

DA PASSAGEM DE ALGUMAS COISAS E PESSOAS ATRAVÉS DE UM BREVE MOMENTO DE TEMPO

ON THE PASSAGE OF A FEW THINGS AND PEOPLE THROUGH A BRIEF MOMENT IN TIME

Markus Richter

A questão é compreender o que já foi feito e tudo o que está por fazer, em vez de acrescentar mais ruínas ao velho mundo dos espetáculos e memórias.

The point is to understand what has been done and all that remains to be done, not to add more ruins to the old world of spectacles and memories.

Guy Debord¹

Momento I (Deriva)

Os momentos de calma, contemplação, ou mesmo de pausa, são raros neste trabalho fílmico de Rui Calçada Bastos. Os protagonistas dos seus filmes encontram-se num estado de constante movimento: num comboio, num carro, ou caminhando por paisagens urbanas não-específicas e atravessando uma natureza igualmente incaracterística. A câmara capta as circunstâncias em pequenos fragmentos isolados, negando ao espectador um plano longo que possa servir de orientação. Calçada Bastos evita localizações reconhecíveis ou revestidas de significado. As suas cidades são intercambiáveis e servem apenas como pano de fundo para o desassossego dos protagonistas, que se movem através de

Movement I (Drift)

Moments of calm, of contemplation, or even of pause are rare in the film work of Rui Calçada Bastos. The protagonists of his films find themselves in constant motion: on the train, in the car or walking through nonspecific urban landscapes and equally featureless nature. The camera captures the environment in fragmented snippets and denies the viewer a long shot that might serve as orientation. Calçada Bastos avoids recognizable, significant locations. His cities are interchangeable and serve merely as a backdrop for the restlessness of the protagonists. They move through transient, intermediate locations without specific weight or localized identity – public transport, railway stations,

1. Guy Debord, banda sonora de *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), tradução inglesa Ken Knabb in <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/passage.htm> (acesso a 1 de Fevereiro February de 2013) [NT: tradução portuguesa para este ensaio].

1. Guy Debord, voice-over soundtrack of *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps* (1959), translated by Ken Knabb. I used the online version: <http://www.bopsecrets.org/SI/debord.films/passage.htm> (accessed February 1, 2013).

localizações transitórias e intermédias sem qualquer peso específico ou identidade localizada – transportes públicos, estações ferroviárias, pontes – justamente, os non-lieux, tal como descritos por Marc Augé². No centro dos seus filmes encontra-se o próprio movimento enquanto tal.

A combinação de movimento e de uma percepção fragmentada do meio assumem uma forma particularmente surpreendente em *The Mirror Suitcase Man* [O homem da mala de espelhos] (2004). O protagonista deste filme a preto e branco é menos o homónimo Homem da Mala do que a sua mala inteiramente espelhada, que a câmara capta em close-ups, e que, por sua vez, mostra as localizações circundantes enquanto reflexos. De facto, o Homem da Mala surge como pouco mais do que a mão que leva a mala. Enquanto pessoa e participante no filme, é essencialmente incidental. A sua viagem através do espaço urbano também só emerge na imaginação do espectador. Em longos planos subjectivos, que se fundem uns nos outros a branco, ele permanece quase imóvel enquanto a câmara se foca na mala que balança ligeiramente e reflecte o que a circunda à medida que transeuntes, carros e eléctricos cruzam a superfície espelhada. Apenas nas cenas introdutória e final do filme chegamos de facto a ver o Homem da Mala em movimento. No início, este entra em cena e pega na mala que se encontra num prado florido. No fim, numa estrada de campo

bridges – *non-lieux*, as described by Marc Augé². At the center of the films is movement, as such.

The combination of movement and a fragmented perception of the environment take a particularly striking form in *The Mirror Suitcase Man* (2004). The protagonist of this black and white film is less the eponymous Suitcase Man himself, but rather his entirely mirrored suitcase, which is captured by the camera in close-ups, and in turn presents the surrounding locations as reflections. The actual Suitcase Man appears as little more than the hand holding the case. As a person and participant in the film, he is essentially incidental. His journey through urban space also arises only in the imagination of the viewer. In long, point-of-view shots, which blend into another by fading to white, he stands almost motionless while the camera focuses on the slightly swaying suitcase, which reflects the surroundings as pedestrians, cars and trams pass across the mirrored surface. Only in the introductory and the final scenes of the film do we actually see the Suitcase Man in motion. At the beginning, he enters the scene and picks up the suitcase as it stands in a flowery meadow. At the end, on a country lane outside of the city, he hands the mirrored object over to a new carrier who continues the journey. Interestingly, Calçada Bastos has not chosen an urban setting as the background for

