

## Narrativas da Imagem e (Anti)Expanded Cinema em Julião Sarmento

Miguel Mesquita Duarte e Bruno Marques<sup>1</sup>

*Within [Gene] Youngblood's text, 'expansion' is left ill defined – a generic synonym for a diffuse formal, technological, or conceptual novelty. This generality, combined with an outsized attention to the latest technologies of video, holography, and early computing, helped to cement a mistaken association between expanded cinema and technological innovation. (Uroski 2014, 10)*

### 1. Introdução

Em razão de ter permanecido tanto tempo na obscuridade das “artes ignoradas” (Seabra 1995, 163-168) por negligência e/ou esquecimento, o trabalho fílmico de Julião Sarmento da década de 1970 será, ao longo dos anos 1990 e 2000, como que ‘exumado’ por uma nova geração de curadores e críticos que volta a interessar-se pelo fotográfico, pela instalação e pelo vídeo<sup>2</sup>, em plena sintonia com um paradigma contextual que reata e prolonga nos novos meios as práticas que convocam e reabilitam a ‘imagem em movimento’ pesquisada experimentalmente nos anos 1960 e 1970<sup>3</sup>. Um folhear atento pelos principais textos e catálogos das últimas décadas confirma esta orientação, que avulta no momento em que o próprio Sarmento regressa à instalação-vídeo, com trabalhos correlacionáveis com a noção de *expanded cinema*, tais como *Untitled (BL1)* (1996, duas projeções de vídeo), *Urban Corpo* (1997, duas projeções simultâneas) e o holograma *Sem Título* (1997, transmissão a laser) – este último apresentado na representação portuguesa da Bienal de Veneza desse ano –, sem esquecer, já do início da década de 2000, importantes pro-

<sup>1</sup> Universidade Nova de Lisboa, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Instituto de História da Arte, 1069-061 Lisboa.

<sup>2</sup> É de destacar, neste âmbito, o contributo dos seguintes autores: Macrì 1998; Darwent 2000; Wandschneider 2000; Lapa 2002; Marí 2002; Ávila 2002; Nicolau 2003; Iles 2012.

<sup>3</sup> Bartomeu Marí atesta-o no catálogo da mostra *Trabalhos dos Anos 70* (Museu do Chiado, Lisboa, 2002/3). “Com esta exposição acedemos a uma parte do trabalho concisa no tempo, que tinha permanecido num segundo plano de atenção, pouco conhecida, à excepção daqueles que insistiram, quando estas tiveram lugar, a prestações dispersas pela Europa, esporadicamente exposta, e nunca reproduzida. Esta obra reaparece sem dúvida alguma num momento muito mais favorável para a sua recepção. Nos últimos anos temos assistido ao aparecimento de novas gerações de artistas cujos interesses se assemelham àqueles que há mais de trinta anos insistiram em questões relacionadas com o tempo, a narração, a ficção e os paradoxos dos meios realistas de representação” (Marí 2002, 44).

jetos como *Doppelgänger* (no qual o ecrã está dividido em duas partes, ecoando o formato de díptico), *Charm* (2001), *Close* (2001) ou *Ghosts* (2004) – que abordaremos mais adiante.

Apesar de alguns autores repudiarem em Sarmiento “todo e qualquer empenhamento social, crítico ou político” em prol de “uma individualidade radical” (Pinharanda 2002, 42-43), historicamente devemos considerar o carácter revolucionário das explícitas imagens eróticas produzidas pelo jovem artista no contexto saído da ditadura salazarista que permaneceu ativa até à Revolução de 1974. A repressão política do regime havia decretado uma asfixiante moralidade ao serviço dos polos mais conservadores da sociedade portuguesa. Os foto-works e os filmes experimentais de Sarmiento opõem-se claramente à repressão do Estado e ao profundo conservadorismo cultural no que diz respeito a tudo o que era explicitamente erótico.<sup>4</sup> Por esta razão, no momento em que são produzidos, muitos dos trabalhos de Sarmiento podem ser tidos como dissidentes, na medida em que articulam o prazer sexual com o desejo pelo conhecimento. “Para mim, licenciosidade é um exercício intelectual e político” – diz o artista (Sarmiento in Herkenhoff 2004).

Num Portugal “acabado de sair da ditadura e mergulhado num animado carnaval de lutas ideológicas anacrónicas” (Melo 2003, 40), a força contestatária do seu erotismo teria sido capaz de “cumprir funções de transgressão estética e moral em relação à repressão clerical-fascista” (Idem), se acaso o trabalho de Sarmiento tivesse, em Portugal, sido entendido em ‘tempo real’. Com a publicação do livro *Cinemacchine del desiderio* (1998) de Tereza Macrì, a densa nebulosa que cobria a produção fílmica de Sarmiento é levantada ao ponto de esta se encontrar desde então bem identificada (incluindo a produção fílmica destruída). Entre esse inventário apologético avulta desde logo a dimensão ‘política’. Pois é a primeira proposta de abordagem não só sistemática, mas *contextual* desse tipo de produção. Entre as particularidades da sua pesquisa que o situam na tendência de *vanguarda* da época, as questões levantadas em torno da contracultura e do sentido libertário não são de todo ignoradas<sup>5</sup>, quando se afloram as “formas difusas de desejo” (Macrì 1998, 90-91) que consubstanciavam o início de uma investigação que, “pecaminosa e voyeuristicamente”, era feita numa Lisboa salazarista que ainda não a poderia conceber. Macrì destaca, nas incursões de Sarmiento pelo

<sup>4</sup> O catálogo da exposição *Noites Brancas: Retrospectiva* (Museu de Serralves, Porto, 2012) integra uma relevante conversa entre Julião Sarmiento e o codirector da Artangel, James Lingwood, na qual se aflora, entre inúmeros aspetos do seu trabalho, a obsessão pelo “proibido” como forma de combate – marcante na fase da formação do artista – contra a asfixiante repressão “pública e privada”, como consequência de uma “ditadura brutal” (Sarmiento 2013a, 344).

<sup>5</sup> É nesse sentido que, considerando-o um “objecto [...] bruto, lírico, sofisticado e indecente, erótico, errático, herege”, Macrì enquadra o cinema experimental de Sarmiento numa “política do desejo extra”, passível de ser codificada por uma espécie de “semiologia” “subtil”, “intelectual”, “não paradigmática” (Macrì 1998, 93).

Super-8, um “léxico anti-diegético” feito pela “dilatação da sequência”, diretamente subsidiário do *anti-cinema* reivindicado por Andy Warhol. Sob esta ótica, Sarmiento parece ter retido das suas *leituras dissidentes* (Sade, Bataille...) e deambulações cinematográficas *underground* (Warhol, Brakhage, Snow, Mekas, Smith...), um verdadeiro fascínio pela *licenciosidade* que informará os modos alternativos como este usará o cinema.

De modo exploratório, o presente ensaio pretende perspetivar criticamente a questão da *abertura* de uma “categoria histórica”, já por si assente no movimento difuso de *expansão*<sup>6</sup>, com base na análise do trabalho de Julião Sarmiento. Artista que inicia, como vimos, o seu percurso no momento em que, no contexto do estabelecimento da arte como “campo alargado” e da estreita relação entre cinema *underground* e revolução sexual, o termo *expanded cinema* aparece para designar um corpo de obras, produzidas entre meados dos anos 1960 e meados dos anos 1970, que exploravam as diversas possibilidades associadas aos novos *media*, tais como o vídeo e a tecnologia computacional (Cf. Youngblood, 1970). A análise da singularidade do trabalho do artista português neste domínio parece-nos particularmente útil a fim de podermos repensar, para lá de um enfoque mais puramente tecnológico, os fundamentos que suportam a sua intrínseca *heterogeneidade* – aquilo que constitui, justamente, o eixo da operacionalidade do termo *expanded cinema*.

