



## Tecnologia da visão: as naturezas-mortas de Sam Taylor Wood, Ori Gersht e John Baldessari

Biagio D'Angelo<sup>1</sup>

**Resumo:** Nas naturezas-mortas de Sam Taylor-Wood, Ori Gersht e John Baldessari, a tecnologia do vídeo assume uma função não apenas indispensável do ponto de vista do suporte escolhido, mas da perspectiva filosófica. Desconstruindo a imagem ontológica dos objetos representados numa pintura de gênero de natureza-morta, os artistas discutem, entre o discurso do jogo e o código da releitura melancólica, a materialidade da imagem e a ilusão do movimento que aproxima estas obras à linguagem do cinema experimental.

**Palavras-chave:** Natureza-morta; Videoarte; Tecnologia; Visão; Imagem.

A força centrífuga do tempo dispersou as nossas cadeiras vienenses e os nossos pratos holandeses de flores azuis. Nada permaneceu.

(Osip Mandelstam, *O selo egípcio*, p. 67)

O poeta polonês Adam Zagajewski (2012) escreveu, sugestivamente, numa poesia intitulada "Da vida dos objetos" (p. 107), que a pele dos objetos é parecida à lona de um circo. Ao anoitecer, as coisas se declaram ser como pálpebras que tocam, quase imperceptivelmente, o ar e a visão, a escuridão e a luz. Interrogadas pelo poeta sobre o destino dos homens e sobre as pulsões, os sentimentos, os afãs da existência, os objetos silenciam qualquer resposta. Numa outra lírica, intitulada sugestivamente "Morandi", (p. 78), em homenagem ao pintor italiano, as coisas se animam durante a noite, quase numa revolta contra quem respira e raciocina. Nada mais que ilógico de pensar nas imagens de natureza-morta como rebeldes, ferozes, dinâmicas, animadas. Contudo, o termo usado na prática anglo-saxã *still life*, isto é uma "ainda vida", pareceria suscitar o contrário. Os objetos representados em imagens estão ali na tela para lembrar ao observador a vida da memória, ou melhor, como propôs Giorgio de Chirico, a vida "silenciosa" da memória. O gênero da natureza-morta constitui um dos pilares da tradição iconográfica da história da pintura ocidental. Ele possui uma série de elementos discursivos e alegóricos que tornaram-se determinantes na leitura estrutural do gênero: objetos, *vanitas*, *memento mori*, contemplação, tempo, memória. De recente, algumas obras se re-apropriaram e citaram a natureza-morta como escolha discursiva visual, desestabilizando o gênero artístico tradicional, na sua vertente de *ekphrasis* do passar inexorável do tempo e da vaidade de tudo. Com efeito, a natureza-morta proposta nessa era tecnológica parece perturbar o próprio gênero, pois ela, provocada pela releitura dos artistas contemporâneas, exhibe visualmente seu avesso, isto é, o que tem que ficar não-dito, não mostrado. A imagem, em resumo, mostra (também) o in-mostrável, o monstruoso.

Outro poeta e ensaísta polonês, Zbigniew Herbert (1924-1998), publica, em 1993, um ensaio intitulado *Martwa natura z wędzidłem* ("Natureza-morta com rédea"), dedicado ao pintor holandês do século XVIII Torrentius. Desse pintor, que foi perseguido por ser amante das ciências ocultas, ficou somente uma obra, justamente a "Natureza-morta com rédea". Essa pintura parece contradizer toda a biografia do pintor. Herbert fica fascinado, curioso pelo fato de que os objetos daquela natureza-morta que representam ordem, temperança, prudência, seriam as virtudes opostas às características existenciais do pintor rebelde. Herbert não se convence com a alegoria da Moderação.

1 - Biagio D'Angelo é Professor Adjunto II de Teoria, Crítica e História da Arte no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Arte da Universidade de Brasília. Email: [biagiodangelo@gmail.com](mailto:biagiodangelo@gmail.com) (61) 99587941.



