SONNIER
TV In and TV Out, 1972
Vídeo, cor, som, 4:3, 10'
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 1999

26



NAM JUNE PAIK
Global Groove, 1973
Vídeo, cor, som, 4:3, 28'30"
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 1999

27



MARTHA ROSLER
Semiotics of the Kitchen, 1975
Vídeo, p/b, som, 4:3, 5'25"
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 1999



RICHARD SERRA
Television Delivers People, 1973
Vídeo, cor, som, 4:3, 6'
Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 1999



SANJA IVEKOVIĆ

Instructions #1, 1976

Vídeo, p/b, sem som, 4:3, 6'03"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2010

EDIFÍCIO DAS ARTES – PISO 1

ARTS BUILDING – 1st FLOOR



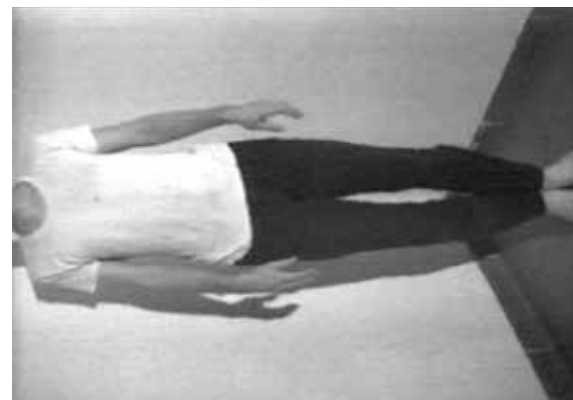
BRUCE NAUMAN

Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square, 1967-68

Filme de 16 mm transcrito para vídeo, p/b, sem som, 4:3, 10'31"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 1999



BRUCE NAUMAN

Bouncing in the Corner 1, 1969

Vídeo, p/b, som, 4:3, 61'

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 1999



BRUCE NAUMAN

Manipulating a Fluorescent Tube, 1969

Vídeo, p/b, som, 4:3, 61'

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 1999



DARA BIRNBAUM

Technology/Transformation: Wonder Woman, 1978

Vídeo, cor, som, 4:3, 5'56"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2010

30



BRUCE NAUMAN

Pulling Mouth, 1969

Filme de 16 mm transcrito para vídeo, p/b, sem som, 4:3, 10'57"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 1999



DARA BIRNBAUM

Pop Pop Video, 1980

Vídeo, cor, som, 4:3, 8'20"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2010

31



DARA BIRNBAUM

PM Magazine/Acid Rock, 1982

Vídeo, p/b e cor, som, 4:3, 4'10"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 2010



RICHARD SERRA COM NANCY HOLT

Boomerang, 1974

Vídeo, cor, som, 4:3, 11'

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 1999

32



JOAN JONAS

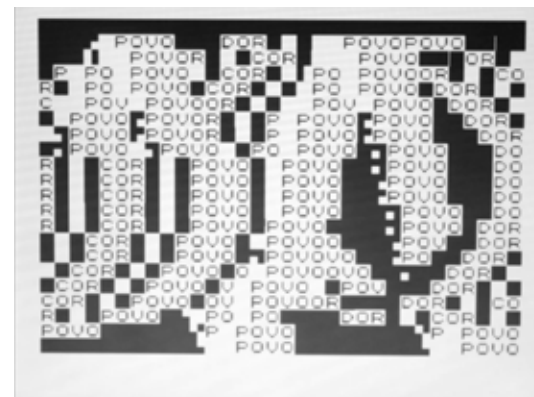
Left Side Right Side, 1972

Vídeo, p/b, som, 4:3, 8'50"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Aquisição em 1999

33



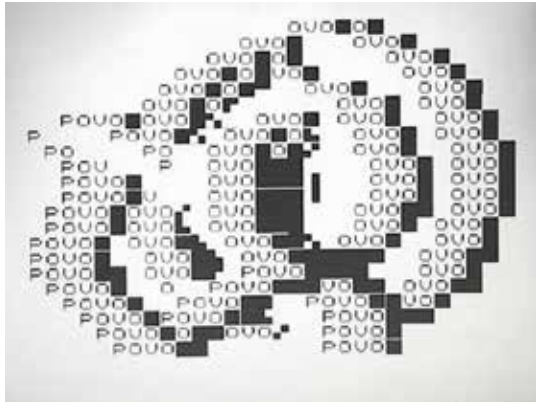
SILVESTRE PESTANA

Computer Poem para ZX81 dedicado a Melo e Castro, 1981

Vídeo, p/b, sem som, 4:3, 4'51"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Doação do artista em 2022



SILVESTRE PESTANA

Computer Poem para ZX81 dedicado a Henri Chopin, 1982

Vídeo, p/b, sem som, 4:3, 4'51"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Doação do artista em 2022



SILVESTRE PESTANA

UNI VER SÓ video poema ação, 1985

Vídeo, cor, som, 4:3, 24'48"

Col. artista, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2017



SILVESTRE PESTANA

Computer Poem para Spectrum dedicado a Julian Beck, 1983

Vídeo, cor, sem som, 4:3, 2'38"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

Doação do artista em 2022

ÁTRIO DO EDIFÍCIO CENTRAL
CENTRAL BUILDING HALL



ÂNGELO DE SOUSA
Chão, 1972

Filme Super 8 transferido para vídeo, cor, sem som, 4'47''
Col. Estate Ângelo de Sousa, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000

