

Revelando uma narrativa ou uma narrativa sem o seu véu – sobre *Boots* (2003) de Tacita Dean

palavras-chave

não-narrativa
Tacita Dean
filme
investigação
artes visuais

keywords

non-narrative
Tacita Dean
film
research
visual art

RESUMO

A instalação *Boots* é composta por 3 filmes anamórficos de 16mm, a cores, com som ótico: um falado em inglês, outro em francês e o terceiro em alemão. Cada filme tem aproximadamente 20 minutos. A forma como a instalação está desenhada obriga à colocação de um filme por compartimento.

Tacita Dean (1965, Canterbury, Reino Unido) filmou este trabalho em 2002, na Casa de Serralves, no Porto, Portugal. Este texto está relacionado com o tema de um projeto de investigação “motivado pela prática” (practice-led) em curso – “A Impossibilidade da Não-Narrativa” – e o seu desenvolvimento destaca paralelismos entre a obra de Tacita Dean e o trabalho de investigação do autor deste texto. Este texto está em desenvolvimento e resultará numa versão mais longa a ser publicada, em inglês.

ABSTRACT

The installation “Boots” is made out of three 16mm colour anamorphic films, with optical sound: English version; French version; German version. Each one has approximately twenty minutes and is spoken in the original language. The set up of the installation requires one room per film.

Tacita Dean (1965, Canterbury, UK) shot the films that compose the installation *Boots* in 2002, in Casa de Serralves, Porto, Portugal. This text is related to the theme of an undergoing practice-led research project – “The Impossibility of Non-Narrative” – and its development highlights the parallelisms between Tacita Dean’s oeuvre and the author’s research work. This text is in development and will result in a longer version to be published in English.

COINCIDÊNCIAS E PARALELISMOS

O aspeto que motivou o meu interesse por Tacita Dean (1965, Canterbury, Reino Unido) foi, antes do seu trabalho artístico, o seu nome. Para além de ser um nome curioso, na língua portuguesa pode ter dois significados diferentes, nunca associados a nomes próprios:

“Tácita” – algo que não está declarado, mas que se subentende (Priberam, n.d.).

“Tacita” – pequena taça.

Pouco depois de começar a estudar a artista, apercebi-me de que o que me levou a ela é também um dos seus grandes assuntos de interesse: nomes. Como diz na entrevista com Hans Ulrich Obrist, ela tem uma “atitude de propriedade” para com o seu nome, porque nunca “conheceu ninguém mais velho do que ela chamado Tacita” (Dean & Obrist, 2012, p. 24).

O seu nome tem raízes latinas e significa “silêncio”. O silêncio é mais um dos seus motes artísticos, como será mencionado mais à frente.

A sua irmã chama-se Antigone Dean e o irmão Ptolemy Dean. Ptolemy foi um “astrónomo, matemático, geógrafo egípcio de descendência grega”, do segundo século da *era comum* (Britannica, sem data-b). Na mitologia grega, Antígona foi a filha de um casamento incestuoso entre o rei Oedipus de Thebes e Jocasta (mãe de Oedipus)¹. Sobre a origem do nome da sua irmã, Tacita Dean disse: “The name Antigone has been a huge thing for me because of finding out who the original Antigone was and being viscerally shocked that my father could do that to my sister.” (Dean, Royoux, Warner, & Greer, 2006, p. 13).

A coincidência do impulso para a minha investigação sobre a Tacita Dean – os nomes – ser também um dos seus principais interesses, foi apenas a primeira. À medida que a investigação evoluía, surgiram algumas mais.

As suas peças são assumidamente não-narrativas. No entanto, são influenciadas por narrativas. A forma como ela utiliza a sua vida, família, histórias pessoais, faz com que seja difícil compreender a sua obra sem que conheçamos um pouco da artista. Para além dos “nomes”, a coincidência e o acaso assumem também um papel de destaque na sua obra. Por exemplo, o seu interesse por “problemas de pés” está relacionado com o aspeto dos “nomes”. Segundo ela, ainda enquanto estudante, produziu algum trabalho sobre o tema dos “pés”. Os seus primeiros desenhos em quadro preto foram de pés inchados (Dean & Obrist, 2012, p. 13). Tudo surgiu do nome “Oedipus” (o pai de Antígona na mitologia grega), que significa “pé inchado”. Daí estabeleceu uma ligação ao padrinho da irmã, Robert Steane, também conhecido por *Boots*, que tinha uma perna que parou de crescer devido a um acidente de esqui, quando ele ainda andava na escola (Dean & Obrist, 2012, p. 18). Devido a esse acidente, ele teve de usar uma bota grande no seu pé esquerdo. Ainda relacionado com os pés, está outro dos interesses de Dean: o poeta britânico Lord Byron. Que tinha um caso documentado de “pé torto”. Esta tríade levou ao desenho “Oedipus, Byron, Boots” (Dean, 1991).