Identifica até uns erros de holandês e conclui dizendo que se trata de uma deliberada violação da ordem, e, portanto, que a natureza-morta mostra o que ficou sensivelmente escondido. Os objetos representados não são, sempre, necessariamente aquilo que se propõem a aparentar. Em vez disso, a questão é como os objetos são observados, como Herbert mesmo declara num breve poema em prosa, *Objects*:

Os objetos inanimados são sempre corretos e não podem, infelizmente, ser culpados de nada. Nunca observei que uma cadeira possa mudar de um pé para outro, ou uma cama possa se levantar sobre suas patas traseiras. E as mesas, mesmo quando estão cansadas, não se atrevem a dobrar seus joelhos. Suspeito que os objetos façam isso a partir de considerações pedagógicas, para nos repreender constantemente da nossa instabilidade (HERBERT, 1968, p. 63)<sup>1</sup>.

E se os objetos decidissem ser animados, se animar graças ao uso das assim chamadas “novas tecnologias”? Do que eles poderiam ser “culpados”? O que dizem, novamente, à nossa instabilidade?

Sam Taylor-Wood, Ori Gersht e John Baldessari, de modo oposto, quase antagônico, reescrevem o processo cultural do gênero da natureza-morta. O efeito é aquele de um estranhamento. A natureza dos objetos é demonstrada como ela o seria em seu significado imagético alegórico. As coisas decaem, perecem, se enchem de poeira. Assim a arte não irá esconder seu caráter simbólico e metafórico, mas, pelo contrário, reduzirá drasticamente o nível de representação ficcional. Se Iuri Lotman escrevia que a natureza-morta é, afinal, um “enunciado cifrado” (LOTMAN, 1998, p. 56), é porque ela é uma operação visual que tem que ser olhada, lida, decifrada.

Taylor-Wood escolhe o vídeo como meio de comunicação dessa decodificação. Em primeiro lugar, a escolha do vídeo assume uma função não apenas indispensável, mas filosófica. Desconstruindo a imagem ontológica dos objetos representados numa pintura de gênero de natureza-morta, a artista britânica discute, entre o discurso do jogo e o código da releitura melancólica, a materialidade da imagem e a ilusão do movimento. Trata-se de uma ilusão “não-ilusória”, uma mentira que só faz transparecer a verdade das coisas. A estaticidade da forma pintada é visualizada, por assim dizer, fora da própria imagem. A pintura é materializada em imagens sob forma de movimento quase cinematográfico e submetida à real e cruel passagem do tempo. Com efeito, o uso da videotecnologia revela, quase, a verdade da coisa.

O vídeo de Sam Taylor-Wood, *Still Life* (2001), um filme em película de 35 mm, apresenta um fotograma de uma cesta de fruta, de memória caravaggesca, da qual assistimos, em pouco menos de cinco minutos, à sua putrefação progressiva. As cores, inicialmente brilhantes e vibrantes, se transformam em mofo e poeira, e nas gradações cinza e verde-musgo que imprimem ao curta seu valor de decadência e de morte das coisas. É muito singular observar que é possível entrever uma caneta de uso comum, quase a ressaltar a contemporaneidade da proposta audiovisual, e o uso do filme de 35 mm, uma espécie de homenagem à tradição visual, apesar do avanço atual da tecnologia digital. Não é a primeira vez que Taylor-Wood, célebre também por ter sido a diretora da transposição fílmica do best-seller *Cinquenta tons de cinza*, se inspira à complexa magnificência da natureza-morta: *A Little Death* (2002), que dialoga com algumas naturezas-mortas de Chardin, e *Pietà* (2001) com óbvias referências a um dos tópicos religiosos mais fecundos na arte ocidental, são algumas das obras que dialogam com a história da arte e com uma certa parodização da tradição clássica. Na página web, Taylor-Wood define essas obras sob a catalogação de *moving images*, como a sublinhar os efeitos cinematográficos obtidos pela adesão à videoarte.