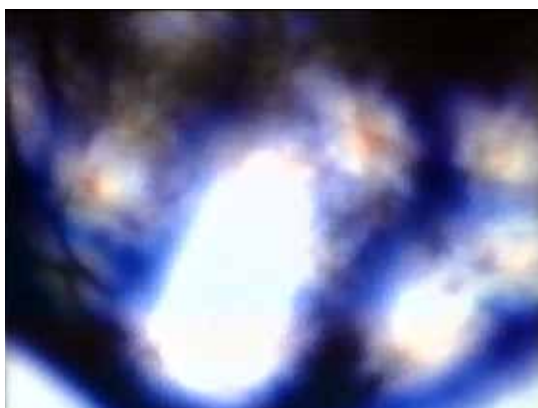
36



ÂNGELO DE SOUSA
Ribeiro, 1973

Filme Super 8 transferido para vídeo, cor, sem som, 12'58''
Col. Estate Ângelo de Sousa, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000

37



ÂNGELO DE SOUSA
Marmeleiro, 1973

Filme Super 8 transferido para vídeo, cor, sem som, 12'20''
Col. Estate Ângelo de Sousa, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000



ÂNGELO DE SOUSA
Flores Vermelhas, 1974

Filme Super 8 transferido para vídeo, cor, sem som, 11'58''
Col. Estate Ângelo de Sousa, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000



ÂNGELO DE SOUSA

A Mão, 1976

Filme Super 8 transferido para vídeo, cor, sem som, 6'28"

Col. Estate Ângelo de Sousa, em depósito na Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Depósito em 2000

ÁTRIO DO EDIFÍCIO DE RESTAURO
RESTORATION BUILDING HALL



DARA BIRNBAUM

Kiss the Girls: Make them Cry, 1979

Vídeo, cor, som, 4:3, 6'40"

Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.
Aquisição em 2010

EXPERIMENTATION/DECONSTRUCTION: ENTANGLEMENTS OF ART AND TECHNOLOGY

From the mid-1960s onwards, with the spread of video technology, the appearance of the first portable cameras for everyday use and the establishment of television as the main mass medium, the moving image became a central feature of artistic practices across the globe, providing artists the possibility of exploring new forms of creation beyond the production of objects while questioning the frontiers between art and mass culture, everyday life and artistic practice. The proliferation of new technologies and mass media has become vital to the development of contemporary art, in a process of mutual transformation through which, day after day, the inner workings of technology are questioned and the limits of artistic creation redefined.

Technology/Transformation presents a selection of works from the Serralves Collection by artists who gained prominence in the 1960s, 1970s and 1980s for their pioneering use of video, new film formats and the first personal computers. The exhibition includes historical works by essential figures in the international art scene, such as Nam June Paik (Seoul, South Korea, 1932-Miami, USA, 2006), Joan Jonas (New York, USA, 1936), Bruce Nauman (Fort Wayne, USA, 1941) and Dara Birnbaum (New York, USA, 1946), together with Portuguese artists, namely Ângelo de Sousa (Maputo, Mozambique, 1938-Porto, Portugal, 2011) and Silvestre Pestana (Funchal, Portugal, 1949), whose artistic practices were developed in this period in keeping with the experiments that were beginning to emerge in the international context.

Several artists represented in the exhibition explored the potential of these media as a way of rethinking the body and space, time and language, the image and the perception of reality; while others appropriated, questioned and subverted the codes and narratives underlying mass communication. In any case, the

use of these media did not happen in isolation, but in a fertile context of transdisciplinarity and experimentation. Developed at a time of tremendous social, political and cultural change, these means of expression opened up a broad field of creative possibilities associated with different artistic movements such as Fluxus, pop art, minimalism, land art, conceptual and process art, performance, music and experimental film, contemporary dance and visual poetry.

Although the history of the moving image is far longer,¹ the 1960s were profoundly important for the democratisation of film and video technologies and, consequently, for the widespread integration of these means into artistic creation, especially due to the commercial launch of the Super-8 film by Kodak, in 1965, and Sony's Portapak portable video camera, in 1967. The Super-8 film brought significant changes in relation to earlier film formats by simplifying its use and improving image quality, making it possible to produce homemade, documentary and experimental films of reasonable quality and in a more practical and economical fashion, without resorting to professional studios. It was, however, the appearance of the Portapak which fundamentally transformed artists' approach to the moving image. Although considered an inferior medium to film, video offered significant advantages, namely the possibility of instantly recording and reproducing both image and sound, and reusing the tape, thus eliminating the costs and waiting periods associated with the development of films, which allowed artists to work in a fluid and

¹ The first experiments with the moving image began in the late nineteenth century, with considerable developments taking place in the 1920s. The introduction of television sets in the context of artistic installations is attributed to Wolf Vostell, integrated in his *German View* installation, from the 'Black Room Cycle' series (1958-1963), and to Nam June Paik, in the show *Exposition of Music – Electronic Television*, in Wuppertal, in Germany (1963), both contemplating only live broadcasts, sometimes with magnetic distortions, but without resorting to video technology. Andy Warhol is considered to be the first artist to have incorporated images recorded on video in the film *Outer and Inner Space*, from 1965, using a professional fixed camera. For a more detailed reading of artistic experiments with film and video, see: *Film and Video Art*, ed. Stuart Comer, London: Tate Publishing, 2009.