Ela facilmente adapta os seus projetos a assuntos que, por acaso, se cruzam no seu caminho e que estão relacionados com o seu interesse. *Bubble House* (Dean, 1999)

¹ “After her (Antigone’s) father blinded himself upon discovering that Jocasta was his mother and that, also unwittingly, he had slain his father, Antigone and her sister Ismene served as Oedipus’ guides, following him from Thebes into exile until his death near Athens.” (Britannica, n.d.-a)

Fig. 1 *Oedipus, Byron, Bootsy* (1991), Colagem e tinta sobre papel, 15 x 11 cm, Coleção Fundação Serralves, Porto.



está relacionado com o seu interesse por “coisas que não encaixam facilmente no seu tempo... que são desconfortáveis – objetos, edifícios, pessoas” (Dean et al., 2006, p. 36). Dean deparou-se com esta construção (um enorme edifício abandonado em forma de bolha) por acaso, quando foi a Cayman Brac (nas ilhas Caimão) para filmar *Teignmouth Electron*, outra das suas paixões. A forma como esta construção a afetou, fez com que dividisse o stock de filme que tinha disponível para o seu objetivo primário (o trimarã de Donald Crowhurst), dez rolos de filme de dois minutos e meio cada, pelos dois assuntos (Dean & Obrist, 2012, p. 30).

Apesar de serem “não-narrativas”, estas peças são incorporadas no seu corpo de trabalho através de uma “construção narrativa”.

Fig. 2 *Bubble House* (rua), 1999, fotografia a cores, r-type, 110.2 x 142.8 cm. *Bubble House*, 1999, Filme 16 mm, cor, som, 7', Ed 4/4.



Outro aspeto comum entre o trabalho de Dean e a minha investigação é o seu interesse por planos longos. Estes planos são mais propensos ao inesperado, permitem um lento revelar do tempo e são libertadores na fase da edição, porque entre outras coisas, dão mais possibilidades de corte (se houver mais planos para cortar, um plano longo pode ser utilizado como um master shot) e implicam um rigoroso trabalho de pré-produção, sempre que o plano tiver de ser previamente “desenhado”.

Na sua entrevista com Hans Ulrich Obrist, Dean diz: “I film with incredibly long takes and I wait. It's extremely expensive but I wait for something to happen within the frame because I don't like zooming and panning. I'll wait for that bird to fly through the frame.” (Dean & Obrist, 2012, p. 41).

Fig. 3 *Banewl*, 1999, 16mm filme anamórfico a cores, som ótico; 63' - Edição de 4.



Fig. 4 *Baobab* [fotograma], 2002, 16mm, preto e branco, som ótico, 10' - Edição de 4.

Ainda sobre planos longos e relacionado com o filme *Banewl* (1999), Dean diz:

Zebu Cattle. It is incredible how they move through the frame. I am very lucky in terms of things that happen before my camera. Things like the herd of zebus just walking through the picture frame. Or in *Banewl* (1999), when the sunlight goes completely, there is a lighthouse in the middle of the frame, which I didn't know was there. It is just luck. (Dean et al., 2006, p. 41).

Lado a lado com os planos longos, está o som, o referente invisível que enriquece a polissemia. O que é ouvido não é sempre o som que coexistiu com a imagem no momento da gravação. Quando lhe perguntam sobre a forma como utiliza o som nos filmes *Baobab* (2001) e *Banewl* (1999), ela diz

The sound, the wild sound, was from there, but then I put in all those flies. I love the detail of sound, putting it in. Well, it is not exactly fake sound. It is usually from the wild sound I have recorded, but I have reconstructed it. (Dean et al., 2006, p. 41).