Contudo, a imagem em movimento proposta por Taylor-Wood, talvez por sua filiação explícita com a tradição da história da arte, revela conscientemente muito mais que uma mera releitura de um gênero estético do passado. Não há comicidade ou iro-



nia nessa retomada da natureza-morta, mas uma reflexão sobre a imagem, graças ao auxílio do meio audiovisual. Seria impossível perceber o decrépito correr do tempo que aniquila as coisas a não ser pela câmara que filma, implacavelmente, imitando o tempo. A esse propósito, para Jean-Luc Nancy (2007) a imagem é uma “re-presentação”, num jogo de palavras que reúne a apresentação e sua presentificação; a imagem é algo que, re-presentando a coisa, realiza sua ausência. Apresenta para declarar o que não há. A imagem é, portanto, representação e apresentação do sagrado, no sentido não do meramente religioso, mas do diferente, do distinto, do que é separado.

A imagem joga na minha cara uma intimidade que chega a mim em plena intimidade – por meio da visão, do ouvido, ou do próprio sentido das palavras. Com efeito, a imagem não é apenas visual: ela é também musical, poética, tátil, olfativa, gustativa, cinestética, etc. (NANCY, 2007, p. 43-44).

A cesta de fruta que Taylor Wood apresenta ao observador é uma representação indireta da finitude das coisas, da mortalidade e da sacralidade brutal do que desmorona. A imagem realiza esta violência do sagrado que se manifesta na morte dos objetos, e não apenas. Mencionávamos antes que a imagem mostra o in-mostrável, o monstruoso. Pois a imagem de pêssegos e maçãs não é contemplativa, ou não é apenas tal, não se liga a uma moderna e melancólica observação da vida que passa. Trata-se, pelo contrário, de uma imagem violenta, ou melhor, uma imagem sagrada e violenta. A imagem é ostensiva, monstruosamente ostensiva, porque “se expõe como figura sem figura, mostra, demonstração, ostensão do que fica sem rosto” (NANCY, p. 12). É por isso que ela ainda “não é a serviço da verdade, mas pretende ser a própria verdade” (ibidem), dando origem, ou quem sabe, reafirmando as mentiras da verdade representada.

Na *Crítica da razão pura*, Kant afirma que “a imagem pura de todos os objetos é o tempo” (2001, p. 210, B 182)<sup>2</sup>. Ora, o tempo devasta os objetos. Esta é a mensagem teleológica da proposta estética de Sam Taylor-Wood. O tempo se evidencia como metamorfose de cor em mofo. Como pode ser imagem pura? Se for imagem pura, quer dizer que o tempo, devastador, não pode ser senão impuro. É um ponto que Nancy define como o “ponto cego” ou o “ponto de fuga obscuro” (p. 20). Continua Nancy:

A imagem pura é, no ser, o terremoto que abre a falha (a falta) da presença. Onde o ser era em si, a presença não retornará mais a si: é assim que ela é ou será para si. Compreende-se assim porque o tempo é, por vários aspectos, a própria violência... A unidade forma (*bildet*) a imagem ou a tela (*Bild*) do que é, em si, não apenas sem imagem, mas também sem unidade e sem identidade (NANCY, p. 20-21)<sup>3</sup>.

Sendo um terremoto, conforme a intuição de Nancy, a imagem não pode ser reduzida à cópia, à mimese, ao espelhamento de algo que fora seria mais verdadeiro. A imagem é uma quase-violência. Ao redor dela instaura-se a violência, poderíamos dizer com o pensamento de Nancy. Ela afirma não ser a presença mas ao mesmo tempo a substitui, enganosamente. A imagem, sintetiza Nancy, é “uma coisa que não é a coisa” (p. 29). A cesta de fruta, filmada por Sam Taylor-Wood, rasga no espectador qualquer possibilidade de melancolia. Ela também é violenta pois manifesta o que todo observador, todo vivente deveria reconhecer: a decrepitude da coisa erradicada do Ser.