2. “Clearly the word ‘non-place’ designates two complementary but distinct realities: spaces formed in relation to certain ends (transport, transit, commerce, leisure), and the relation that individuals have with this spaces [“A palavra não-espaço designa claramente duas realidades complementares mas distintas: espaços criados em função de certos fins (transporte, trânsito, comércio, lazer) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços]”. Marc Augé: *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London-New York 1995), p. 94 [NT: tradução portuguesa para este ensaio]

2. “Clearly the word ‘non-place’ designates two complementary but distinct realities: spaces formed in relation to certain ends (transport, transit, commerce, leisure), and the relation that individuals have with this spaces”. Marc Augé: *Non-places. Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, trans. John Howe (London-New York 1995), p. 94

fora da cidade, entrega o objecto espelhado a um novo transportador que continua a viagem. Curiosamente, Calçada Bastos não escolheu uma localização urbana como fundo para estas cenas, ao invés começando e terminando o filme num ambiente natural e quase idílico. As cenas intermédias mostram fragmentos de estações ferroviárias, praças vazias e jardins sombrios e tristes³.

O filme condensa planos consecutivos dos mais variados bairros numa jornada atmosférica, numa deriva através da paisagem urbana. Vagabundear e cirandar é um motivo central nos filmes de Calçada Bastos. Os seus protagonistas andam à deriva pelo espaço urbano; os seus caminhos não conduzem a qualquer destino, constituindo eles mesmos o próprio enredo. Guy Debord define a deriva como um “modo de comportamento experimental ligado às condições da sociedade urbana: uma técnica de passagem rápida através de diferentes ambiências.”⁴

A referência à terminologia situacionista faz, aqui, todo o sentido, dado que mesmo o conceito básico do filme – a visão alienada da cidade através dos reflexos fragmentados da mala espelhada – assemelha-se a uma experiência psicogeográfica: “A psicogeografia poderia tomar para si o estudo das leis precisas e efeitos específicos do ambiente geográfico, conscientemente organizados ou não, sobre as emoções e comportamentos dos

these scenes, but begins and ends the film in a natural, almost idyllic environment. The scenes in between show fragments of train stations, subways, empty squares and dreary, cheerless parks³.

The film condenses consecutive shots from the most varied of neighborhoods into an atmospheric journey, a *dérive* through the urban landscape. Wandering and roving is a central motif in Calçada Bastos’ films. His protagonists drift through urban space; their paths do not lead to any destination, but are the actual plot in themselves. Guy Debord defines *dérive* as a “mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society: a technique of rapid passage through varied ambiances.”⁴

The reference to situationist terminology makes perfect sense here, because even the basic concept of the film – the alienated view of the city via the fragmentary reflections of the mirrored suitcase – resembles a psychogeographical experiment: “Psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals. The charmingly vague adjective psychogeographical can be applied to the findings arrived at by this type of investigation, to their influence on human feelings, and more generally

3. A dicotomia entre paisagem urbana e natureza é um tema recorrente nos filmes de Calçada Bastos. *Quadrifoglio* (2001/02) já situa cenas entre situações urbanas – elevadores e apartamentos – e uma área rural. O princípio é particularmente evidente na instalação em dois canais *Walkabout* (2006), com um ecrã mostrando uma caminhada através da cidade e o outro uma caminhada no campo.

4. “[...] mode of experimental behavior linked to the conditions of urban society: a technique of rapid passage through varied ambiances”. Guy Debord, »Definitions«, *Internationale Situationniste #1* (Paris, Junho de 1958), tradução de Ken Knabb in <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html> (acesso a 1 de Fevereiro de 2013). [NT: tradução portuguesa para este ensaio].

3. The dichotomy between urban landscape and nature is a recurring theme in Calçada Bastos’ films. *Quadrifoglio* (2001/02) already sets scenes between urban situations - elevators and apartments – and a rural area. The principle is particularly evident in the two-channel installation *Walkabout* (2006), with one screen showing a walk through the city, on the other showing a walk in the open countryside..