Também há uma relação óbvia entre o trabalho de Dean e o dos autores João Maria Gusmão e Pedro Paiva, previamente estudados no decorrer da minha investigação. A utilização de múltiplos tipos de média e materiais, a “estranheza” de alguns assuntos, o uso consistente de película (tanto para filmar como para projetar), a importância dada ao aparato da projeção de filme, tornando o projetor um elemento importante na sala de exposição, questionando a imaterialidade do filme e construindo aqueles que são conhecidos como “filmes escultura” (WIELS Contemporary Art Centre, n.d.).

Fig. 5 *Sound Mirrors*, 1999, 16mm, preto e branco, som ótico, 7'.

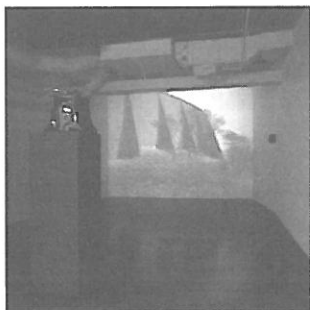
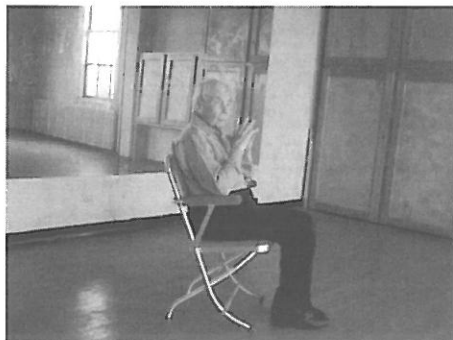


Fig. 6 Merce Cunningham interpreta *Stillness (in three movements)* para a composição 4'33" de John Cage, com Trevor Carlson, instalação com seis filmes 16mm a cores, com som, 4'33", em loop contínuo, dimensões variam com a instalação, edição 2/4.



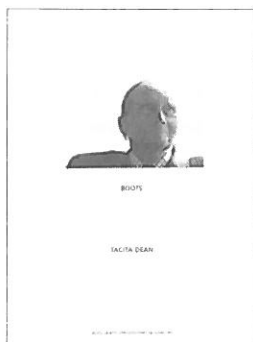
Como escrevi no início do texto, Dean está muito “interessada no conceito de silêncio” (Dean & Obrist, 2012, p. 23), o que a levou a estabelecer uma ligação com a “peça silenciosa” de John Cage, outra obra estudada numa fase inicial da minha investigação. Ela fez uma proposta a Merce Cunningham (coreógrafo e companheiro de Cage) para que ele produzisse algo sobre a 4’33”. Ele criou uma nova coreografia: *Stillness performed to 4’33”*. Cunningham chamou-lhe *Stillness* (quietude) Dean reagiu ao nome dizendo “... é impressionante que seja em três andamentos: três andamentos de quietude...” e acrescentou ao nome a parte entre parêntesis, passando a peça a chamar-se *Stillness... (in three movements)* (Dean & Obrist, 2012, p. 46). A peça de Cage também tinha três andamentos de diferente duração: 30”, 2’23” e 1’40”. Obrist compara esta peça a um “paragem dinâmica”.

Fig. 7 Merce Cunningham interpreta *STILLNESS (in three movements)* para a composição 4’33” de John Cage, com Trevor Carlson, instalação com seis filmes 16mm a cores, com som, 4’33”, em loop contínuo, dimensões variam com a instalação, edição 2/4.



BOOTS, A INSTALAÇÃO

Fig. 8 *Boots*, 2003, capa do catálogo da exposição em Serralves.

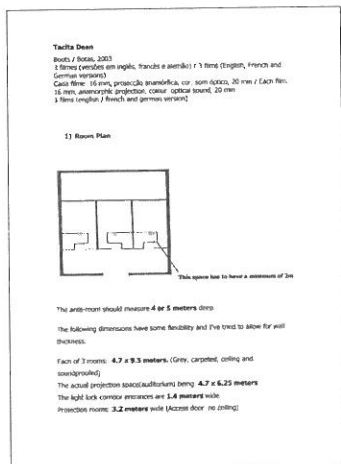


O último elemento que permite ligar o trabalho de Dean a mim e, por consequência, ao projeto que estou a desenvolver é *Boots* (2003).