improvised fashion, in a process of continuous experimentation. The portability of the new cameras also brought the possibility of filming outdoors and in motion, with greater autonomy and spontaneity. In an essay published in 1976, the artist Hermine Freed articulates rather eloquently how timely the appearance of the Portapak had been, pointing to its convergence with a series of structural transformations in the artistic thinking of the time:

'Just when pure formalism had run its course; just when it became politically embarrassing to make objects, but ludicrous to make nothing; just when many artists were doing performance works but had nowhere to perform; (...) just when it became clear that TV communicates more information to more people than large walls do; just when we understood that in order to define space it is necessary to encompass time; just when many established ideas in other disciplines were being questioned and new models were proposed—just then the portapak became available.'²

42

² Hermine Freed, 'Where Do We Come From? Where Are We? Where Are We Going?', in Ira Schneider, Beryl Korot (eds), *Video Art: An Anthology*, New York and London: Harcourt Brace Jovanovich, 1976, p. 210.

THE MOVING BODY

Bruce Nauman, one of the most influential figures of this generation, was one of the first artists to turn the camera on himself, documenting mundane and repetitive actions he performed in his studio. According to the artist, his performances, paradigmatic of this period when many artists began to favour the artistic process over the creation of objects, arose initially as a response to practical constraints: 'My studio was almost empty because I couldn't afford to buy material. I was therefore forced to examine myself and ask myself what I was doing there'.³ First with a fixed 16 mm camera and later with a Portapak, Nauman created a series of films and videos using his body as the subject-matter.

The titles of these works give a precise description of the actions performed by the artist: simultaneously monotonous and excessive, ordinary and unusual. In the absence of other means, Nauman uses his own face as the artistic matter; he moves his body in relation to rigid forms—the outlines of a square drawn on the ground, one corner of the studio, a tube lamp—and manipulates the particular attributes of the recording medium (framing, duration, direction, speed and brightness) as structural variables of each work.

Although recognised, above all, as a painter, **Ângelo de Sousa** explored extensively the material, procedural and technical potential of different disciplines—from painting to drawing and sculpture, photography and film. Just like Nauman's performances, Ângelo's sculptures are born from elementary, everyday gestures, such as cutting, folding, tying and suspending. Between 1972 and 1978, the artist used a Super 8 camera to film a group of experimental works known as 'ground films', in which he recorded the variations in colour, brightness and definition

43

³ Bruce Nauman, *Bruce Nauman: Contrapposto Studies*, exhibition brochure, Pinault Collection—Punta della Dogana, Venice, 2021-2022, p. 11.

captured by the camera pointed at the ground during his rambles through nature. It is noteworthy how Ângelo's works largely feed off this contamination between disciplines: the line and plane that materialise sculpture, colour and shape that unravel in film, the artist's performative action that animates his entire practice.

The essential traits of the film medium are masterfully manipulated by the artist to explore the pictorial potential of the moving image. In the "ground films", the speed of the body and the film, together with the brightness along different stretches of his walking route, dictate the dragging of the colours and the (lack of) definition of the forms. In other films from this period, Ângelo uses rudimentary masks and lenses and successive (un)focusing to dissolve the captured image into light and shade (*Marmeleiro* [Quince], 1974), and moves over the creases, glints and folds of his left hand (*A Mão* [The Hand], 1976), continuously searching for the simplicity of movements that lie "within reach of all hands".

44

REFLECTION, FEEDBACK AND TRANSMUTATION

Trained in art history, sculpture and contemporary dance, **Joan Jonas** gained prominence as a central figure within the performance and video art movement of this period. In her first experiments with video, the artist continued her study of the relationship between body, image and perception, which she had been developing since the late 1960s using mirrors that fragmented and multiplied the image, challenging the perception of the body, the space and the audience. In *Left Side Right Side* (1972), Jonas transposes this research to video, using the monitor as another mechanism of reflection and concealment. Through the repetition of simple, rhythmical movements, the artist divides and inverts her own image in the mirror and on the screen, exploring the ambiguous relationship between the real and the virtual. The use of video allows for a simultaneous transmission of the image, underlining the difference between the

image transmitted in real time and the image reflected in the mirror. This interplay between reality and technology-enhanced representation exemplifies the innovative use of video to question the very mechanics of the medium, the (de)construction of the body and identity, and the limitations of the image.

Richard Serra (San Francisco, 1938-New York, USA, 2024) and **Nancy Holt** (Worcester, 1938-New York, USA, 2014), known mainly for their works in the fields of sculpture and land art, worked together on *Boomerang* (1974), exploring the deconstruction of language and consciousness with feedback technology. In the video, Holt describes the disorienting experience of listening to her own voice with a one-second delay. Sitting in a television studio, with headphones playing the sound of her own voice back to her, Holt attempts to verbalise her thoughts, but the repetition in the form of an echo creates a sensation of disconnection between what she says and what she thinks. 'I have a feeling that I am not where I am', says the artist. 'I feel that this place is removed from reality. (...) I am surrounded by me and my mind surrounds me.' This work, originally broadcast live on television, in Amarillo, Texas, is emblematic in the way it explores the impact of technological mediation on the perception of time, space, consciousness and communication.