O ser se erradica do ser, e a imagem é o que se erradica. Leva em si o sinal deste desarraigamento: seu fundo monstruosamente aberto sobre seu próprio fundo, isto é sobre o avesso sem fundo de sua apresentação (o avesso cego da tela) (NANCY, p. 21).

Porque precisa-se de imagens, ou ainda, qual necessidade impele o sujeito fazedor de imagens? Porque usar artifícios ou técnicas para constranger o espectador a



visualizar o que chamamos de quase-violência da imagem? Para o artista israelita Ori Gersht, beleza e violência são tópicos simultâneos, imprescindíveis pontos de reflexão de qualquer estética, especialmente a contemporânea. Os vídeos de curta duração, inspirados a uma sugestiva releitura do tema da natureza-morta, *Pomegranate* (2006), *On Reflection* (2014) e *Big Bang* (2006), são testemunhos visuais de uma imagem violenta e violentada.

É possível, afinal, representar a violência? (Trata-se também de uma questão muito emblemática e polêmica aos nossos dias se pensarmos no debate relativo à Shoha ou à fotografia do menino refugiado sírio encontrado sem vida numa praia turca). Representar por imagens a violência incitória, com mais um triste capítulo, aquela sociedade mediática do espetáculo, como a definiu, anos atrás, Guy Debord. Como, portanto, representar?

Joseph Bueys assim responde a fatídica pergunta se é possível criar arte depois de Auschwitz ou algum outro evento catastrófico:

Não, não se pode. Sem dúvida, não é possível. Em outras palavras, seria apenas, como disse uma tentativa de preparar um medicamento. (...) [Auschwitz é] o que não pode ser representado, esta imagem repugnante que não pode ser apresentada como uma imagem, mas que poderia ser apresentada somente na realidade de seu evento, e somente enquanto acontece, o que não pode ser transferida numa imagem. Não se pode lembrar, então, a não ser por meio de uma imagem oposta de sentido positivo, isto é, por meio de homens que afastam do mundo essa feiura (BUEYS, *apud* KRAMER, 1998, p. 103)<sup>4</sup>

A esses homens ou mulheres, artistas, é concedida a tarefa de uma imagem que funcione como memorial, isto é como representação aproximativa do acontecido.

Mas esse paradoxo (representar o que não pode ser representado) tem origem na história da cultura antiga. A proibição bíblica de representar imagens não negava a pura representação delas mas alertava sobre a transformação dessas imagens em ídolos. A iconoclastia se moveu dessa interdição levada ao seu mais violento paroxismo. Contudo, a bem ver, a iconoclastia poderia ser reinterpretada hoje à luz do paradoxo que a imagem propõe: aquele “apresentar” algo que está em ausência. Talvez seria melhor dizer “a-presentar”, utilizando o alfa privativo de origem grega, que indica falta, privação ou negação. Essa a-presentação é, como vimos, o coração íntimo de uma teoria da imagem e de sua ontologia.

Para Ori Gersht o suporte tecnológico do vídeo e da fotografia conseguem comunicar múltiplas histórias, muito mais do que a pintura bidimensional podia, um tempo, oferecer. Suas imagens cinéticas comunicam uma energia arrebatadora. As alusões ao Holocausto ou à violência em Israel ou na Ucrânia são reveladas por meio de explosões de romãs (que recordam as granadas militares) ou de buquês de flores. *Pomegranate*, por exemplo, é uma quase-cópia de uma natureza-morta de Juan Sánchez Cotán, de 1602. Uma obra de arte conceitual *ante litteram*, cerebral, matemática, pensada para criar uma imagem de um equilíbrio perfeito.