A peça foi produzida na Casa de Serralves, no Porto, Portugal. Esta é uma casa *art deco*, projetada e construída entre 1925 e 1944, e foi “primeiro concebida para ser uma residência privada” (Serralves, 2000). Foi uma encomenda do segundo conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral. A autoria do projeto foi atribuída a Charles Siclis (arquiteto

francês, 1895–1944) e a José Marques da Silva (arquiteto português, 1869–1947). Depois de comprada pelo governo português em 1987 (com o objetivo de a tornar num museu de arte moderna), “em 2012 o conjunto do património edificado e natural da Fundação de Serralves recebeu o estatuto de Monumento Nacional.” (Serralves, 2000)

Fig. 9 Excerto das notas para instalação que acompanham a obra.



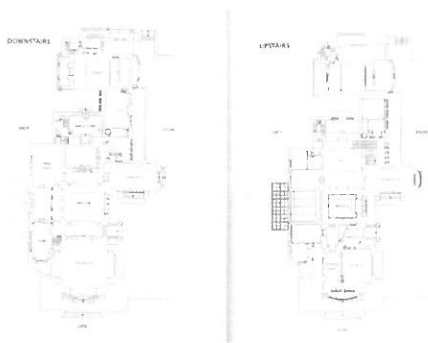
A instalação é composta por três filmes anamórficos em 16mm a cores, com som ótico. Cada filme tem aproximadamente vinte minutos e é falado na língua original: um em inglês, outro em francês e o terceiro em alemão. A instalação requer que cada filme seja apresentado num compartimento diferente, como se pode verificar pelas notas de instalação anexas à obra (fig. 9). As três versões são diferentes umas das outras, tanto em termos de imagem como de som. A acompanhar os filmes deve estar o desenho *Oedipus, Byron, Bootsy* (Dean, 1991), feito pela artista treze anos antes dos filmes (ver fig. 1).

Tacita Dean decidiu filmar esta peça na Casa de Serralves porque durante uma exposição que teve no Museu de Serralves, foi-lhe dito que “eles iam renovar a *villa*, e que o arquiteto já tinha planos para fazer algumas alterações. Esta ideia perturbou-me muito, tal como está, é extraordinária.” (Dean & Obrist, 2012; Dean, 2003)

O título da peça refere-se à alcunha dada a Robert Steane, a única personagem que aparece nos três filmes. Como mencionado em cima, Boots é o padrinho da irmã da artista, Antigone Dean (Australian Centre for Contemporary Art, 2013). Supostamente a alcunha foi dada pela grande bota ortopédica que ele utilizava, mas a verdade é que precede o seu nascimento. Dean perguntou ao irmão de Boots (fisicamente parecido com ele) como é que a alcunha apareceu, ele disse-lhe que os pais deles estiveram em Paris durante a gravidez da mãe e que “viram um pequeno par de botas para cão, na janela de uma loja e disseram ‘vamos chamar-lhe Boots’” (Dean & Obrist, 2012, p. 12). Uma alcunha premonitória portanto.

A admiração que Dean tem por Boots torna-se evidente no texto que escreveu para a exposição em Serralves:

Fig. 10 Planta dos dois pisos da Casa de Serralves (Dean, 2003a).



My mother has often recounted Boots's life to us with great flourishes, making him more glamorous still: about how he was bought up in Bavaria, the son of a silent screen actor who, it is said, was an illegitimate son of King George V. They were caught up in the War as Britons in Germany, and finally ended up living by the sea at Deal in Kent. I was young when they all came for Christmas once, but I feel I have some inkling of memory about it: Boots, his father and his brother Michael, and his mother, her face covered in black veils, all elegantly dressed from another time, stepping out onto the muddy gravel in the front. They had lived another life; they had known the likes of Greta Garbo and Marlene Dietrich; they had travelled together in the thirties making films in Nice and Munich; and they had seen with their own eyes Jesse Owens win at the 100 meters in the 1936 Olympic Games. They were cosmopolitan as we can never be anymore, and Boots still carries this around with him. (Texto do panfleto da exposição, 2013)