Silvestre Pestana, a visual artist, poet and performer, develops his artistic practice in the crossover between visual poetry, performance and technology. Involved in the Portuguese Experimental Poetry group since the late 1960s, Pestana explored the possibilities of the poem as process and action, engaging his body in the construction of his poetic work, using performance, photography and video. In the early 1980s, Pestana made ground-breaking use of the first personal computers available on the market to programme generative poems in BASIC language, exploring the constant mutation of words and the forms they created on the screen, in a dynamic process of poetic construction and deconstruction.

45

His “Computer Poems” (1981–83), dedicated to iconic figures from the world of visual poetry and experimental theatre who had marked the artist’s career—E. M. de Melo e Castro, Henri Chopin and Julian Beck—, recovered the anagrammatic matrix Pestana used in the post-revolutionary period, based on transmutations of the words *ovo* [egg], (*p*)*ovo* [people], (*n*)*ovo* [new], *cor* [colour] and (*o*)*dor* [odour/pain]. Interested in the possibilities of synchrony offered by video technology, the artist presents these poems in the context of performances, combining the real and the digital domains.⁴ Pestana also published the codes of the poems⁵ and encouraged their alteration by the public, sharing creative agency (adopting an approach that became known as *open source*), and broadening the possibilities of interaction between poetic language and emerging technology.

TELEVISION DELIVERS PEOPLE

46

Nam June Paik, widely recognised as the figurehead of video art, was one of the first artists to explore the use of television in a critical and creative fashion, reflecting upon its impact on society and subverting its perception as a unilateral medium of passive reception. Initially trained in music, with links to the Fluxus movement and a professional career in Asia, Europe and

⁴ In the context of the *III Festival Internacional de Arte Viva–Alternativa 3* [3rd International Festival of Live Art–Alternative 3], held in Almada in 1983, Pestana incorporated the presentation of the work *Computer Poem para Spectrum dedicado a Julian Beck* [Computer Poem for Spectrum dedicated to Julian Beck] (1983) into the performance *UNI VER SÓ*. The video work *UNI VER SÓ video poema acção* [UNI VER SÓ video poem action] (1985) presented in this exhibition is associated with this same series of performances and recorded later. As in the artist’s other works, the video is presented in a raw form, without any editing.

⁵ The codes of the poems are featured in the section ‘A poética dos anos 80’ [The Poetics of the 1980s] of the article ‘Silvestre Pestana: A força da razão dominará as artes’ [Silvestre Pestana: ‘The Force of Reason Will Dominate the Arts’], published in the newspaper *Comércio do Porto* on 29 March 1978, pp. 10–11. The article was reproduced in the catalogue of the exhibition *Silvestre Pestana: Tecnoforma*, exhibition catalogue, Porto: Fundação de Serralves, 2017, pp. 204–205.

the US, Paik combined Western and Eastern cultures with great irreverence, merging theoretical reflections on global communication, artistic avant-garde experiments and popular imagery of consumer society. In *Global Groove* (1973), one of his most iconic works, Paik anticipated a globalised world saturated by the media, presenting a frantic montage of sounds and images, in which traditional Korean dances are mixed with excerpts from advertisements and films, performances by avant-garde artists such as John Cage, Merce Cunningham and Charlotte Moorman, or the distorted image of Richard Nixon’s face, creating more than 20 different sequences. The artist used innovative techniques, such as magnetic modulation, colouring and the video synthesiser, to transform images into kaleidoscopic audiovisual experiences, creating a utopian manifesto that projects a future of global communication where the frontiers between high and low culture, East and West are dissolved in a continuous flow of information.

During the 1960s and 1970s, **Keith Sonnier** (Mamou, 1941–Southampton, USA, 2020), known for challenging the traditional conventions of sculpture by exploring new technologies and materials, developed a body of experimental work in video, exploring procedural and formal crossovers between performance, television image and computer animation. The work *TV In and TV Out* (1972) is a significant example of his particular approach to this medium, in which the artist creates a virtual dialogue through the juxtaposition of two layers of video: one originating from television broadcasts and the other from a studio performance. Filmed with two cameras in front of a monitor, the work involves two performers (Suzanne Harris and Tina Girouard) in alternating positions, who communicate with one another and with the artist, expanding the field of action beyond the visual framework of the screen. The superimposition and chromatic manipulation of images create an ambiguous visual texture, while the continuous change of roles and the absence of editing underline the depth of the virtual space as well as the complexity of technology-mediated communication.

47

With a decidedly more critical perspective than Paik or Sonnier, **Richard Serra** denounces the aims and deceptions of the television industry in his iconic work *Television Delivers People* (1973). This video, made with Carlota Fay Schoolman, is ironically structured as the transmission of a simple informative message, resorting only to the presentation of text that scrolls across a blue screen to the sound of generic elevator music. The content of the text, however, directly challenges the viewers in a provocative manner, pointing out their role as products (and not consumers) in the service logic provided by television. Subverting the visual codes of the medium he criticises, Serra exposes the insidious way in which television, camouflaged as entertainment, serves corporate interests, as a way of highlighting the profit structures that sustain the media industry and its role as an instrument of social control.