Estas noções de heterogeneidade, campo alargado e *expansão*, podem ser parcialmente compreendidas à luz da obra teórica de Rosalind Krauss. No influente texto intitulado *Sculpture in the Expanded Field*, originalmente publicado em 1979, Krauss procura avançar a possibilidade de definição e caracterização estrutural das novas práticas escultóricas, associadas aos objetos produzidos (especialmente entre os anos de 1968-70) por artistas como Robert Morris, Robert Smithson, Richard Serra, Walter De Maria, entre outros, localizando aí uma rutura histórica e uma transformação estrutural do espaço cultural não só para a escultura, como também para o universo das artes plásticas em geral – é neste contexto que a autora adota, de res-

---

<sup>6</sup> Por ocasião dos vários eventos organizados em 2009 pela Tate Modern (*Expanded Cinema: Activating the Space of Reception*) subordinados à temática abordada – que incluiu um ciclo de conferências onde participaram alguns dos mais importantes artistas internacionais e investigadores na matéria –, um dos principais problemas que dali ressaltava era a dificuldade em circunscrever hoje o seu campo, dada a pluralidade de aceções que o mesmo abarca e dos múltiplos desdobramentos que foram despontando ao longo das últimas décadas: “But...what is ‘expanded cinema’? The heterogeneity – indeed, the expandability – of the term itself was one of the premises of the conference. Indeed, even in its narrower, historical definition as a category comprising a body of works roughly spanning from the mid-1960s to the mid-1970s, expanded cinema is already an ‘open’ term, meaning different things to different people.” Nardelli 2009. No mesmo sentido, A. L. Rees caracteriza a designação *Expanded Cinema* enquanto “an elastic name for many sorts of film and projection event [...] notoriously difficult to pin down or define” (Rees 2011, 12).

to, o termo *pós-modernismo* como noção possível para descrever essa transformação. Krauss servir-se-ia do caso paradigmático de duas obras de Robert Morris para pensar a profunda alteração dos princípios associados ao objeto escultórico. Num dos trabalhos, exibido em 1964 na Green Gallery, os objetos produzidos por Morris integram, de um modo quase perfeito, a arquitetura do espaço expositivo: eles são o que são na sala, mas não são exatamente a sala, como diz Krauss (Krauss 1985a, 282). No outro trabalho, de 1965, intitulado *Untitled (Mirrored Boxes)*, o espaço exterior do museu é preenchido por caixas espelhadas que refletem o ambiente envolvente. Elas promovem uma continuidade visual com a relva, os caminhos e as árvores do espaço exterior, mas não são elementos pertencentes *de facto* à paisagem. É desta forma que, segundo Krauss, a noção de *escultura* deixa de designar um termo positivo, isto é, um termo que funcionaria como centro nuclear e autônomo, associado ao sentido tradicional da escultura como representação comemorativa e monumental, passível de fixar o objeto num local tornado emblemático. A lógica do termo escultura é, nestas obras, radicalmente invertida. O conceito de escultura torna-se até, do ponto de vista estrutural, puramente *negativo*, já que implica a “combinação de exclusões”<sup>7</sup>. A escultura *não é* a arquitetura *nem* a paisagem. Ou melhor, a escultura passa a dizer respeito à não-arquitetura e à não-paisagem (*ibidem*). A negatividade desta relação aponta, na verdade, para a suspensão da estrita oposição entre o construído e o não-construído, o cultural e o natural, a que a escultura se encontrava anteriormente delimitada.

Acontece que a oposição lógica do par de negativos pode, como vê Krauss, através de uma simples inversão, ser expressa por polos positivos. Isto é, a não-arquitetura pode ser referida, dentro de uma certa expansividade lógica, à paisagem, e a não-paisagem referir-se, por sua vez, ao que é a arquitetura<sup>8</sup>. Assim, a expansão lógica de

<sup>7</sup> Esse tipo de operação é diretamente transposto dos dados da linguística de Saussure, descritos pela própria Krauss em função das condições de operação do signo como diferença. A autora norte-americana refere que, segundo Saussure, enquanto a diferença é geralmente pensada na oposição de termos positivos, na linguagem “só há diferenças na ausência de termos positivos” (“there are only differences ‘without positive terms’” (Saussure, *Course in General Linguistics*, p.120. Cit. por Krauss 1985b, 35). Isto significa que o signo possui uma natureza diacrítica e que o seu significado nunca é absoluto, desenvolvendo-se numa rede de variação e permutação de significados. O sentido é determinado pelos termos não-escolhidos e não pela identificação positiva de um elemento.

<sup>8</sup> Krauss serve-se de um processo de expansão conhecido como “grupo Klein” na análise matemática, ou como “grupo Piaget” quando a sua aplicação ocorre no contexto das operações estruturais das ciências humanas. As dimensões desta estrutura incluem duas relações axiais de oposição entre dois termos (neste caso, o eixo não-paisagem / não arquitetura é o eixo “neutro” e o eixo paisagem / arquitetura é o eixo complexo), assim como uma relação de contradição por via de um movimento de revolução, expresso pelos “esquemas” que relacionam o termo positivo e o termo negativo; finalmente, existe também uma relação por implicação, designada de “deixis”, que concerne a uma referência situacional, relacional, ou contextual (Krauss 1985a, 283).

uma oposição binária é transformada num “campo quaternário” que espelha a oposição original ao mesmo tempo que a abre a um “campo lógico expandido”, “sem centro”, e cujas possibilidades ocorrem, portanto, nas margens, na periferia, nos pontos de articulação complexos que problematizam o esquema binário (Krauss 1985a, 283-84). O que é importante reter é que dentro desta situação “pós-moderna”, a prática artística não é mais relativa a um determinado meio autónomo. Envolve, ao invés, a possibilidade do artista percorrer diferentes pontos de articulação ao nível da atividade em que se insere. Atividade que é doravante definida pela sua dimensão híbrida e não-especializada, refletindo assim um conjunto de operações que ocorrem nas oposições, tensões e conflitos que entram em jogo num determinado contexto cultural.

É claro que da conceção deste campo expandido e propriamente estrutural da arte, não se deixaria de equacionar uma transformação equiparável no domínio do filme, principalmente no momento em que este passa a integrar, de modo cada vez mais assíduo, os espaços expositivos alternativos à sala de cinema. O que está em causa é a possibilidade de reequacionamento das premissas e formas tradicionais do filme, algo que passa em boa medida pelo sublinhar de um conjunto de tensões até aí impensadas, como o sejam a articulação dos polos suspensão-movimento, continuidade-fixidez diegese-irresolução, totalidade-fragmento, referência-opacificação, e por aí em diante. Estas articulações permitem e pressionam-nos a pensar uma componente essencialmente híbrida e pluridisciplinar do filme, algo que, no contexto específico da produção de Julião Sarmento, nos parece ser ativado de uma forma particularmente peculiar e inventiva.

## **2. Serialismo fotográfico e desejo subversivo pelo *contranarrativo*: imagens fragmentadas ou imagens de fragmento?**

Ora, no caso de Julião Sarmento, esta dimensão expansiva do objeto e da atividade artística obriga-nos, desde logo, a determo-nos na questão relativa à desconstrução das prerrogativas clássicas que estruturam os regimes convencionais da *narrativa* dramática, nomeadamente através da estrita homologia entre irresolução sexual e irresolução narrativa, a qual se prolonga na exploração da tensão, persistentemente indagada pelo artista, entre fixidez e movimento.

É por esta via que nos parece pertinente começar por aferir que uma das mais desafiadoras questões convocadas pela obra de Julião Sarmento parece dizer respeito à relação entre a imagem fixa (da fotografia, da pintura) e o cinema. É no âmago desta problemática que inúmeros críticos, comentadores, curadores e estudiosos da obra do artista (como é o caso de Germano Celant, Maria Jesús Ávila, Michael Tarantino, Pedro Lapa, Delfim Sardo, etc.), estão em condições de identificar, em Julião Sarmento, um posicionamento alternativo e

altamente inventivo que recai sobre o trabalho, a reflexão e a dinâmica das imagens. Um posicionamento cuja especificidade traduz, por parte do artista, uma incessante procura em ultrapassar as restrições da imagem única, motivando um desejo de narração subsidiário da estrutura cinematográfica e dos processos de montagem, inclusivamente nos momentos em que a montagem adquire, como justificaremos mais à frente, um sentido propriamente *involutivo*. Será por isso de toda a importância munirmo-nos de toda a precisão conceptual possível no sentido de compreendermos, por exemplo, em que consiste ao certo o *desejo pela narração* que, como assinalado pela generalidade dos teóricos, parece mover Julião Sarmento, e qual a influência desse posicionamento no redimensionamento da condição e valor epistemológico dos suportes visuais de que o artista se serve. Apenas desta forma estaremos em condições de saber da originalidade e especificidade do posicionamento adotado por Julião Sarmento no contexto das novas formas expandidas do filme e da narrativa cinematográfica.