4. Guy Debord, »Definitions«, *Internationale Situationniste #1* (Paris, June 1958), trans. by Ken Knabb. I used the online version: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/si/definitions.html> (accessed February 1, 2013).

indivíduos. O encantadoramente vago adjetivo ‘psicogeográfico’ pode aplicar-se às descobertas deste tipo de investigação, à sua influência nos sentimentos humanos e, de modo mais geral, a qualquer situação ou conduta que pareça reflectir esse mesmo espírito de descoberta.”⁵

Uma abordagem semelhante e experimentalmente distanciada a uma cidade encontra-se na instalação vídeo de Calçada Bastos *Soundscape or Attempt to Reproduce the Soundscape of the Day Before* [Paisagem sonora ou tentativa de reproduzir a paisagem sonora do dia anterior] (2007). O filme mostra um homem que arrasta uma panela de tamanho desproporcionado atrás de si enquanto caminha através de uma cidade. O seu percurso condu-lo por ruelas abandonadas, locais de construção abandonados e espaços abertos indefinidos, através de pontes e cais, sempre acompanhado pelo barulho do pesado objecto metálico. A percepção da cidade é alterada não visualmente, mas auditivamente. Uma vez mais, o trabalho de câmara limita-se às mais não-específicas perspectivas, sem qualquer fiada de casas ao longo de uma rua a que surgir no plano. O conceito performativo básico do filme relembra, de novo, uma experiência psicogeográfica. A panela torna-se num instrumento não só no sentido musical: funciona também como ferramenta de alienação e força o protagonista a perceber a cidade de um modo novo e não familiar durante a sua jornada.

5. “Psychogeography could set for itself the study of the precise laws and specific effects of the geographical environment, whether consciously organized or not, on the emotions and behavior of individuals. The charmingly vague adjective psychogeographical can be applied to the findings arrived at by this type of investigation, to their influence on human feelings, and more generally to any situation or conduct that seems to reflect the same spirit of discovery”. Guy Debord, »Introduction to a Critique of Urban Geography«, *Les Lèvres Nues #6* (Paris, Setembro de 1955), tradução de Ken Knabb in <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html> (acesso a 1 de Fevereiro de 2013). [NT: tradução portuguesa para este ensaio].

to any situation or conduct that seems to reflect the same spirit of discovery.”⁵

A similar, experimentally distanced approach to a city can be found in Calçada Bastos’ video installation *Soundscape or Attempt to Reproduce the Soundscape of the Day Before* (2007). The film shows a man who drags an oversized saucepan behind him while walking through a city. His path leads through deserted alleys, past abandoned building sites and undefined open spaces, across bridges and quays, always accompanied by the rattling sound of the heavy, metal pot. The perception of the city is altered not visually but audibly. Once again, the camera work is limited to the most non-specific perspectives, without any striking street of houses coming into view. The basic performative concept of the film is again reminiscent of a psychogeographical experiment. The saucepan becomes an instrument not only in a musical sense: it also acts as a tool of alienation and forces the protagonist to perceive the city in a new, unfamiliar way on his journey.

While the case itself is actually the protagonist in *Mirror Suitcase Man*, in *Soundscape* the saucepan remains a prop. The viewer’s attention is directed at the young man pulling the bulky saucepan behind him quickly but without haste, eliciting sometimes a dry sound, sometimes

5. Guy Debord, »Introduction to a Critique of Urban Geography«, *Les Lèvres Nues #6* (Paris, September 1955), trans. by Ken Knabb. I used the online version: <http://www.cddc.vt.edu/sionline/presitu/geography.html> (accessed February 1, 2013).

Se a mala é ela própria o protagonista em *Mirror Suitcase Man*, em *Soundscape* a panela mantém-se na qualidade de adereço. A atenção do espectador é dirigida para o jovem que arrasta a enorme panela atrás de si rapidamente, mas sem pressa, causando por vezes um som seco, que reverbera ocasionalmente pelas paredes dos diversos edifícios. A sua atitude lacónica empresta à história um elemento de comédia absurda que a separa claramente da melancolia de *Mirror Suitcase Man*. Calçada Bastos acentua o motivo do vagabundear ao incluir o filme num contexto de instalação. *Soundscape* passa num pequeno monitor montado num trolley, juntamente com colunas e um leitor DVD. O uso deliberado deste equipamento ultrapassado lembra os produtos sortidos de um vendedor ambulante ou os pertences de um sem-abrigo, empilhados num carrinho de compras.