Martha Rosler (New York, USA, 1943) and **Sanja Iveković** (Zagreb, Croatia, 1949) also adopt a critical posture towards the media industry, deconstructing the stereotypes perpetuated by television and advertising. Rejecting the canonical iconography of the female body, perpetually objectified and subjugated by the male gaze, these artists—like many other women artists whose work gained hold during this period—reclaim for themselves the power to represent and activate their own bodies as a means of artistic expression, as well as a creative and political agent. In this context, video becomes a recurrently used medium, suitable for the experimental posture and the practices of corporal exploration that distinguish the work of these artists.

In the famous video *Semiotics of the Kitchen* (1975), Rosler subverts the social role traditionally attributed to women, ridiculing the popular cooking programmes broadcast on television, by rehearsing, with violent and bizarre gestures, a demonstration of the use of different kitchen utensils. In *Instructions #1* (1976), Iveković presents herself in front of the camera, staring at us with a scathing look, while she draws lines on her face identical

to the ones we see in advertisements for cosmetic products and in the instructions for their proper application, in a rebellious gesture criticising the standards of beauty dictated by the consumer society.

The exhibition begins and ends with the presentation of a group of works by **Dara Birnbaum**, one of the most prominent artists in the field of video art, notable for the provocative way in which she dismantles paradigmatic constructions of the media culture. Her practice often takes the form of videos that appropriate the imagery used in television, revealing the prejudices and expectations spread by mass media. Her video works are characterised by the interruption of the natural sequence of images through their repetition, distortion and the superimposition of text and sound.

In her most iconic work, which lends its title to this exhibition, *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978), Birnbaum explores the stories created about women in popular culture and the tensions between power and vulnerability imposed upon them. Disrupting the narrative of the famous television series starring Lynda Carter, the artist deconstructs the image of the 'superwoman', instead revealing an anti-heroine who whirls around in vain, unstable, struggling to break free from her branded image.

In *Pop-Pop Video* (1980), Birnbaum intertwines different television genres, namely the soap opera, the sports event, the action series and the advertisement, appropriating and subverting the technical codes of media language, such as the crosscut and reverse shot. In *PM Magazine/Acid Rock* (1982), the artist edits images from advertising images and a popular news and entertainment programme, creating a psychedelic collage of the imagery associated with consumer society and the promises of the American dream. Finally, in the installation *Kiss The Girls: Make Them Cry* (1979), presented in the hall of the Restoration Building, the artist uses two synchronised monitors

that emphasise the repetition of the images extracted from the *Hollywood Squares* programme, in order to highlight how gender stereotypes are modelled and perpetuated by ordinary and apparently innocuous entertainment programmes.

By bringing together different expressions of the moving body, distinct explorations of the limits of representation and language, visionary constructions about the future of global communication, and deconstructions of the codes of the media industry, the interests it defends and the prejudices it perpetuates, *Technology/Transformation* presents just a few of the countless experiments with moving image carried out in these revolutionary decades, demonstrating how art and technology have mutually transformed one another.

Joana Valsassina



ÂNGELO DE SOUSA
Flores Vermelhas (stills), 1974

UNTITLED. ART AND THE QUESTION OF TECHNOLOGY

'Films are about seeing. I wanted to find out what I would look at in a strange situation, and I decided that with a film and camera I could do that [...]. You want to make a film, you don't know how long it'll take, and so you pick something to make it about that will determine how long it will be. When he caught the fish, it ended.'

Bruce Nauman, in an interview with Joe Raffaele and Elizabeth Bakerk, 1967¹

54 Time and movement have always been two fundamental ingredients in the construction of images. Whether we are thinking about two-dimensional images such as drawing, photography or painting or about three-dimensional images such as sculpture, there is a question that arises about how static technologies can deal with the dynamic nature of the time and movement of what happens in the world and its inhabitants.

The development of image technologies has not only broadened the field of the visible, revealing what previously remained hidden and invisible, but it has also endowed the artistic languages with a larger number of tools which have enabled artists (at least since Duchamp) to introduce new dynamics and new compositional games into their works. But while, on the one hand, technology opens up new possibilities for art, on the other hand, the artistic use of technological tools also makes way for a technological dynamism impossible to foresee without these same artistic uses. A double game, in which technology transforms art, but in which art, as Heidegger proposes, also questions and transforms technology itself.

¹ Nauman, Bruce, *Please pay attention please: Bruce Nauman's Words. Writings and interviews*, ed. Janet Kraynak, Cambridge and London: MIT Press, 2003.

If we follow Heidegger's suggestion and look at the origin of the word technology, we find it derives from the Greek word *techné*, which signifies a manual power and action; yet, the so-called higher arts, or fine arts, as they became known after the eighteenth century, are also considered *techné* or, if we prefer, technologies, as they are techniques which inevitably contain a poetic element. This extremely brief etymological note enables us to understand that technology, as artists have understood so well, is not related solely to a pragmatic question, but, as Heidegger suggested in his famous lecture of 18 November 1953 about technology,² it also immediately includes a poetic element. And, by the word 'poetic', the philosopher did not mean the written production of poetry but sought to underline that technology potentially contains within itself a series of possibilities which go far beyond its own construction as a merely utilitarian instrument.