Começamos pela primeira parte da questão, aquela que procura saber em que consiste, ao certo, o desejo pela narração em Julião Sarmento. Por definição, a narrativa refere-se ao ato ou ao efeito de narrar, descrever, expor, relatar, contar ou historiar as particularidades de um facto ou de um conjunto de factos, reais ou fictícios, que se desenvolvem ao longo do tempo e em função de encadeamentos lógicos de causa e efeito. Isto significa, de modo sucinto, que os factos narrados são relacionados hierarquicamente e organizados em função de um tempo lógico e homogéneo, isto é, um tempo baseado na sucessão causal, evolutiva e sistematizada de unidades discretas subsumidas a um todo coerente e harmonioso. O ato de narração tradicional obedece, neste sentido, a um conjunto de regras e de características bem definidas: ele é habitualmente construído em função de um centramento nas personagens individualizadas que encarnam o ponto de vista de um *eu* privilegiado e circunspecto, movendo-se em função de uma coerência espaço-temporal da história narrada e na obediência a um tipo de composição fechada e unitária que tende a abarcar um sentido totalizador, revestido de um fundo moral e catártico.

Ora, na obra de Julião Sarmento, nada disto se observa. Tudo nos orienta, até, para o exato oposto do esquema narrativo tradicional. Nós somos confrontados com o encadeamento elíptico dos elementos de significação, assistimos à utilização de ligações incoerentes que promovem a justaposição não apenas de imagens, mas também de palavras e elementos gráficos e pictóricos, somos desafiados pelas seriações lacunares e dispersivas de imagens apropriadas diretamente dos *media*. Em suma, em Julião Sarmento tudo parece convergir para uma radical subversão do modelo narrativo. Trata-se de conceber uma narrativa peculiar que não se satisfaz na linearidade ou nas relações causais, mas que se aprofunda, ao invés, em contami-

nações tensionais que continuamente regressam através de trajetórias multiplicadas e estilhaçadas. Em *Quatre Mouvements de la Peur* (1978), por exemplo, Sarmento constrói uma sequência de nove fotografias a preto e branco que, encenando uma atemorizadora perseguição a uma mulher em *robe-de-chambre*, desemboca na sua suposta morte entre arbustos. No livro de artista baseado nas imagens que constituem *Quatre Mouvements de la Peur* (1978/1995), Sarmento mostra que, para lá da ambiguidade da narrativa, existem possibilidades infinitesimais de descrição (ou de montagem). Pois há nos elementos que se repetem um tom obsessivo no qual se experimentam diferentes combinações e formas de articulação produtoras de um sentido dado em suspenso. A esta estrutura narrativa sincopada, somam-se-lhe ressonâncias aparentemente díspares e *desconexas*, típicas das que são atribuídas às novas formas cinematográficas, no sentido em que as narrativas se desdobram por via da consideração de partículas arbitrariamente desligadas de uma totalidade atomizada.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> A pretexto da mostra que, em 1995 (Edifício das Caldeiras, Coimbra), exibiu as nove fotografias subordinadas ao título *Quatre Mouvements de la Peur*, Isabel Carlos aflora esta tónica que religa um sentido peculiar de *narratividade* à de *montagem cinematográfica*. “A montagem reforça esta leitura, ao isolar na parede do fundo a única fotografia em que o corpo se encontra ausente (somente um corpo com vegetação em redor), mas também acentua a evidente narratividade, diríamos quase cinematográfica, de toda a série. / Há uma história que não se conta, mas à qual temos acesso parcial; e, perante as imagens, cabe ao espectador – num trabalho de ‘detetive voyeur’ – investir ou reconstituir ligações que entre elas possam existir” (Carlos 1995, 2).



Imagem 1: *Quatre Mouvements de la Peur*, 1978/1995.  
9 fotografias p/b montadas sobre k-line. Dimensões variáveis.  
Coleção do artista. Foto: Cortesia Julião Sarmiento's Studio.

A coabitação de miniaturas parcelares e de micro-excertos pulveriza e faz explodir a linearidade espaço-temporal. São imagens em desfasagem permanente: o contínuo no descontínuo, o invisível no visível, o ficcional no factual. Em suma, não se trata de uma narrativa unitária e linear, mas sim de uma estrutura quebrada composta por fragmentos, repetições e metonímias sem fim, sendo atravessada por partículas que salpicam o todo filamentoso do fio estrutural. Sarmiento aparece-nos então, no seu trabalho em torno do serialismo não orgânico das imagens, *como um cineasta que aturadamente decompõe um movimento*, fazendo emergir perceções ínfimas e secretas. As imagens não estão lá simplesmente em movimento, ou em articulação cadenciada, conforme nos habituou o cinema tradicional. Elas invadem o espaço visual em *fluxus*, isto é, em movimentos torrenciais e à solta, que se desdobram e (auto-)curto-circuitam, compondo uma envolvência mais ou menos caótica.

Não estaremos nós em condições de afirmar, por tudo isto, que Julião Sarmiento contesta a possibilidade mesma da narração, e que o *desejo pela narração* de que falávamos se refere, na realidade,



mais a um desejo subversivo pelo contranarrativo, pelo *disnarrativo*? Quanto a isto, parece não haver grandes dúvidas. Mas o aspeto mais importante e complexo desta questão refere-se à necessidade de sabermos quais são, exatamente, as estratégias adotadas pelo artista e os seus efeitos ao nível de um reequacionamento dos suportes visuais explorados. Se nos detivermos, para já, no conjunto de obras dos anos 70 baseadas na sequenciação não linear de imagens fotográficas, diríamos que uma das estratégias fundamentais adotadas por Julião Sarmiento se refere à reintrodução da materialidade, da opacidade e, fundamentalmente, do aspeto fragmentário da imagem fotográfica, considerada enquanto instância caracterizada pela sua propensão inata para o indeterminado e para a organização precária dos elementos registados. É desta forma que a organização serial de imagens aponta, de modo indelével, para a subversão dos modelos diegéticos recorrentes do cinema tradicional. As imagens seriadas adquirem um valor propriamente plástico – elas são sujeitas a movimentos de contração e de distensão, prolongam-se em relações de repetição e de falseamento, adquirem uma intermitência específica dada pelas contínuas oscilações entre o contínuo e o descontínuo, entre a sucessão e o desfaseamento. É por isso possível falar, com toda a propriedade, da existência de tempos e de movimentos musicais, da osmose de ritmos e de durações orquestradas por alguém que age *como um cineasta que decompõe movimentos*. Sarmiento incorpora, com efeito, a figura de um *quase-cineasta* que lida perversamente com imagens desfasadas, quebradas, estilhaçadas e fragmentadas.

Mas aqui coloca-se uma outra questão: *Imagens fragmentadas ou imagens de fragmento*? Parafraseando Maurice Blanchot, diríamos que todos estes termos – que aqui têm como função auxiliar-nos numa tentativa de caracterização da tendência disnarrativa em Julião Sarmiento –, possuem uma força verbal. Com efeito, em Blanchot, o “fragmento” aparece-nos como um nome com a força do verbo, convocando uma interrupção que coloca algo em movimento na própria rutura (Blanchot 1969a). Aqui o fragmento não subentende, simplesmente, uma totalidade previamente existente que comporta um momento anterior e um momento posterior. A violência do fragmento implica, como diz Blanchot, um outro tipo de relação, uma nova forma de arranjo que, mais do que compor, *justapõe*, fende, desloca, abrindo um outro modo de realização que não é redutível à unidade e à coerência narrativa (Blanchot 1969b).

Ora, se é possível convocar a ideia de *fragmento* em Julião Sarmiento, é porque este faz aparecer a imagem na sua fragmentariedade propriamente *fotográfica*. A experiência do fragmento e da interrupção da imagem implica, neste sentido, um regime muito mais complexo do que aquele que a reduziria a um mero efeito técnico ou narrativo. Consideramos mesmo que ela se encontra relacionada com aquilo que Maurice Blanchot designava como constituindo a distorção impeditiva do discurso normal e totalizador associada à lógica do

fragmento e da interrupção, afirmando uma “anomalia fundamental” que se introduz no corte, na paragem (1969b). E parece-nos evidente que, em Julião Sarmiento, a perspectiva fotográfica do filme, se assim pudermos expressar-nos, inscreve não só uma crítica ao *movimento real* produzido pela articulação cadenciada e mecânica do dispositivo cinematográfico, como também uma resistência e, sobretudo, um desejo de transformação da diegese clássica do filme narrativo, isto é, do sentido unívoco e da assunção totalizadora do filme baseado no drama literário e no esquema teatral.