Movimento II (Si)

O próprio artista surge como actor em *Mirror Suitcase Man* e *Soundscape*, assim como na maioria dos seus filmes. Por outro lado, as duas cidades onde os filmes foram realizados relacionam-se intimamente com a biografia de Calçada Bastos. *Mirror Suitcase Man* teve origem em Berlim, onde o artista reside desde há dez anos*. *Soundscape* foi filmado no antigo território português de Macau, onde o artista viveu durante dez anos enquanto jovem. O duplo papel de realizador e actor não é incomum no mundo fílmico, mas

6. Em 2003, Rui Calçada Bastos recebeu uma bolsa para a Künstlerhaus Bethanien em Berlim. Após essa bolsa de um ano, permaneceu na cidade. Calçada Bastos faz uma referência velada aos seus primeiros anos no bairro berlinense de Kreuzberg em *Mirror Suitcase Man*: a Künstlerhaus pode ser vista por alguns segundos no fim de uma rua.

reverberating throughout the walls of the various buildings. His laconic attitude lends the story an element of absurd comedy that clearly sets it apart from the melancholia *Mirror Suitcase Man*. Calçada Bastos underscores the motif of wandering with the involvement of the film in an installation context. *Soundscape* plays on a small monitor mounted on a trolley, along with speakers and a DVD player. The deliberately careless fixing of the outdated equipment brings to mind the rummage goods of a travelling hawker or the belongings of a homeless person, provisionally stowed on a handcart.

Movement II (Self)

The artist himself appears as actor in both *Mirror Suitcase Man* and *Soundscape*, as he does in the majority of his films. In addition, the two cities where the films have been made are closely linked to Calçada Bastos’ biography. *Mirror Suitcase Man* originated in Berlin, where the artist is living since 10 years*. *Soundscape* was shot in the former Portuguese colony of Macao, where the artist resided for 10 years as a young man. The doubled role of director and actor is not uncommon in the film world, but there it has no significant impact on the reception of the films. In the context of video art, however, the role of the artist as actor takes on an essentially performative character. In Calçada Bastos’ films the

6. In 2003 Rui Calçada Bastos received a scholarship for Künstlerhaus Bethanien in Berlin. After the one-year scholarship, he remained in the city. Calçada Bastos makes a hidden reference to his early days in Berlin Kreuzberg in *Mirror Suitcase Man*: the Künstlerhaus can be seen for a few seconds at the end of a road.

aí não tem impacto na recepção dos filmes. Porém, no contexto da arte vídeo, o papel do artista enquanto actor assume um carácter essencialmente performativo. Nos filmes de Calçada Bastos, o aspecto performativo está intimamente ligado a um nível auto-reflexivo.

O ponto de partida para os seus filmes auto-referenciais e, simultaneamente, o ponto de partida do seu trabalho fílmico em geral, é a instalação vídeo em dois canais *Ten Years Looking Forward To See You* [Dez anos ansiando por te ver] (1989-99). A instalação consiste de projecções que se opõem nas quais, à vez, se vêem pessoas que olham a câmara de frente. Não existe qualquer narrativa comum ou contexto temporal partilhado entre as cenas. As gravações mostram pessoas de diferentes países, culturas e classes. O início deste longo período de produção coincide com a compra da sua primeira câmara; o fim corresponde ao seu regresso de Macau. “Ao regressar a Portugal, depois de viver dez anos em Macau, quis utilizar o material filmado durante esses dez anos. Por isso, pensei que a única coisa em comum em todas essas gravações vídeo (...) eram pessoas a olhar para mim. Podemos observar uma subtil diferença na cumplicidade entre os diferentes olhares (...). Deste modo, trata-se de uma peça com um certo ritmo, determinado pelo tempo que as pessoas demoram a olhar para mim. De certo modo é uma espécie de auto-retrato, através do modo dos outros me olharem.”⁷

7. Rui Calçada Bastos, email ao autor, 29 de Dezembro de 2012

performative aspect is closely linked to a self-reflexive level.

The starting point for his self-referential films, and simultaneously the starting point of his film work in general, is the two-channel video installation *Ten Years Looking Forward To See You* (1989-99). The installation consists of opposing projections on which, in exchange, people are seen looking head-on at the camera. There is no common narrative or temporal context shared between the scenes. The recordings show people from different countries, cultures and classes. The start of this long production period coincides with Calçada Bastos' purchase of his first camera; the end corresponds with his return from Macao. “After 10 years of living in Macao, when I returned to Portugal, I wanted to use the material filmed during those 10 years. So I thought that the only thing in common in all those videotapes (...) was people looking at me. I edited the moments when people that know me look at me and people who didn't know me were looking at me. One can see a subtle difference in the complicity among the different gazes (...). This way it is a piece with a certain rhythm determined by the time the people take while looking at me. In a way it is a sort of self-portrait, through the way the others look at me.”⁷ *With Ten Years Looking Forward To See You*, at the very beginning of his film