A aparente beleza dos objetos descritos nas naturezas-mortas do século XVII e XVIII se figura metamorfoseada numa releitura ácida, cínica, excessivamente realista. História e memória, criação e destruição, beleza e violência são os temas que subjazem a um questionamento da verdade do objeto representado:

Em estes filmes particulares, é crucial a suspensão da descrença. De fato, os apresento em uma tela de altíssima resolução, de modo que quando o espectador se aproxima muito, eles não revelam-se como imagens em movimento. Os *frames* sugerem a moldura de um quadro. No momento da explosão súbita, as expectativas e as crenças do espectador estão sendo desafiadas (GERSHT, *website*)<sup>5</sup>.





O espectador está desafiado também na proposta conceitual de John Baldessari, intitulada *In Still Life* (2001-2010), que pode ser vista em aplicativos do iPhone e do iPad. Trata-se de uma obra interativa que apresenta uma natureza-morta holandesa do século XVII, inicialmente, sem objetos. Logo é possível (ou talvez, “necessário”) que para que a natureza-morta reassuma o modelo original, o espectador se torne artista, mesmo se por jogo, rearranjando os trinta e oito objetos, à disposição dele, ao lado da tela, para recriar a obra de arte, a própria natureza-morta. Naturalmente, após ter seguido as instruções, o resultado poderá ser compartilhado com os amigos. Único critério será a criatividade de cada sujeito. Porém o estilo burlesco devido ao suporte tecnológico se atenua e desliza para uma conceitualização da memória existencial de cada indivíduo. Cada sujeito possui uma própria natureza-morta ou, melhor, uma própria *still life*, um lugar alegoricamente pictórico em que se armazenam os objetos mais significativos por razões diversas. Para Baldessari, a natureza-morta fala de coisas fugazes na vida às quais damos um valor afetivo e simbólico. O tempo violenta as coisas. O aplicativo restitui formas de vida.

Quando alguém completa a própria natureza-morta usando *In Still Life 2001-2010*, esta se torna a própria obra de arte. Não é a minha, é desse alguém. A natureza-morta fala de coisas fugazes na vida. Cada objeto tem um significado simbólico ligado a ela. Meu interesse em naturezas-mortas remonta ao início dos cursos de arte e ao fato de ter que pintar sem parar a partir deles. Havia sempre uma sala onde os professores armazenavam todas as ferramentas. E o objeto que eu mais odiava era o crânio de vaca, que um antigo meu professor, fã de Georgia O’Keeffe, costumava sempre mostrar-nos. Mas é claro que os objetos típicos são coisas como a guitarra, a garrafa de vinho, o pão, que não são tão interessantes. Mesmo agora, é muito difícil para mim olhar para um daquelas típicas naturezas-mortas de Braque ou Picasso sem quere-las reorganizar! Eu só quero faze-las um pouco mais engraçadas, mais dinâmicas e menos estáticas. Escolhi assim uma *Natureza-Morta com Banquete* (1667) [de Adriaen von Utrecht] para *In Still Life 2001-2010*, porque queria usar uma típica natureza-morta do do século XVII holandês. A lagosta é o objeto mais importante na pintura. Estou apenas me antecipando para que todos tentem fazer a “dança da lagosta”<sup>6</sup>. (BALDESSARI, *website*)<sup>7</sup>

A ironia de Baldessari não é ingênua. Ela propõe que a arte não seja desligada da vida, nem seja *blasée*, elitista. Com efeito, é justamente do artista norte-americano a famosa obra que apresentava numa tela a repetição quase hipnótica da frase “I Will Not Make Any More Boring Art”.