Que as obras de Julião Sarmiento denotem um interesse metódico pelo detalhe e pelo incidente próprio ao *fotográfico*, é algo de esclarecedor quanto à propensão do artista para *expor* uma forma específica de cinemática que ilumina o evento na flutuabilidade de uma contingência do particular, mas expondo, ao mesmo tempo, o carácter problemático de um envolvimento constelatório e abstrato. Donde a afirmação, feita pelo próprio Sarmiento, de que no seu trabalho “nunca há uma imagem objetiva”; trata-se, pelo contrário, de convocar “uma imagem que existe com todas as outras que a envolvem, que existe num contexto mais vasto” (Sarmiento 1992, 40). Assim, é toda uma nova forma de entendimento do *cinema* que, paulatinamente, vemos surgir em Julião Sarmiento.

### 3. A figura do *bricoleur* em nome de um *quase-cinema*: a elaboração de uma mitopoética privada do filme

É neste sentido que Pedro Lapa pode afirmar que as experiências visuais de Sarmiento “expandem as possibilidades narrativas e desconstroem a linearidade da simples sequência de imagem” (Lapa 2002, 27). Em Julião Sarmiento, já o vimos, a imagem “existe com todas as outras que a envolvem” (Sarmiento 1992, 40).<sup>10</sup>

Se nos recordarmos que esta é a afirmação de um autoproclamado *ladrão de imagens* (Pinto 1996), então fará todo o sentido invocarmos, para Julião Sarmiento, a figura de um cineasta *bricoleur*. Tal como isolada por Jacques Derrida, a partir da obra *La Pensée Sauvage* (1962), de Claude Lévi-Strauss, a figura do *bricoleur* convoca uma forma improvisada de ação adaptada às circunstâncias e baseada na utilização dos materiais que encontra ao seu redor, incorporando uma atitude eminentemente experimental (Derrida 1967). Acentuando os aspetos do acaso, do experimentalismo e da improvisação, a atividade da *bricolage* configura, por outro lado, uma crítica à linguagem submetida às regras da sintaxe e à correção do léxico. Se Jacques

<sup>10</sup> Este processo não só define o contexto específico de receção da obra por parte do espectador, como caracteriza igualmente o processo produtivo do próprio artista: “Cada coisa que eu faço hoje, diz Julião Sarmiento, é uma espécie de banco de dados que eu vou utilizar no trabalho que vou fazer amanhã. Não faço trabalhos que caem do céu aos trambolhões, tudo está baseado noutra coisa qualquer. Aquilo que eu fizer hoje baseia-se nessa pirâmide total.” (Sarmiento 2013b).

Derrida aborda com especial interesse esta parábola, é porque ela concorre precisamente para a problematização, central no seu texto, do conceito de *estrutura* enquanto sistema centrado, isto é, enquanto sistema provido de um centro que designa um ponto onde a substituição, a permutação e a relação entre os elementos não é mais possível. A rutura relativamente a esta conceção metafísica da estrutura acontece, segundo Derrida, no momento em que a linguagem invade a sua reflexão, no momento em que o discurso influencia a ideia de uma estrutura sem centro nem origem fixada, avançando no sentido de um sistema regulado pela diferença.

Estes dados revelar-se-ão decisivos no que toca à consideração não só daquilo que gostaríamos de identificar, num primeiro momento, como a existência da elaboração de uma mitopoética privada do filme e do cinema em Julião Sarmento, como também o modo como essa elaboração participa – no caso específico da exploração levada a cabo pelo artista das formas de cinema ditas *expandidas* –, de uma tendência mais geral e abrangente que permite identificar, à luz da *revolução estruturalista*, a transformação das dimensões fenomenológica e epistémica do filme. Esta é uma transformação que ocorre no contexto da passagem do filme exibido na tela de cinema para os novos espaços expositivos que incorporam de uma outra forma a presença, a corporalidade e os modos de receção do espectador, que assim se vê confrontado com a modificação das habituais premissas cinematográficas e a forma como são trabalhados os aspetos ligados ao desejo e ao tempo da imagem.

Começando pela primeira parte da questão, revela-se de toda a importância referir, desde logo, que a defesa de uma mitopoética do filme em Julião Sarmento se revela inseparável do posicionamento crítico e altamente inventivo cultivado pelo artista sobre o sentido do *histórico*. A figura do *bricoleur*, acima comentada, pode ser até pensada, a traços largos, em função de uma componente propriamente *genealógica* da histórica. Tal como assinalado por D. N. Rodowick, a partir do pensamento de Michel Foucault, a genealogia procura introduzir descontinuidades no tempo, negando a sua hipotética circularidade e linearidade cronológica, ao mesmo tempo que procura desenvolver uma ação e uma experimentação no presente através de percursos imprevisíveis que seguem as redes intrincadas do evento em *devenir*. Isto é, do evento que está em permanente reconstrução e revisão, dado que é localizado no tecido de redes intrincadas compostas por desvios, descontinuidades, passagens e circulações que dão lugar àquilo que é mais significativo na nossa experiência das coisas (Rodowick 2001, 188-90)<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup> O sujeito é então inscrito numa miríade de múltiplos eventos e manifestações que operam a dissolução de qualquer ponto de referência fixo. Donde a indicação foucaultiana, já tornada clássica, de que a história dita “efetiva” não possui constantes nem bases estáveis de reconhecimento do homem, exigindo o seu radical desmantelamento: “A história torna-se *efetiva* na medida em que introduz descon-

É este sentido do *histórico* que, a traços gerais, é possível identificar na obra plástica de Julião Sarmento. Basta, para isso, pensar nas séries fotográficas que funcionam como micro-narrativas fragmentárias de uma espécie de filme descontínuo que transforma o problema do significado narrativo, remetendo o sujeito para a presença de corpos e sentidos diferidos que nunca são possuídos inteiramente; nas obras que combinam o desenho e referências textuais com *stills* diretamente apropriados dos clássicos de Hollywood, numa referência arqueológica à memória do cinema que explora planos de rearticulação entre a linguagem, o poder e o discurso; nas instalações e pinturas de corpos rasurados e fragmentariamente combinados com excertos literários de autores tão diversos como Bataille, Kleist, Novalis, Virgínia Woolf, ou Pierre Klossowski, sublinhando a condição de uma subjetividade reticulada, filamentosa, decisivamente atravessada por forças discursivas, sociais e libidinais que, ao mesmo tempo, permitem e constroem a nossa possibilidade de ação e as formas de agenciamento coletivo<sup>12</sup>. Revela-se assim uma componente altamente citacional da obra de Julião Sarmento, que será também uma condição do trabalho sobre o *mito*, já que problematiza um conjunto de tensões trabalhadas ao nível de uma constelação de discursos e imagéticas que integram uma elevada tendência reflexiva da imagem.

Mas será ao nível da experiência do filme que, em nosso entender, o conjunto destes dados parece adquirir, em Julião Sarmento, um sentido mais vigoroso e significativo. A obra cinematográfica de Sarmento inicia-se, grosso modo, nos anos 70, através da produção de filmes em película Super-8. Nestes filmes, as cenas são registadas através de planos fixos e contínuos, notando-se a ausência de qualquer tipo de edição. O centramento no prolongamento indefinido da situação, normalmente de índole erótica e sensual, funciona quer nos termos de um questionamento dos códigos visuais massificados que promovem formas aceleradas de receção da realidade, quer ao nível da exploração de uma dimensão transformativa associada ao dispositivo cinematográfico, desde logo pela forma como o tempo empírico do acontecimento se continua na duração do tempo fílmico através

---

tinuidade no nosso próprio ser – em que divide as nossas emoções, dramatiza os nossos instintos, multiplica o nosso corpo e o define contra si próprio”. É desta forma que, para Foucault, o “conhecimento não é feito para perceber; é feito para cortar” (Foucault 1977, 154).