7. Rui Calçada Bastos, email to the author, December 29, 2012

Com *Ten Years Looking Forward To See You*, no início mesmo da sua obra fílmica, o artista chega a uma reinterpretação radical do género do auto-retrato, no qual o autor só indirectamente entra na imagem através dos olhos dos seus objectos cinemáticos e, assim, é reflectido no seu papel de cineasta. O tema do desassossegado vagabundear também está implícito aqui. As sequências de filme que resultam dos mais variados lugares combinam-se num diário de viagem, num destilar de todas as viagens do artista, próximas ou longínquas, durante o período de dez anos de desenvolvimento.

A vídeo performance *Pausa*, que Calçada Bastos realizou em 1995 durante os seus estudos de arte em Lisboa, pode ser lido enquanto complemento ao seu primeiro trabalho de monta. Nos extremos de uma longa plataforma feita de paletes de madeira encontram-se dois monitores com os ecrãs face a face. Um monitor mostra o rosto do artista, de olhos fechados; o outro mostra os seus pés. Entre os dois, num saco-cama, encontra-se o próprio artista, rosto voltado para o monitor com os pés e pés voltados para o monitor com o seu rosto. O aspecto performativo permanece exterior à parte fílmica da instalação, tornando singular esta peça inicial no conjunto da obra de Calçada Bastos. Mas mesmo aqui, o motivo de vagabundear é aflorado. O modo provisório das circunstâncias do sono não deixa de reflectir a situação

œuvre, the artist achieves a radical reinterpretation of the self-portrait genre, in which the author only indirectly enters into the picture through the eyes of his cinematic objects and is thus reflected in his role as a filmmaker. Similarly implicit here is the subject of restless wandering. The film sequences resulting from the most different places combine into a travelogue, a distillation of all the artist's travels, whether near or far, over the 10-year development period.

The video performance *Pausa*, which Calçada Bastos realized in 1995 during his study of art in Lisbon, can be read as a complement to this first major work. At the ends of a long stretched platform made out of wooden pallets two monitors are placed, the screens facing each other. One monitor shows the face of the artist with his eyes closed; the other shows his feet. In between, the artist himself lies in a sleeping bag, his face turned to the monitor with the feet, and his feet facing the monitor showing the face. The performative aspect remains external to the film part of the installation, making this early piece singular among Calçada Bastos' work. But even here the motif of roving around is broached. The provisional sleeping arrangement reflects not least the living situation of the artist himself, and his travels back and forth between Macao and Portugal.

de vida do próprio artista e as suas viagens de ida e regresso entre Macau e Portugal.

A seguir, o artista surge em *Quadrifoglio* (2001/02), um filme em episódios que difere consideravelmente do seu trabalho anterior nas suas referências cinemáticas e estrutura narrativa. O filme consiste de quatro esboços curtos e melancolicamente surreais no seio dos quais parecem estar comprimidos enredos fílmicos completos. “Agrada-me a ideia de construir um ‘excerto de um filme’, de apresentar apenas um seu pedaço, quase como se se assistisse apenas a parte de um filme, desconhecendo o antes e o depois,”⁸ eis como Calçada Bastos explica a sua estratégia de compressão narrativa. Nas cenas a preto e branco, o protagonista move-se entre o mundo interior e exterior, entre identidade e duplicação, entre si e não-si. Logo na primeira parte, *Personally Like Everyone Else* [Pessoalmente como toda a gente], sai de si e o seu *doppelgänger* aparicional contempla o outro si com um espanto irritado. Através deste breve momento de duplicação cinemática, de saída de si mesmo, Calçada Bastos consegue criar uma surpreendente imagem de auto-reflexão que falha no estabelecimento de identidade: Je est un autre.

Uma implementação muito poética de auto-reflexão e dissolução de fronteiras no meio fílmico pode encontrar-se em *Last Evidence of the Drowning of the One Left with Thoughts*

The artist’s next appearance as an actor is in *Quadrifoglio* (2001/02), an episodic film, which differs considerably from his previous work through its cinematic references and narrative structure. The film consists of four short, surreal-melancholy sketches within which entire film plots seem to be compressed. “I like the idea of building an ‘excerpt of a movie’ almost as if you would watch just a part of a film, not knowing what is before and what will be there after, presenting just a bit of it,”⁸ explains Calçada Bastos his strategy of narrative compression. In the black and white scenes the protagonist moves between the inner and outer world, identity and doubling, self and non-self. Right in the very first part, *Personally Like Everyone Else*, he steps out of himself and his apparitional doppelgänger beholds the other self with irritated astonishment. Through this brief moment of cinematic doubling, of stepping outside oneself, Calçada Bastos manages to create a striking image of self-reflection which fails to establish identity: Je est un autre.