A natureza-morta, essa quintessência dos objetos e dos detalhes, seria a possibilidade de ver a vida ainda em ação. Os objetos, os silêncios, inertes, aí representados, podem proporcionar ao observador a revelação tênue, discreta de algum mistério. A vida ainda em ação é também sombra, escuridão, forças perversas, violência, morte “em ação”. Marcel Proust dizia de Jean-Baptiste Simon Chardin, o pintor das naturezas-mortas e dos objetos domésticos, à qual a fortuna crítica do autor da *Recherche* contribuiu enormemente, que a natureza-morta é parecida à “princesa adormecida desperta: tudo é restaurado à vida, retoma a sua cor, começa a falar com você, vivo, duradouro” (PROUST, 1954, p. 103).

A natureza-morta é, acima de tudo, uma mudança de uma vida em ação. Como a própria vida, ele sempre terá algo a dizer para você, algumas maravilhas brilhando, algum mistério para revelar. Dia-a-dia a vida irá deliciar você durante vários dias se prestar atenção à sua pintura como se fosse uma lição; e tendo compreendido a vida de suas pinturas, ter-se-á alcançado a beleza da própria vida (PROUST, 1954, p. 103).



Essa citação proustiana poderia nos fazer decair na tentação de uma nostalgia do tempo perdido ou de uma lembrança sentimental da tradição pictórica. Mas não se trata de fugacidades melífluas ou desencantadas. Os suportes tecnológicos não são frios, como alguém saudosamente poderia ainda pensar. A reflexão sobre as obras (as naturezas-mortas) de Sam Taylor Wood, Ori Gersht e John Baldessari que nessas páginas esboçamos nos leva a crer que o que denominamos “tecnologia da visão” é uma verdadeira “ontologia da visão”, justamente nas entrelinhas do que o próprio Proust proclamava. A imagem que dessa visão é parte fundamental constitutiva é uma presença de “um fragmento de matéria entregue à consumação” (NANCY, 2002, p. 41). Assim, o espectador, contagiado, pelo choque da imagem comunicada, participa da cena íntima do limiar do que é indizível, mas (ainda) misteriosamente representável.

## Referências bibliográficas

BALDESSARI, John. *In Still Life*. <http://www.rawfunction.com/in-still-life-john-baldessari>. Acesso 10 de setembro de 2016.

GERSHT, Ori. “Interview”. In: *Musée. Vanguard of Photography Culture*. <http://museemagazine.com/features/art-2/features/interview-with-ori-gersht>. Acesso 10 de setembro de 2016.

HERBERT, Zbigniew, *Selected Poems*. Harmondsworth: Penguin Books, 1968.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2001.

KRAMER, Mario. “Joseph Beuys’ “Auschwitz Demonstration” 1956-1964”. In: *La Mémoire d’Auschwitz dans l’art contemporain*. Actes du Colloque international, Bruxelles, 11-13 décembre 1997. Bruxelles: Éditions du Centre d’études et de documentation Fondation Auschwitz, 1998.

LOTMAN, Iuri, *Il girotondo delle muse. Saggi sulla semiotica delle arti e della rappresentazione*. Bergamo: Moretti & Vitali, 1998.

MANDELSTAM, Osip. *Il rumore del tempo e altri scritti*. Milão: Adelphi eBook, 2012.

NANCY, Jean-Luc. *Tre saggi sull’immagine*. Napoli: Cronopio, 2002. (e-book)

PROUST, Marcel. “Chardin: The Essence of Things”. *Art News* 53/6, New York: The Art Foundation Press, 1954, p. 101-106

TAYLOR-WOOD, Sam. *Still Life*. In: <http://samtaylorjohnson.com/moving-image/art/still-life-2001>. Acesso 10 de setembro de 2016.

ZAGAJEWSKI, Adam. *Della vita degli oggetti*. Milano: Adelphi, 2012.

## (Endnotes)

1 - Todas as traduções, salvo quando não citadas diretamente, são de entender-se como minhas.

2 - A citação completa reza: “ A imagem pura de todas as quantidades (*quantorum*) para o sentido externo é o espaço, e a de todos os objetos dos sentidos em geral é o tempo”.