<sup>12</sup> Somos aqui particularmente influenciados por D. N. Rodowick no momento em que este refere o modo como a recuperação de Nietzsche sublinha, particularmente no contexto do pensamento francês dos anos 60 e 70, uma nova forma de articular história e atividade. Ela faz-se “[...] pela rearticulação da relação entre linguagem, poder e desejo; pela transformação do problema do significado, de forma a minar qualquer tipo de reivindicação de universalidade; pela oposição aos sistemas binários através de uma lógica de significado diferencial; e pela conceção do sujeito como um complexo espaço cruzado por forças discursivas, libidinais e sociais que simultaneamente constroem e autorizam as possibilidades de agenciamento subjetivo” (Rodowick 2001, 185-86).

de mecanismos de dilatação e receção retardada que fundam, por sua vez, uma certa ideia de passagem e de presença diferida.

Na peça intitulada *Sombra* (1976), por exemplo, a temporalidade retardada até à quase imobilidade (o movimento da sombra que vai envolvendo os corpos femininos é tão lento que se torna imperceptível), é de certo modo devedor da velocidade do filme mudo, conferindo uma qualidade onírica e imersiva. Em *Sombra* (e o mesmo se poderá afirmar de peças como *Faces*, do mesmo ano, ou *Pernas*, de 1975, obras que, no conjunto, formam algumas das peças fílmicas mais significativas dos anos 70), não está nunca em jogo o tempo real, mas antes a representação de uma forma de receção dilatada, ampliada, dada em suspenso, elaborando uma curiosidade espetacular e um fascínio mudo muito próximo à experiência fotográfica. É que mais do que o movimento, é o paradoxo de um tempo em suspenso composto por gradações de suspensão e fixidez que está aqui em causa. Entre a fixidez e o movimento gerado por um certo sentido do adiamento, instaura-se uma espécie de percurso imóvel do desejo que oscila, como no tempo imobilizado da fotografia, em torno de um instante de evocação que contraria o cronologismo do tempo. A duração aponta assim menos para uma procura sobre o corpo figurado, representado, do que para a indagação do seu lugar e dos seus vestígios, desaparecimentos e restituições, orientando cenários atravessados pela incerteza e irresolução narrativa. Sobre *Faces*, de 1975, filme que dispõe, durante 44 minutos e 22 segundos, duas mulheres num beijo interminável, registado através de um plano extremamente fechado e centrado nas bocas e movimentos das línguas que se tocam de modo lascivo, Sarmento podia então afirmar que, neste filme:

[...] [as figuras] estão expostas como se fossem quadros vivos, logo aí, em oposição ao cinema, que é imagem em movimento. O que acontece aqui é um jogo de luz, de claro-escuro. Uma delas apaga a outra, sobrepõe-se a ela fazendo-a desaparecer pela projeção da sua sombra [...]. A situação é sempre a mesma, em diversos quadros. Uma projeta a sua sombra sobre a outra que desaparece. (Sarmento 2002, 42)

A partir daqui, o movimento é, com efeito, menos o dos corpos, das ações, ou dos artifícios da câmara, do que o dessa persistente e fundamental operação de revelação/ocultação que não cessa, no plano do *fílmico* – ou, se preferirmos, no plano de uma “oposição ao cinema” que inaugura formas *expandidas* de cinematografia –, de apagar e de constituir o objeto numa zona de deslizamento e de suspensão que ocorre no limiar da resolução narrativa. O valor de *fragmento* é reencontrado, adquirindo, desta feita, uma clara configuração cristalina e reflexiva. Não é por acaso que as obras *Faces* e *Sombra* constituem, através dos títulos, meta-referências mais ou menos explícitas ao cinema de John Cassavetes, revelando, uma vez mais, um sentido genealógico e mitopoético da memória e da história do cinema. Ambas as peças convocam a reinvenção da fórmula associada ao plano-sequência, trabalhada por Cassavetes ao nível de uma

exemplar abolição da norma campo/contracampo. Trata-se, como tal, de convocar uma forma de montagem interna ao próprio plano, uma montagem de certo modo involutiva que, anulando intencionalmente a distância entre momentos que ocorrem em planos distintos (aspeto dependente da lógica da montagem linear, pela qual o último plano da sequência é ligado ao primeiro plano da sequência seguinte), visa inscrever os corpos simultaneamente num mesmo bloco, num mesmo volume que consubstancia a influência dispersiva dos corpos num espaço inassimilável e em constante diferimento. A imagem converte-se pois num “quadro vivo”, dependente do poder mobilizador do olhar que, mais do que coordenar e associar as figuras em função de um mecanismo linear de causa e efeito, as arquiteta, incorporando-as no seu tempo, nas suas variações e ruturas, no seu jogo de inversões escópicas. Compreendemos então que este “pre-âmbulo amoroso” (Ávila 2002, 96), cristalizado num beijo eterno, encerrado no tempo circular do *loop*, nada mais significa que o diferimento perpétuo do desejo – condição para manutenção do mesmo enquanto adiamento da sua realização, o mesmo é dizer, do seu esgotamento. O impacto é tanto fenomenológico quanto simbólico, uma vez que orienta o espectador para uma vivência experimentada e reflexiva que implica a procura do desvelamento crítico e intelectual da própria natureza do desejo e do seu sentido.

#### 4. Desejo, Fantasmas e *Casa Vazia*: a instalação do filme

Em Julião Sarmiento, já o vimos, a conceção mitopoética tende a exibir o filme como momento lacunar, como conjunto de imagens inacabadas que encontram ligações no presente pelos processos de reencenação daquilo que é apenas suscetível de ser feito passar pelo entre-imagens, pela estrutura fissurada e acêntrica que articula múltiplos níveis de significação e de legibilidade. Não há já nada a *contar*, e o cinema procura naturalmente novas configurações e formas de apresentação que redimensionam os habituais modelos de perceção/receção do filme, englobando um sujeito deslocado e autorreflexivo: o espectador movimenta-se, desdobra a sua atenção por múltiplos ecrãs e coordenadas móveis, transita rapidamente de um suporte visual e sonoro para outro, influenciando a sua disposição, desenvolvimento e organização.

A instalação intitulada *Rosebud*, de 1979, constitui, neste sentido, um marco importante no que toca a identificar o modo como Julião Sarmiento paulatinamente adota e explora as novas configurações e formas expandidas do cinema, sublinhando, cada vez mais, os aspetos topológicos, arquitetónicos e participativos do filme, sem contudo perder de vista as grandes questões que, do ponto de vista fenomenológico e ontológico, animam os seus primeiros filmes do meio dos anos 70. Em *Rosebud*, a apresentação das imagens desdobra-se por três salas contíguas, confrontando o espectador com uma série

de interdições feitas ao próprio título mediante a utilização de diversos suportes audiovisuais que funcionam, sobretudo, como dispositivos de velamento.



Imagem 2: Julião Sarmento, *Rosebud*, 1979/2002.

Caixa forrada a espelhos, postes e corda, 19 fotografias p/b, 16 fotocópias emolduradas, 6 cartões colados sobre papel e emoldurados, som, circuito fechado de vídeo, plástico, vinil, holofote, plinto e monitor TV pintado. Caixa: 40 x 115 x 115 cm; 4 postes: 100 x 20 cm; 6 fotocópias e 6 cartões emoldurados: 31 x 22,5 cm; 9 fotografias: 38,5 x 50,8 cm; plástico: 24,8 x 36,7 cm; CD 3" (loop). Col. do artista, Estoril. Cortesia Julião Sarmento's Studio

A *palavra-chave* “Rosebud” – elemento simbólico que estabelece uma referência a *Citizen Kane* (1941), de Orson Welles, numa alusão direta à palavra inscrita no trenó furtado na infância ao protagonista do filme – resulta literalmente barrada, *proibida*: a palavra é colocada sobre uma luz intensa que *cega* a possibilidade da sua decodificação; é exibida, numa outra sala, numa quase total penumbra que impede a sua revelação; é filmada através de um circuito vídeo interno e reproduzido num monitor vídeo onde o espaço, pela sua reprodução, é pintado de negro sobre o ecrã. O sentido do *fotográfico* e da *imagem de fragmento* revela-se na forma como os materiais utilizados na instalação assumem “o papel ambíguo de prova e máscara do real” (Lopes 2003, 2), apontando para a existência de uma intermitência e de um intervalo que se “instala”, sem contudo ser nomeado nem capturado na determinação factual de um estado de coisas. No entanto, é a interdição que pesa sobre esse objeto, aqui duplamente teatralizado, que o designa como objeto de desejo, permitindo conceber uma clara atração pelo secreto e pelo inominável.