A very poetic implementation of self-reflection and the dissolution of boundaries in the medium of film can be found in *Last Evidence of the Drowning of the One Left with Thoughts of Dissolution and Gloom* (2005). The shadow of the artist standing on the shore appears on a gently moving surface of water, as if the sun has suddenly broken through

⁸. Rui Calçada Bastos, email ao autor, 18 de Fevereiro de 2013

⁸. Rui Calçada Bastos, email to the author, February 18, 2013

of Dissolution and Gloom [Última prova do afogamento de alguém com pensamentos de dissolução e trevas] (2005). A sombra do artista na margem surge numa superfície de água em calmo movimento, como se o sol tivesse de súbito perfurado as nuvens, a sua luz fazendo manifestar as sombras. A sombra dissolve-se lentamente na água e é coberta com reflexos solares gerados digitalmente, sob as quais também a água acaba por desaparecer. Depois da construção do si através dos olhos dos outros em *Ten Years Looking Forward to See You* e da sua duplicação sonâmbula em *Quadrifoglio*, aqui a já sombria noção de si dissolve-se derradeiramente.

Se *Last Evidence* continua *Quadrifoglio* em termos de conteúdo e prossegue a narrativa poética e surreal, Calçada Bastos entra num novo território formal com o seu trabalho. Pela primeira vez, o artista substitui o clássico formato 4:3 por uma projecção 16:9 alongada, embora trocando a convencional posição horizontal por uma posição vertical de modo a que a silhueta recortada na água surge gigantescamente ampliada. O curto arco de *suspense*, da superfície vazia da água, até à aparição da sombra e à sua dissolução, tem por fundo uma composição sonora electrónica que amplifica o efeito das imagens e acrescenta um nível adicional e autónomo ao filme. Sons sonâmbulos de natureza similar haviam já acompanhado *Quadrifoglio* e *Mirror Suitcase Man*, apesar de, nestas duas peças, não terem

the clouds, its light bringing shadows to manifestation. The shadow slowly dissolves in the water and is overlaid with digitally generated sunlight reflections, behind which the water also ultimately disappears. After the construction of the self through the eyes of others in *Ten Years Looking Forward to See You* and its somnambulist doubling in *Quadrifoglio*, here the already shadowy notion of self ultimately dissolves.

While *Last Evidence* follows on from *Quadrifoglio* in terms of content and continues the poetic and surreal narrative, Calçada Bastos enters new formal territory with this work. For the first time he replaces the classic 4:3 format with an elongated 16:9 projection, but turns it from the conventional horizontal position into a vertical one, so that the silhouette on the water appears gigantically magnified. The short arc of suspense from the empty water surface, to the appearance of the shadow, through to its dissolution, is backed by an electronic sound composition, which amplifies the effect of the images, but also adds an additional, autonomous level to the film. Similarly somnambulist sounds had already accompanied *Quadrifoglio* and *Mirror Suitcase Man*, though these did not originate from the artist himself. With *Last Evidence* he now also takes over the sound editing of his films.

origem no próprio artista. Com *Last Evidence* Calçada Bastos começa também a encarregar-se da edição de som dos seus filmes.

A abordagem experimental ao meio fílmico, que é característica do trabalho de Calçada Bastos desde o início, é também evidente em *Studio Contents* [Conteúdo de atelier], datada do mesmo ano. Mais uma vez, a peça lida com a auto-reflexão do artista, apesar do enfoque já não ser sobre as questões existenciais do si e da identidade, mas sobre a fragilidade física da existência artística. Antes de sair do seu primeiro atelier em Berlim, Calçada Bastos fez uma listagem exaustiva de todas as coisas que nele se encontravam. O filme incorpora a lista sob a forma de texto juxtaposto. “No ecrã, sobrepos cada objecto (ou melhor, cada palavra que se refere a cada objecto) num obsessivo inventário de pertences. Tal constitui uma metáfora de alguém que tenta guardar coisas numa caixa, uma sobre as outras, até que esta fica tão cheia que só é possível saber a identidade dos objectos através da voz descritiva que acompanha o vídeo. Com esta sobreposição e combinação de som e imagem, tentei recriar um espaço mental transportável e resistente ao tempo.”⁹

Studio Contents relaciona-se com a série fotográfica *All I Had* [Tudo o que tinha], iniciada em 2002, na qual, antes de deixar o seu atelier, o artista documentou os seus parques haveres através de uma fotografia.