3 - Transcrevo o pensamento de Jean-Luc Nancy (p. 20-21) sobre a imagem pela complexidade e pela densidade que ele representa: “Se per Kant “l’immagine pura di tutti gli oggetti è il tempo”, è perché il tempo è il movimento stesso della sintesi, della produzione dell’unità: il tempo è l’unità stessa che si anticipa e si succede proiettandosi senza fine avanti a sé, cogliendo in ogni momento - in questo momento inafferrabile - il presente in cui si presenta la totalità dello spazio, la curva dell’estensione in una visione unica, in una prospettiva di cui il tempo costituisce il punto cieco così come il punto di fuga oscuro.

Questa immagine pura è l’immagine delle immagini, l’apertura dell’unità in quanto tale. Essa ripiega violentemente l’esteriorità smembrata, ma la sua piega, la sua frangia stretta è tanto la fessura che l’unità incisa nella compattezza dell’estensione. L’immagine pura è, nell’essere, il terremoto che apre la falla della presenza. Là dove l’essere era in sé, la presenza non ritornerà più a sé: è così che essa è o sarà per sé. Si comprende come mai il tempo sia per tanti aspetti la violenza stessa...

L’unità forma (*bildet*) l’immagine o il quadro (*Bild*) di ciò che, in sé, è non soltanto senza immagine, ma anche senza unità e senza identità. Di conseguenza l’immagine “di” non significa che l’immagine venga dopo ciò di cui è immagine: ma l’immagine “di” è ciò in cui, innanzitutto, ciò che è si presenta, e niente si presenta altrimenti. Presentandosi, la cosa viene ad assomigliarsi, dunque a essere se stessa. Per assomi-



gliarsi, essa si assembla, si raccoglie. Ma per raccogliersi, essa deve ritrarsi dal suo fuori. L'essere si strappa all'essere, e l'immagine è ciò che si strappa. Porta in sé il segno di questo strappo: il suo fondo mostruosamente aperto sul suo fondo, cioè sul rovescio senza fondo della sua presentazione (il retro cieco del quadro)".

4 - "No, one cannot. Of course not. In other words, that is only, as I have said, an attempt to prepare a medicine. (...) [Auschwitz is] something that which cannot be represented, that awful image, that which cannot be presented as an image, but which could only be presented in the actual process of it happening, while it happened, which cannot be translated into an image. That such can only be remembered as it were via a positive opposite image, that is to say by humans removing this blemish from the world".

5 - "In those particular films, suspension of disbelief is crucial. I present them on an extremely high-resolution screen, so that when the viewer comes very close they don't reveal themselves as moving images. The frames suggest the frame of a painting. At the moment of sudden explosion, the viewer's expectations and beliefs are being challenged".

6 - Trata-se com muita probabilidade de um jogo de palavras, se referindo ou à dança maluca relatada em *Alice no país das maravilhas*, de Lewis Carroll, ou a uma frase idiomática americana que poderia significar "achar o parceiro/a parceira certa".

7 - "When someone completes their own still life using *In Still Life 2001-2010* it becomes their own artwork. "It's not mine. It's theirs. *Still lifes* are about the fleeting things in life. Each object has a symbolic meaning attached to it. My interest in *still lifes* goes back to beginning art courses and having to endlessly paint from them. There was always a room where the instructors stored all the props. And the one prop I hated was the cow skull, which an old instructor of mine, a Georgia O'Keeffe fan, used to always trot out. But of course the typical objects are things like the guitar, the wine bottle, the loaf of bread, which are not so interesting. Even now it's very hard for me to look at one of those typical Braque or Picasso *still lifes* and not want to rearrange it! I just want to make it a little more upbeat, a little more dynamic and less static. I chose *Banquet Still Life* (1667) for the original *In Still Life* because I wanted to use a typical 17th-century Dutch still life. The lobster is the most important object in the painting. I'm just anticipating everyone trying to make the lobster dance".