A instalação encena, desta forma, o momento de uma articulação entre a interdição, ou a impossibilidade de ver, e a atração pulsional por dominar e fixar numa imagem aquilo que, simultaneamente, se mostra e oculta na penumbra como ato de sugestão e incitamento. Como refere João Lopes, “querer ver e não poder traduz aqui, afinal, o fantasma da própria significação: procurar o sentido das coisas é sempre um trabalho regressivo, uma viagem vertiginosa a um qualquer núcleo original que lhes confira um sentido pleno e definitivo” (Lopes 1980, 5). Esse sentido nuclear e definitivo não é, porém, passível de ser atingido, desdobrando-se através de máscaras, interdições e artifícios multiplicados que só de modo diferido apontam para a existência de uma *verdade* provisoriamente construída. Enquanto *voyeur* que *trespassa* ilicitamente um universo privado (como quando vemos, em *Citizen Kane* a câmara a avançar sobre a sinalética que inscreve as palavras *no trespassing*), o espectador é retido na tentativa sempre diferida de materializar a imagem absoluta do seu objeto de desejo. Essa impossibilidade é corporalizada na visão dispersiva e rarefeita de um corpo espectral que vagueia de modo literalmente *errante* ao longo das salas e dos dispositivos que convertem a evidência do objeto em prova de abandono. A palavra, que apenas é tornada nítida no título da peça, *Rosebud*, está em todo o lado e escapa-nos continuamente como estando em lado algum, incluído assim um sujeito sem referências e imerso no anonimato da linguagem e no conhecimento que se expressa numa estrutura composta por significados descentrados e provisoriamente articulados. A componente citacional revela-se aqui, uma vez mais, ao nível de um processo de mapeamento reticular que convoca e excede a capacidade interpretativa do espectador, afirmando a descontinuidade e a ausência de significados nucleares através de formas de apresentação fragmentárias que iluminam zonas de conflito e legibilidades em permanente estado de potência de atualização. A palavra alegorizada e teatralizada chega mesmo a corporalizar o sentido do *simbólico*, referindo-se, como em Gilles Deleuze, à existência de um “terceiro termo” em constante mobilidade e nomadismo, suscetível de projetar a constituição de um espaço propriamente “topológico” (Deleuze 2004, 174).

Esta ideia, que concerne à existência de um espaço topológico atravessado pela flutuabilidade dos significantes, parece-nos de toda a importância numa tentativa de caracterização do trabalho de Julião Sarmento, nomeadamente nos momentos em que este se debruça sobre as novas modalidades recetivas permitidas pelos arranjos e formas expandidas do cinema, e, conseqüentemente, dos regimes transdisciplinares da imagem que acompanham essa passagem. Muito embora o próprio artista afirme a importância da dimensão arquitetónica e espacial convocada pela sua obra, parece-nos que ela deverá ser fundamentalmente perspectivada em função de uma ordem topológica apta a pensar e a apreender o modo como é experimentado o desejo e a presença dissipativa dos corpos no filme. Revela-se o mo-



do como o desejo é inseparável de uma economia afeta aos aparatos técnicos, às formas como eles participam das estratégias de incitamento e de sedução, contribuindo para a produção de minuciosos marcos de atração num mundo fabulado, recriado. Em Julião Sarmento, a relação observador/observado, artista/espectador, sedutor/seduzido, baseia-se na relação de impossibilidade que define o próprio desejo, considerado na sua componente essencialmente móvel e imanente: o desejo nunca está em si, ele é por definição movente, alimentado por fantasmas, ideias, estereótipos e *clichés* produzidos pelos dispositivos comunicacionais. A consideração à representabilidade dessa movência e flutuabilidade do desejo origina, como temos vindo a defender, uma componente fragmentária, essencialmente citacional e opaca da imagem: a imagem surge como um índice de algo que já lá não está e que se furta continuamente ao nosso *encontro*.

Uma instalação como *Ghosts* (2004) revela-se, a este título, paradigmática: ao entrar em cada uma das salas constituídas por um ecrã de grandes dimensões, o espectador depara-se com o rasto de personagens em fuga que escapam no preciso momento em que nos deslocamos em direção ao interior do espaço de exibição. O espectador vê-se assim subitamente arredado da possibilidade de ver aquilo que acontece somente na sua ausência. No entanto, este pode perfeitamente ludibriar o funcionamento dos sensores que produzem o momento repetido da fuga, deparando-se, quase à socapa, com elementos inesperados dos vídeos – os quais, no conjunto, remetem para situações de indecisão, de espera e de suspensão.



Imagem 3: Julião Sarmento, *Ghosts*, 2004.

Instalação vídeo interativa (DVD, cor, som), 3 leitores de DVD industriais, 5 sensores fotoelétricos, 3 interfaces (A/D), 3 projetores de vídeo, 3 conjuntos de dois altifalantes.

Dimensões variáveis. Coleção CAV Centro de Artes Visuais, Coimbra, Portugal.

Cortesia Julião Sarmento's Studio

O espectador participa ativamente na constituição e apreensão da obra, é certo, mas essa participação obriga-o, sobretudo, a tomar consciência do vazio representativo que tal *casa vazia*<sup>13</sup> serve

<sup>13</sup>Adotamos este termo a partir de Gilles Deleuze, nomeadamente quando este explica que, no interior e lógica da *estrutura*, cada elemento atrai e reflete os outros, arriscando a perda da origem como fonte ou génese unificada. O objeto *estrutural* está constantemente a deslocar-se no interior de séries divergentes e heterogéneas, agindo como um significante flutuante que ocupa uma espécie de “quadro” ou “casa vazia”. Isto é identificado, no estruturalismo, como o “grau zero”, ou “ponto cego”, designando um ponto perpetuamente móvel em relação ao

de lugar aos fluxos de diferimentos, circulações e passagens dos corpos e presenças fundamentalmente dissipativas, nômadas e anônimas. Este é por isso um cinema obstinado em não significar, frustrando interpretações e simbolismos tácitos, pondo no seu lugar uma estética de certo modo decetiva, experimentada ambigualmente pelo espectador capturado num espaço de esvaziamento de soluções diegéticas e narrativas. João Lopes pode então falar, neste sentido, de:

[...] um modo de lidar com as imagens cujo ponto de fuga não é aquilo que as imagens significam, mas a sua gloriosa perda de significação – ou melhor, a *perdição* que isso implica [...]. Compreende-se a perturbante atualidade de tal modo de proceder. E isto porque vivemos numa conjuntura audiovisual em que o poder dominante da televisão se exerce através de significados ditatoriais: uma imagem é obrigada a ter sempre algum significado (distinto, seguro, definitivo), e a significar apenas uma vez.” (Lopes 2003, 2)

### 5. Conclusão. (Anti) Expanded Cinema?

A atualidade deste modo de “lidar com as imagens” que remete para a sua “perda de significação”, assim como para o questionamento dos códigos visuais instalados, deve ser procurada ao nível de um legado estruturalista que afirma as dimensões *anti-humanista* e des-subjectivante inerentes às novas formas de produção e compreensão do desejo e do sentido. A obra *Ghosts* adquire, também aqui, um valor exemplificativo no que concerne à identificação, em Julião Sarmento, de um movimento que vai em direção a uma componente cada vez mais dinâmica, topológica e relacional do cinema expandido. Sarmento sai definitivamente do protocolo do cinema convencional, estende-o, complica-o, mas aposta sobretudo numa linguagem de carência, de desapontamento, de falha, convertendo o corpo e a presença num simulacro metamorfoseado no tecido das relações sígnicas e discursivas próprias aos dispositivos visuais. O que se revela em *Ghosts*, mas também em instalações como *Close* (2001, em colaboração com Atom Egoyan)<sup>14</sup> é um anticinema, um cinema iconoclasta que concebe o excesso e a ausência do corpo como rastro gerador do desejo. Não o corpo, mas o seu eco, memória e ressonância, motivando modos de configuração e de apresentação que se distanciam das habituais dinâmicas projetivas e identificativas.

---

qual a produção experimental e criativa de sentido se torna possível. Em cada ordem estrutural, este ponto móvel, também designado como “objeto = x”, evoca uma identidade como falha e erro de identidade, evocando um plano que fala do desposicionamento de todos os planos (cf. Deleuze 2004, 184-88).