55 That text by Heidegger warns of the need to build a freer relationship with technology, thereby escaping its domination. It should be noted that, in 1954, the philosopher anticipated the possibility of technology coming to dominate our human capacities and called for us to question technology, because only by doing so would we be able to develop a freer relationship with it. Since such questioning comes from the awareness that technology is not neutral, only this, says the philosopher, will prevent us from becoming 'completely blind to the essence of technology'. An essentialisation of technology that art, understood not only as an act of doing, but also fundamentally as a form of meditation, can battle against by building a freer relationship with technology and creating a space of greater freedom for human action.

The way in which art questions technology exposes the latter as a set of dysfunctional tools, in other words, the artistic use of technology does not follow a manual of instructions, nor does

² Heidegger, Martin, *Die frage nach der Technik*, 1954.

it expect to achieve just one single and consistent result from the use of these different technical tools: it does not expect technology to fulfil its intended function. For this reason, we can state that artistic meditation about technology results in the discovery of unforeseen poetic possibilities in the use of technological tools, but it also allows for the conquest of new material, conceptual and formal possibilities for the work of art.

In the field of the so-called visual arts, not only did photographic and, later, film cameras bring us other possibilities and perspectives, at the level of multiple images that could now be interspersed with one another and the superimposition of dozens of shots of the same action, but they also made it possible to conquer the mobility of the image and the viewer, especially if we think about film cameras and their possibilities of movement. Not that a painting or a photograph did not already allow for multiple perspectives and points of view, but the camera enables the viewer to accompany all the movements of the artists' actions, creating an illusion of proximity to the essence of the artistic gesture: the possibility that we have, as viewers, of being led by an image along a path, an action and a time.

As shown by so many of the videos present at this exhibition, in particular the one by Ângelo de Sousa, the fascination lies not in the greater power the technological image has to materially reproduce a real image, but in its capacity to move with the body, not potentially or symbolically, but in reality. The artistic object is transformed, but so is the place of the viewer, through this multiplication of perspectives which video art makes possible by radically transforming the point of view.

Due to the dynamics created by the camera, the projected image and the moving image, the possibility also arises of exploring the way in which sound and image are able to create simulacra of reality, and, by means of these same elements, to transform it. See, for example, Joan Jonas' *Left Side Right Side* (1972) or

Richard Serra's *Boomerang* (1974), in which the use of the camera and microphone, the duplicate mirror image and the echo, seems to make other real presences appear, which human perception cannot apprehend without the mediation of technology. The expansion of the visible and the audible is a central issue and feeds much of the artistic production of this period.

All of those movements and figures created by these new devices unequivocally contribute towards dismantling the traditional space of representation or action. In the quotation which sets the tone for this text, the way in which Bruce Nauman equates films with seeing is highly elucidating, identifying his video art works as a kind of exploration of the perceptive possibilities of the human gaze, expanding it so that it can also encompass what is strange and could not previously be observed. For Nauman, the gaze is much more than the retinal experience of the world: it is a place where mouth, body and sound are also summoned. For this artist, video presents the possibility of combining the main elements involved in the construction of his works: word, body, image. In this case, those themes of seeing are joined by the question of space and the way in which the movement of the camera makes it possible to create a film-action, or a film-performance, that not only explores a space, but also provides access to hidden and seemingly mysterious spaces, namely the artist's studio.

But, while the image-movement-time enables all those epistemological and ontological events to take place—the field of the visible is expanded, but new beings are also created which are later made visible—the editing (or, in some cases, the video installation, which can take advantage of multiple channels and screens) also makes it possible to work on the central core of the image itself in order to enhance the merging of multiple perspectives upon the same subject, action or object: allowing for the possibility of new existences created by apparently automaton machines, such as the computer, for