9. Rui Calçada Bastos, »On Studio Contents (2005)«, <http://www.ruicalcadabastos.com/index.php/video/studio-contents--2005/> (acesso em 20 Fevereiro de 2013).

The experimental approach to the medium of film that is characteristic to the work of Calçada Bastos from the beginning is also apparent in *Studio Contents* from the same year. Once again it deals with the artist’s self-reflection, though the focus is no longer on the existential questions of self and identity, but the physical fragility of artistic existence. Prior to moving out of his first studio in Berlin, Calçada Bastos made a comprehensive list of all the things found in the room. The film incorporates the list in the form of a superimposed typography. “On the screen I overlaid each object (or I should say each word which refers to each object) in an obsessive inventory of possessions. This was a metaphor for somebody who is trying to store things in a box, one over the other till it gets so full that one can only know the object’s identity through the describing voice that goes together with the video. Through this overlaying and combination of sound and image I tried to recreate a mental space transportable and resistant to time.”⁹

Studio Contents relates to the photo series *All I Had*, initiated in 2002, where before leaving his studio the artist documented his humble possessions with a photo. It ties in with the early video performance *Pausa*, which for the first time addressed his vagabond-like existence. *Studio Contents* addresses the instability,

9. Rui Calçada Bastos, »On Studio Contents (2005)«, <http://www.ruicalcadabastos.com/index.php/video/studio-contents--2005/> (accessed February 20, 2013).

E, por sua vez, esta série relaciona-se com a performance vídeo inicial *Pausa*, que pela primeira vez abordara a sua existência quase vagabunda. *Studio Contents* centra-se na instabilidade, irrequietude e incerteza material da existência nómada do artista com uma sobriedade quase burocrática. Este inventário lacónico e desapaixonado apresenta momentos de humor dirigido contra si mesmo, listando arbitrariamente “um maço vazio de Luckies”, “uma mala de espelhos” e “uma carta da minha ex-namorada por abrir”. Calçada Bastos não se interessa no aspecto nómada da sua vida num sentido existencial, outrossim enquanto parte das condições de produção sob as quais o seu trabalho é criado. Sempre que aborda esta qualidade nómada nos seus filmes e instalações vídeo, reflecte acerca do seu papel de artista, ou acerca das condições de produção artística. A apresentação de *Soundscape* num trolley refere-se à natureza do trabalho enquanto produto móvel, que migra de feira de arte a Bienal e a colecção de museu. A diferenciação entre o nomadismo, a quase-vagabundagem e a deriva é essencial para a compreensão da obra fílmica de Calçada Bastos. “A condição do nómada é apenas uma condição; ser nómada não é em si o tema. Sucede é que trabalho quando viajo, mas não trabalho acerca do viajar. *A peça A video for a photograph* {Um vídeo para uma fotografia} é uma excepção, muito ligada ao tipo de cinema de Jim Jarmusch (...), creio que a ideia de movimento é o mais importante”.¹⁰

10. Rui Calçada Bastos, email ao autor, 18 de Fevereiro de 2013. O trabalho a que Calçada Bastos aqui se refere é *A video for a photograph / A photograph for a video* [Vídeo para uma fotografia / Fotografia para um vídeo] (2006).

restlessness and material uncertainty of the artist’s nomadic existence with an almost bureaucratic sobriety. This laconic, matter of fact inventory displays moments of self-deprecating humor as “one empty pack of Luckies”, “a mirror suitcase” and “one unopened letter from my ex-girlfriend” are listed arbitrarily. Calçada Bastos is not interested in the nomadic aspect of his life in an existential sense, but rather as a part of the production conditions under which his work is created. Whenever he addresses this nomadic quality in his films and video installations, he is reflecting on his role as an artist, or the conditions of artistic production. The presentation of *Soundscape* on a trolley refers to the nature of the work as a mobile product, which migrates from art fair to Biennale to museum collection. The differentiation between the nomadic, vagabond-like and the drifting, the *dérive* is essential to the understanding of Calçada Bastos’ film oeuvre. “The condition of the nomad is just a condition; being a nomad is not the subject itself. What happens is that I work when I travel, but I do not work about travelling. *A video for a photograph* is an exception, very much connected with that kind of Jim Jarmusch cinema (...) it is the idea of movement that is more important, I think”.¹⁰

The laconic attitude of *Studio Contents*, taking the place of the surreal-poetic mood of earlier films, remains decisive for the

10. Rui Calçada Bastos, email to the author, February 18, 2013. The work, Calçada Bastos here refers to, is *A video for a photograph / A photograph for a video* (2006).