<sup>14</sup> “Em *Close*, um grande ecrã mostra uma imagem num extremo grande plano de um pé perfeitamente pedicurado, um fetiche clássico descrito por Freud; uma das suas unhas envernizadas à francesa está a ser cortada para dentro de uma boca aberta. Só pode ser visionada entrando num espaço estreito entre o ecrã e a parede oposta. Assim que o espectador entra nesse espaço, ele ou ela ficam demasiado perto para o poder compreender por inteiro. Egoyan descreveu *Close* como ‘uma tentativa de representar o fenómeno do voyeurismo, que está no cerne do cinema.’” (Iles 2012, 305).

Todavia, muito embora Sarmento adote, desde o início, as possibilidades de *expansão* – em termos técnicos, fenomenológicos e epistêmicos – do cinema e das suas narrativas, encontrando aí uma alternativa aos modelos tradicionais da indústria e dos sistemas massificados, o facto é que, ao mesmo tempo, o posicionamento crítico do artista inviabiliza uma colagem às atitudes eufóricas e utópicas do fim do cinema, as quais, servindo-se de concepções teleológicas da história e da exponenciação dos aspetos puramente tecnológicos, procuram assinalar o hipotético emergir de formas de harmonização entre a arte, o coletivo e a atual realidade sociopolítica. Poder-se-á até dizer que Julião Sarmento aborta qualquer utopia de plena participação, normalmente associada à assunção da história como evolução progressiva e universal do homem, cuja individualidade expressaria um projeto coletivo maior e abrangente, visando à totalização de um mundo mais *verdadeiro* e genuíno.

Também talvez por isso o anti-humanismo de Julião Sarmento adquira por vezes uma face triste e pesada, denunciando a existência de um espectador violentamente deslocado para um espaço não-projetivo, formado ao nível de um hiato espácio-temporal imposto pela tecnologia e atravessando a superfície decetiva da representação. Nesta espécie de (anti) *expanded cinema*, revertido no seu valor utópico e teleológico, a presença do espectador é capturada ao nível de uma quase inabilidade verbal, a qual, por exemplo, em *Gnait* (1979), adquire uma dimensão discretamente dramática: porque são chamamentos, modulações através das quais um corpo procura um outro corpo ao nível de *apelos* desajeitados.

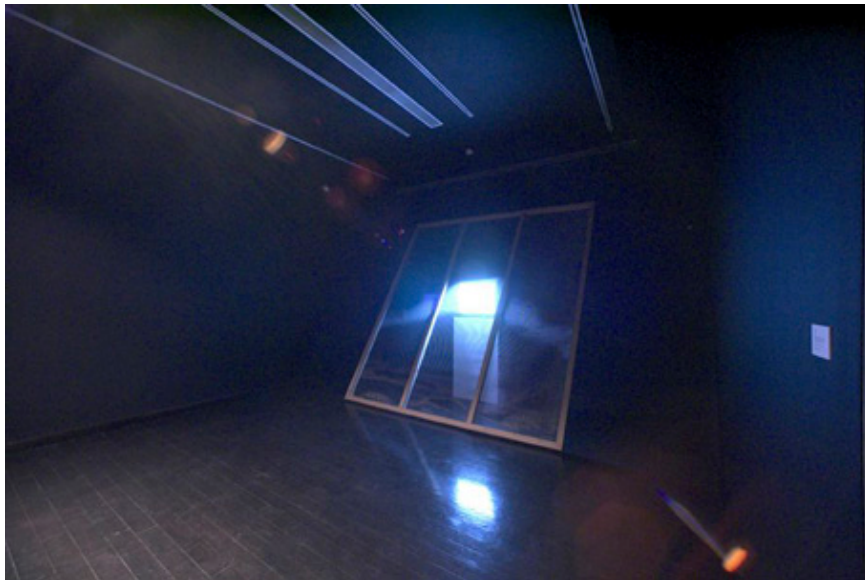


Imagem 4: Julião Sarmento, *Gnait*, 1979.

Estrutura em madeira e rede de arame, monitor de vídeo, plinto, 3 fotografias p/b montadas sobre K-line e vídeo. Estrutura em madeira e arame: 300 x 300 cm . 3 fotografias: 23,8 x 29,8 cm; vídeo: 31' (loop). Col. do artista, Estoril. Cortesia Julião Sarmento's Studio

Em *Gnait*, numa atmosfera suspensa e enclausurante, o personagem duplamente encerrado numa espécie de "redoma" de vidro (corporalizada metaforicamente pelo ecrã e pela grade que entre obra e observador se entrepõe), procura resistir contra os bloqueios: ele aspira (ao interpelar) a uma proximidade entre corpos impossível. Porque preso no diferimento espaço-temporal, tenta em vão uma proximidade ao lado de cá, uma mútua pertença que substituiria o alheamento dos corpos no espaço e no tempo. Diante de um sujeito isolado de tudo, na mais absoluta e claustrofóbica negrura, o observador é diretamente interpelado pela voz disfuncional do artista que profere copiosa e incessantemente uma panóplia muito exígua de interjeições: "come, come...", "go, go...", "now, now...".

Esta obra de Sarmiento parece operar em plena sintonia com as pesquisas de um conjunto de artistas que Hal Foster, em *Art Since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*, procura enumerar: Vito Acconci, Frank Gillette e Ira Schneider, e Bruce Nauman (Foster 2004, 564). Em todos eles, a "mediação" que se interpõe entre o Self e as suas imagens, entre o artista e a audiência, adquire, com efeito, uma dimensão central nas pesquisas dos novos *media*. Hal Foster formaliza muito abreviadamente este paradigma a partir de dois exemplos axiais da primeira metade dos anos 70, um dos quais partilha sintomaticamente o seu título (*Now*) com uma das interjeições proferidas em *Gnait*. A propósito de *Now*, Hal Foster escreve então que:

[...] o descentramento subjetivo, que enfatiza a dimensão temporal, foi operada por Benglis em *Now* (1973), no qual a artista tenta ajustar fisicamente, no tempo presente do vídeo, imagens pré-gravadas do seu próprio rosto em grande plano. O 'agora' ('now') desse encontro nunca é de facto atingido, enquanto os seus murmúrios insistentes deste mundo são apenas sublinhados." (Foster 2004, 564)

Segundo o autor, a situação do narcisismo (enquanto categoria já não formal mas *psicológica* associada por Rosalind Krauss às novas estratégias visuais assentes na utilização do vídeo), não constitui nunca um "perfeito espelhamento". Tal como vemos em Jonas e Benglis, a situação psicológica aponta constantemente para uma perturbação, para uma "mínima mediação" produzida pelo dispositivo técnico (Foster 2004, 564). Dentro deste processo de mediação tecnológica relacionado com movimentos diferidos de procura e de *desfasagem*, a entidade e a presença não repousam nunca sobre si, constituindo um objeto a que lhe falta a origem e que não é já suscetível de se assumir como entidade una e coerente. Convoca-se assim uma relação essencialmente perversa, habitada por corpos que não possuímos ao nível da relação e autoafetação identitária. O espectador irá então indagar, questionar e atrair o filme, procurando surpreendê-lo.

Ou pode acontecer ser o próprio espectador quem é surpreendido, tal como acontece em *Charm*, instalação vídeo interativa

apresentada em “A Experiência do Lugar” (Porto, 2001). Nesta instalação, Julião Sarmiento opera a sedução do espectador-intruso através da presença de uma mulher que, a partir do ecrã, solicita a sua presença: “*Ouça. Sim, você, venha até aqui*”. A atração insidiosa do espectador tende então a prolongar-se: “*cheque-se mais, mais perto de mim ainda! Quero que venha muito, muito, muito perto... quero que quase me toque...*”. O sujeito fica enclausurado num lugar de passagem, no intervalo situado entre a mudez e a fala, na zona de iminência da palavra, um pouco à semelhança do que acontecia já em *Gnait*. Apesar do artifício insidioso de *Charm* terminar de modo abrupto e altamente decetivo – “*... é tudo!... agora pode ir-se embora... adeus... não volte!...*”, diz a voz da mulher – o certo é que no âmago mais obscuro e desapontante da atração, as necessidades de apreensão do objeto de desejo pulsante (de índole erótica ou não), vão a par de uma ativação das estruturas percetivas e cognitivas de um observador desafiado, posto à prova e exposto: *Algo em mim a ver, a pensar a ver, a ver pensando*. Paixão e fascinação sem fim que prende o olhar a um objeto encoberto, em mobilidade, exprimindo quase sempre um enigma vazio, sem solução, denunciando o anonimato e a fragilidade que resultam do carácter essencialmente *desejante* do sujeito. Um curto-circuito indiscernível entre o atual da perceção e o virtual como revelação ontológica do tempo e dos sistemas de *linguagem* é desencadeado, postulando uma temporalidade outra e um tecido relacional de significações que ocorre no interior do fluxo normal do tempo empírico. E isto é algo que, tendo diretamente que ver com a própria natureza movente do desejo e o modo como este é mediado pelos dispositivos técnicos de atração e incitamento, aponta para problemáticas que, definitivamente, não se esgotam nos esquemas de suposta *interatividade* postulada pela cibernética e, de forma geral, pelo virtual da informação.