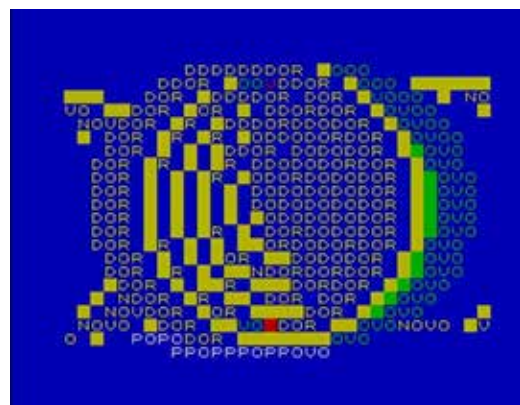
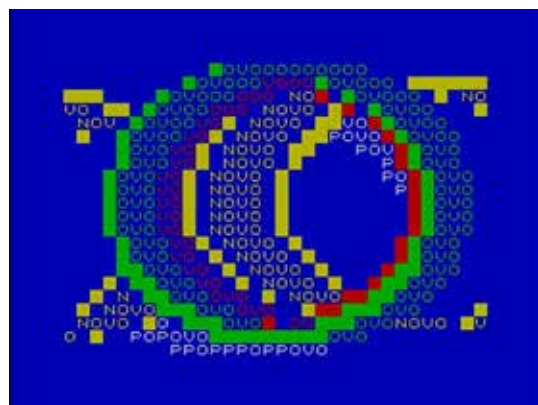
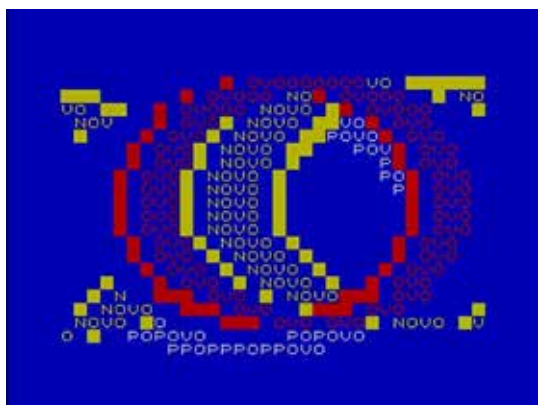
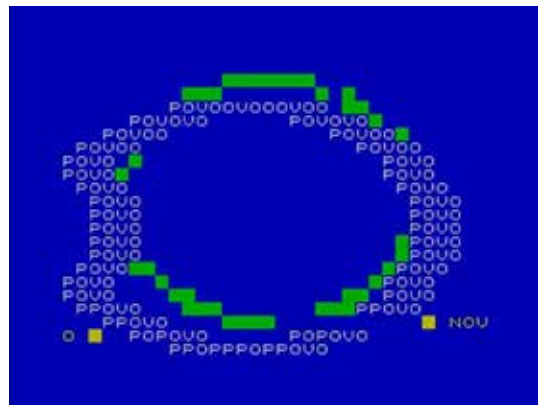
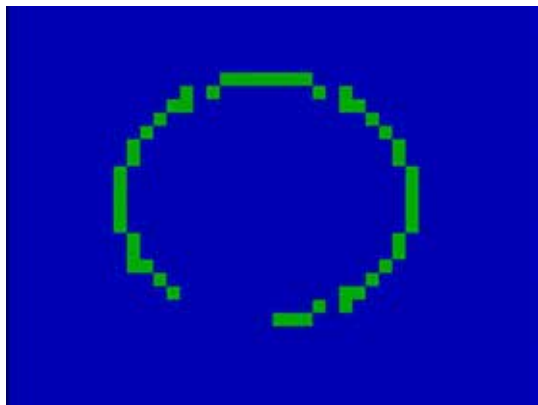
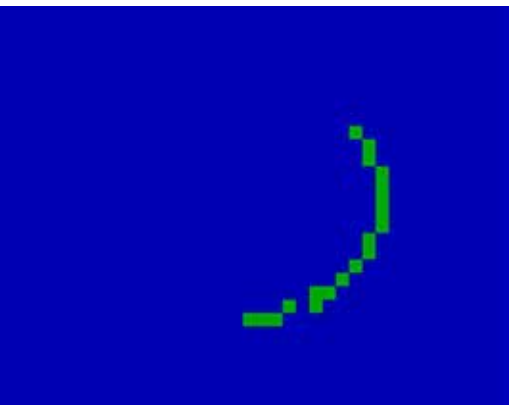
example. Silvestre Pestana's "Computer Poems" (1981-83) are those beings between word and image only possible because computing exists: words which have meaning and, by being joined together, create some kind of sense and are simultaneously translated into visual forms.

While, on the one hand, the development of the video and of all image technologies allows for profound transformations to be made to the constitution of the artistic object, its experience and creation, on the other hand, such devices are also used as tools with which to criticise technology itself. In the case of this exhibition, located mainly in the 1970s, the criticism is directed at television, as is the case with Serra's *Television Delivers People* (1973). It is using technology as a tool for criticising technology itself: it is not a redundancy or a rhetorical exercise, it is what artists do—using painting to criticise painting, sculpture to criticise sculpture, etc.

58

The works presented here are a remarkable group of explorations in the vast field of video art (in a fairly broad and non-technical sense) that show the way in which, since the beginning, many artists have incorporated the technological devices of image-making into their creative vocabulary; but yet, returning once again to the warnings Heidegger gave us about technology, they have also given rise to an intense questioning about the limits of these new tools.

Nuno Crespo



SILVESTRE PESTANA

Computer Poem para Spectrum dedicado a Julian Beck (stills), 1983

LER READ

- TV as a Creative Medium*, cat. exp. Nova Iorque: Howard Wise Gallery, 1969
- Video Art: An Anthology*, Nova Iorque e Londres: Harcourt Brace Jovanovich, 1976
- Into the light. The projected image in American art, 1964-1977*, cat. exp., Nova Iorque: The Whitney Museum of American Art, 2001
- Ângelo de Sousa: Sem Prata*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2001
- Bruce Nauman, *Please pay attention please: Bruce Nauman's Words. Writings and interviews*, ed. de Janet Kraynak, Cambridge e Londres: The MIT Press, 2003
- Laura Mulvey, *Death 24x a second. Stillness and the moving image*, Londres: Reaktion Books, 2007
- C. T. Funkhouser, *Prehistoric Digital Poetry: An Archaeology of Forms, 1959-1995*, Tuscaloosa: University Alabama Press, 2007
- Dara Birnbaum: *The Dark Matter of Media Light*, cat. exp., Ghent e Porto: SMAK e Fundação de Serralves, 2011
- Silvestre Pestana: Tecnoforma*, cat. exp., Porto: Fundação de Serralves, 2017
- Joan Jonas*, cat. exp., Munique: Hirmer Publishers, 2018
- Nam June Paik, *We Are in Open Circuits: Writings by Nam June Paik*, ed. de John G. Hanhardt, Gregory Zinman e Edith Decker-Phillips, Cambridge: MIT Press, 2019
- Radical Software: Women, Art & Computing, 1960-1991*, cat. exp., Luxemburgo: Mudam, 2024