Ele foi um arquiteto, mas não de relevo. Nos filmes, a sua personagem é uma mistura de arquiteto e de antigo dono da casa. Enquanto caminha lentamente por vários compartimentos da casa, fala sobre arquitetura e destaca alguns dos detalhes da mesma (materiais, a dimensão dos quartos, etc.). Em algumas alturas, principalmente quando entra em zonas mais privadas da casa (na luxuosa casa de banho em mármore cor de rosa, por exemplo), encarna Carlos Alberto Cabral, o primeiro dono da casa, e fantasia momentos privados com a mulher de Cabral, Blanche Daubin, uma modelo francesa. O que Boots diz pode ser lido no catálogo da exposição que tem uma descrição plano a plano dos três filmes, com todas as suas falas.

A câmara está sempre parada; o único movimento visível ocorre dentro do plano, maioritariamente quando Boots aparece. A composição é quase sempre clássica: simetrias, pontos de fuga disfarçados, fortes linhas verticais e horizontais estáveis, o uso de janelas como se fossem máscaras de reenquadramento, aproveitamento imaculado da luz natural com modelações muito suaves e difusas utilizada em contraponto com planos onde a modelação é mais dura e contrastada sempre que o Boots caminha em direção à luz ou vindo dela. Em alguns pontos, a montagem sugere diferentes pontos de vista da mesma ação, tornando evidente a existência de uma planificação prévia. A presença de um elemento humano que fala e realiza ações, dá força à narratividade dos filmes. Mas não passa de uma mera sugestão que nunca se concretiza.

Fig. 11 *Boots*, 2003, fotogramas retirados da versão inglesa (Dean, 2003a).



O som é descritivo em algumas alturas. Mas há sempre sons de coisas que não estão dentro do plano: pássaros dos jardins circundantes, carros que circulam na estrada em paralelo situada em frente à casa e o som que precede e sucede o aparecimento da personagem nos planos. É um som muito mais sugestivo do que descritivo.

Não vi a peça instalada. A sua última apresentação aconteceu em 2006, segundo os registos de Serralves. Vi os filmes de uma forma linear (um a seguir ao outro), na biblioteca de Serralves, a partir de uma cassete VHS cedida pela arquivista do museu. A falta de detalhe, o pequeno ecrã de televisão e a descontrolada luz ambiente do espaço, só permitiu a perceção dos esboços de cor da peça. Mas apesar da reduzida qualidade da imagem, tive de a ver. Afinal, esta foi a peça que Tacita Dean construiu na minha terra natal.

REFERÊNCIAS

- Australian Centre for Contemporary Art. (2013). Tacita Dean, on Film. Interview at ACCA 2013. Obtido 1 de Outubro de 2014, de http://www.youtube.com/watch?v=8dOEXI_3lZl
- Britannica, E. (n.d.-a). Antigone (Greek mythology). Obtido 11 de Outubro de 2014, de <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/28033/Antigone>
- Britannica, E. (n.d.-b). Ptolemy (Egyptian scientist and mathematician). Obtido 12 de Outubro de 2014, de <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/482098/Ptolemy>
- Dean, T. (1991). Oedipus, Byron, Bootsy [Colagem e tinta sobre papel].
- Dean, T. (1999). *Bubble House* [Filme 16mm].
- Dean, T. (2003). Tacita Dean talks about Boots, 2003. *Art Forum*, 134-135.
- Dean, T., & Obrist, H. U. (2012). *Tacita Dean: Hans Ulrich Obrist, The Conversation Series*. Walther König, Köln.

- Dean, T., Royoux, J.-C., Warner, M., & Greer, G. (2006). *Tacita Dean*. New York: Phaidon Press Limited.
- Priberam. (n.d.). Definição de Tácita. *Dicionário Online Priberam*. Obtido 7 de Outubro de 2015, de <http://www.priberam.pt/dlpo/tácita>
- Serralves, F. (2000). Fundação Serralves. Obtido 1 de Outubro de 2014, de <http://www.serralves.pt/pt/fundacao/a-casa-de-serralves/historia/>
- WIELS Contemporary Art Centre. (n.d.). Film as Sculpture | Exhibitions | WIELS. Obtido 13 de Outubro de 2014, de <http://www.wiels.org/en/exhibitions/471/Film-as-Sculpture>