## BIBLIOGRAFIA

- Ávila, María Jesús. 2002. “Faces” (ficha de obra). In *Julião Sarmiento: Trabalhos dos anos 70* (cat. exp.). Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, 96.
- Blanchot, Maurice. 1969a. “Parole de Fragment”. In *L’Entretien Infini*. Paris: Gallimard.
- . 1969b. “L’Interruption”. In *L’Entretien Infini*. Paris: Gallimard.
- Carlos, Isabel. 1995. “Julião Sarmiento, Edifício das Caldeiras”. In *Expresso* (“Cartaz”), Lisboa, 10 de junho de 1995, p. 19.

- Curtis, David; Rees, A. L.; White, Duncan; and Steven Ball (eds). 2011. *Expanded Cinema: Art, Performance, Film*. London: Tate Publishing.
- Darwent, Charles. 2000. "Video art takes on Hollywood". In *The Independent*, London, 30 de abril de 2000: 5.
- Deleuze, Gilles. 2004. "How do we recognize structuralism", in *Desert Islands and Other Texts 1953-74*. Massachusetts/Cambridge/London: MIT Press, 170-192.
- Derrida, Jacques. 1967. "La Structure, Le Signe et Le Jeu Dans Le Discours Des Sciences Humaines". In *L'Écriture et la Différence*. Paris: Éditions du Seuil.
- Foucault, Michel. 1977. "Nietzsche, Genealogy, History". In *Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and interviews by Michel Foucault*. New York: Cornell University Press, pp. 139-164.
- Foster, Hal. 2004. "1973. Early video art", in *Art Since 1900, modernism, antimodernism, postmodernism*. London: Thames & Hudson, pp. 560-564.
- Herkenhoff, Paulo. 2004. "Julião Sarmiento: On Forests". In *Julião Sarmiento: Echo* (cat. exp.). Van Abbemuseum/Richter Verlag, Eindhoven, pp. 101-114.
- Iles, Chrissie. 2012. "O cinema secreto de Julião Sarmiento". In Marques Bruno (ed.), *Sobre Julião Sarmiento*, Lisboa: Quetzal, 2012, pp. 296-308.
- Krauss, Rosalind. 1985a, "Sculpture in the Expanded Field". In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Mass. London: MIT Press, pp.276-290.
- . 1985b, "In the Name of Picasso". In *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*. Mass. London: MIT Press, pp.23-41.
- Lapa, Pedro. 2002. "O desejo para onde o desejo aponta: os trabalhos de Julião Sarmiento da década de 1970". In *Julião Sarmiento: Trabalhos dos anos 70* (cat. exp.). Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, pp. 4-35.
- Lopes, João. 2003. "O desejo é uma coisa política". In *Diário de Notícias*, Lisboa, 1 de fevereiro: 2.
- . 1980. "A morte de Charles Foster Kane". In *Foto-Jornal*, n.º 23, abril de 1980: 5.
- Macrì, Teresa. 1998. "La Macchina del Desiderio: Julião Sarmiento". In *Cinemacchine del desiderio*. Genova-Milano: Costa & Nolan, 88-105 e 179-181.

- Marí, Bartomeu. 2002. "Julião Sarmiento". In *Julião Sarmiento: Trabalhos dos anos 70* (cat. exp). Lisboa: Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea. pp. 38-45.
- Marques, Bruno. 2012. "Os *tableaux vivants* de Julião Sarmiento: Sade, erotismo e cinema experimental". In *Arte & Erotismo* (coord. Margarida Acciaiuoli e Bruno Marques). Lisboa: IHA-EAC/FCSH-UNL, 325-351.  
[https://www.academia.edu/2320960/Os\\_tableaux\\_vivants\\_de\\_Juliao\\_Sarmiento\\_Sade\\_erotismo\\_e\\_cinema\\_experimental](https://www.academia.edu/2320960/Os_tableaux_vivants_de_Juliao_Sarmiento_Sade_erotismo_e_cinema_experimental)
- Melo, Alexandre. 2003. "Um beijo infinito". In *Expresso* ("Actual"), Lisboa, 1 de fevereiro de 2003: 40.
- Nardelli, Mathilde. 2009. "Cinema out of Bounds". In *Lux Blog*. <http://lux.org.uk/blog/cinema-out-bounds> (Acedido em 20-6-2014).
- Nicolau, Ricardo. 2003. "Uma ontológica?". In *Pangloss*, Lisboa, fevereiro de 2003: 7-9.
- Pinharanda, João. 2002. "Julião Sarmiento: O Desejo e o Tempo". In *Público*, Lisboa, 7 de novembro de 2002: 42 e 43 (reeditado in *Stormmagazine*, n.º 9, Dez. 2002/Jan. 2003 – revista on-line, dir. Helena Vasconcelos).
- Pinto, António Cerveira. 1996. "Imagine this artist...". In *O Independente*. Lisboa, 12 de julho de 1996.
- Rodowick, D. N. 2001. "A Genealogy of Time". In *Reading the Figural, or, Philosophy After the New Media*. Durham and London: Duke University Press, pp.76-106.
- Sardo, Delfim. 2011. "Uma Iconologia do Intervalo – repetição e montagem na obra de Julião Sarmiento", in Delfim Sardo, *A Visão em Apneia. Escritos sobre Artistas*. Lisboa: Babel, pp. 247-255.
- Sarmiento, Julião. 2013a. "Uma conversa" (entrevista conduzida por James Lingwood). In *Julião Sarmiento. Noites Brancas: Retrospectiva* (cat. exp.; ed. James Lingwood, coord. Maria Burmester). Ostfilden: Hatje Cantz Verlag / Porto: Fundação de Serralves, pp. 341-353.
- . 2013b. "Esse obscuro objeto de desejo" (entrevista conduzida por Elsa Garcia). In *Umbigo* – revista on-line: <http://umbigomagazine.com/um/2013-02-13/juliao-sarmiento-esse-obsкуро-objecto-de-desejo.html> (Acedido em 14-1-2015).
- . 2002. "Sem título" in *Público*. Lisboa, 7 de novembro: 42
- . 1992. "Tudo o que está à volta de uma *mulher* sentada numa cadeira" (entrevista conduzida por Alexandre Melo). *Julião Sarmiento* [cat. exp.]. Porto: Fundação de Serralves, [38-40].

- Seabra, Augusto M. 1995. "Faces, sombras e mistérios numa noite portuguesa". In *Monumental 95. Mistérios de Lisboa* (cat. exp.). Lisboa: Cine-Teatro Monumental / Associação Cultural Saldanha, Lisboa, pp. 163-168.
- Tarantino, Michael. 1992. "Julião Sarmiento: uma montagem de atrações". In Marques Bruno (ed.), *Sobre Julião Sarmiento*, Lisboa: Quetzal, 2012, pp. 109-117.
- Uroski, Andrew V. 2014. *Between the Black Box and the White Cube: Expanded Cinema and Postwar Art*. Chicago: University of Chicago Press.
- Youngblood, Gene. 1970. *Expanded Cinema*. New York: E. P. Dutton & Co., Inc. Online:  
[http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF\\_ExpandedCinema/book.pdf](http://www.vasulka.org/Kitchen/PDF_ExpandedCinema/book.pdf). Acedido em 2-4-2014.
- Wandschneider, Miguel. 2000. "Julião Sarmiento". In *Slow Motion. Julião Sarmiento* (desdobrável). Caldas da Rainha: Art Attack + Estgad, Galeria e Auditório da ESTGAD.

Recebido em 30-6-2014. Aceite para publicação em 16-9-2014.