VER SEE

- Andy Warhol, *Outer and Inner Space*, 1965
- Michael Snow, *Wavelength*, 1967
- Lillian Schwartz, *Pixillation*, 1970
- Shigeo Kubota, *Self-Portrait*, ca. 1970-1971
- Lynda Benglis, *Mumble*, 1972
- Dan Graham, *Helix/Spiral*, 1973
- VALIE EXPORT, *Adjungierte Dislokationen*, 1973
- Anna Bella Geiger, *Passagens*, 1974
- Ana Hatherly, *Revolução*, 1975
- Black Audio Film Collective, *Signs of Empire*, 1983
- Pipilotti Rist, *I'm Not The Girl Who Misses Much*, 1986

OUVIR LISTEN

- John Cage, *Imaginary Landscape No. 4*, 1951
- Pauline Oliveros, *Sound Patterns*, 1961
- Éliane Radigue, *Jouet électronique*, 1967
- Wendy Carlos, *Switched-On Bach*, 1968
- Steve Reich, *Pendulum Music*, 1968
- Gil Scott-Heron, *The Revolution Will Not Be Televised*, 1970
- Donna Summer, *I Feel Love*, 1977
- Kraftwerk, *The Man-Machine*, 1978
- Laurie Anderson, *O Superman*, 1981
- Telectu, *Ctu Telectu*, 1982
- Eurythmics, *Sweet Dreams (Are Made Of This)*, 1983

A Coleção de Serralves centra-se na arte contemporânea produzida desde os anos 1960 até à atualidade, distinguindo-se pela perspetiva internacional que proporciona sobre a arte portuguesa produzida a partir desse período histórico de mudanças políticas, sociais e culturais a nível planetário.

Cumprindo o seu programa de pesquisa e desenvolvimento permanentes, a Coleção de Serralves mantém uma aturada atenção à criação do século XXI, em particular à relação das artes visuais com a performance, a arquitetura e a contemporaneidade no âmbito de um presente pós-colonial e globalizado.

A Coleção de Serralves integra obras que são propriedade da Fundação de Serralves, incluindo um importante núcleo de livros e edições de artistas, e obras provenientes de várias coleções privadas e públicas que foram objeto de depósitos de longo prazo. De entre os acervos depositados em Serralves, que constituíram pontos de referência para o seu desenvolvimento, contam-se a Coleção de Arte Contemporânea do Estado (CACE) e a coleção da Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento (FLAD).

A presente mostra integra-se no programa de exposições e apresentação de obras da Coleção de Serralves, especificamente selecionadas para os locais de exposição com o objetivo de tornar o acervo acessível a públicos diversificados de todas as regiões do país.

The Serralves Collection focuses on contemporary art spanning from the 1960s to the present, offering an international perspective on Portuguese art since that historical period, which was marked by worldwide political, social and cultural change. In line with its continuous research and development programme, the Serralves Collection follows attentively the developments in twenty-first century creation, particularly in regard to the relationship between the visual arts and performance, architecture and contemporaneity in the context of a post-colonial, globalised present.

The Serralves Collection includes works that belong to the Serralves Foundation, including a significant corpus of artists' books and publications, as well as works on long-term loan from several public and private collections, which were crucial references for its formation, such as the Portuguese State Contemporary Art Collection (CACE) and the Luso-American Development Foundation (FLAD) Collection.

Technology/Transformation is part of a programme of exhibitions and presentation of artworks from the Serralves Collection that are specifically selected for each location with the purpose of making the collection accessible to the public across all regions in the country.

Technology/Transformation reúne uma seleção de obras da Coleção de Serralves de artistas que se destacaram nas décadas de 1960, 1970 e 1980 pelo uso pioneiro do vídeo, de novos formatos fílmicos e dos primeiros computadores pessoais. São apresentadas obras de figuras incontornáveis no panorama artístico nacional e internacional que exploraram as potencialidades destes meios como forma de reequacionar o corpo no espaço, os limites da representação e da linguagem, e os códigos e narrativas subjacentes à indústria mediática. Esta exposição é organizada no âmbito da adesão da Universidade Católica Portuguesa ao Conselho de Fundadores da Fundação de Serralves.

Technology/Transformation brings together a selection of works from the Serralves Collection by artists who gained prominence in the 1960s, 1970s and 1980s for their pioneering use of video, new film formats and the first personal computers. The exhibition includes historical works by key figures in the national and international art scene who explored the potential of these media as a way of rethinking the body in space, the limits of representation and language, and the codes and narratives underlying the media industry. This exhibition is organized as part of the integration of Universidade Católica Portuguesa in the Board of Founders of the Serralves Foundation.

www.serralves.pt



UNIVERSIDADE CATÓLICA PORTUGUESA
Rua de Diogo Botelho, 1327, 4169-005, Porto

CONTACTOS CONTACTS
+351 22 619 62 00 | +351 22 619 62 67 | artes@ucp.pt

HORÁRIO SCHEDULE
Segunda a Sexta Monday to Friday: 09h00 - 20h00

Apoio Institucional
Institutional Support