A atitude lacónica de *Studio Contents*, substituindo o ambiente surreal-poético dos primeiros filmes, permanece decisiva nos filmes seguintes. A visão do mundo de Calçada Bastos através da câmara torna-se mais distante e directa, relembrando a estética documental de *Ten Years Looking Forward to See You*. Com *Self-portrait while Thinking* [Auto-retrato a pensar] (2007) faz referência ao seu inicial auto-retrato indirecto. Desta vez, o artista aponta a câmara a si mesmo de forma directa. Filma-se enquanto pensa concentradamente, mostrando à câmara o seu tique nervoso, que se manifesta num franzir e levantar das sobrançelas. O efeito desarmante destas expressões faciais funciona em contraste directo com a posição clínica da câmara, o que é acentuado pela série de quinze auto-retratos desenhados que acompanham o filme.

Movimento III (Som)

Tal como em *Ten Years Looking Forward to See You* Calçada Bastos abandona qualquer som em *Self-portrait*. “A ausência de som em *Self-portrait while Thinking* é para mim de uma extrema importância, pois permite que o espectador se concentre apenas na acção que decorre no ecrã (o tique nervoso).”¹¹ Os dois filmes não são apenas mudos; ao invés, o uso específico do silêncio pode ser interpretado como som negativo, como versão radical das paisagens sonoras cuidadosamente compostas que caracterizam todos os filmes do artista.

films to follow. Calçada Bastos’ view of the world through the camera becomes more distant and direct, recalling the documentary aesthetic of *Ten Years Looking Forward to See You*. With *Self-portrait while Thinking* (2007) he makes a reference to his early, indirect self-portrait. This time he aims the camera upon himself straightforwardly. He films himself during concentrated thought, showing the camera his nervous tic, which is manifested by squinting, frowning and raising his eyebrows. The disarming effect of these facial expressions works in direct contrast to the clinical camera position. This is underscored by a series of 15 drawn self-portraits that accompany the film.

Movement III (Sound)

Like in *Ten Years Looking Forward to See You* Calçada Bastos abandons any sound in *Self-portrait*. “The absence of sound in *Self-portrait while Thinking* is for me of an extreme importance, as you focus only on the action on screen (the nervous tic).”¹¹ The two films are not merely silent, but the specific use of silence can rather be interpreted as negative sound, as a radical version of the carefully composed soundscapes that characterizes all films by the artist.

Calçada Bastos works with sound in the broadest sense... His palette ranges from pure silence in the self-portraits, to the electronic compositions of *Last Evidence*,

Calçada Bastos trabalha com som no sentido mais lato. A sua paleta vai do puro silêncio dos auto-retratos às composições electrónicas de *Last Evidence*, às gravações não misturadas de Soundscape, ao uso de ruído estático em *All That Glitters* [Tudo o que brilha] (2010). Só por si, o título *Soundscape or Attempt to reproduce the soundscape of the day before* revela a importância do som para o filme, que também forneceu o ímpeto decisivo para a sua criação¹². Aqui, o artista usa o clangor rítmico e musical da panela tal como gravado durante a filmagem e sem edição adicional. A despeito da diversidade de estilos sonoros, é possível encontrar nos seus filmes uma estreita relação entre som e movimento. Os sons de tráfego, comboios, aviões ou passos são geralmente suplementados por sons gerados electronicamente. Ouve-se um gongo electrónico no início de *Few Steps* [Alguns passos] (2010), que depois se repete várias vezes. A sua reverberação soa sobre o ruído de fundo do tráfego automóvel e do som dos passos no asfalto, que forma um terceiro nível sonoro e suporta as referências aos filmes de gangsters clássicos, ao mesmo tempo que preenche uma função rítmico-musical.

If You’re Going Through Hell, Keep Going [Se estás a passar pelo inferno, continua em frente] (2011) opera também com múltiplos níveis de som. O filme mostra uma interminável fila de carros numa auto-estrada de quatro faixas à medida que avançam pela

to the unmixed recordings of *Soundscape*, to the use of white noise in *All That Glitters* (2010). Alone the title *Soundscape or Attempt to reproduce the soundscape of the day before* shows the importance of the sound for the film, which also gave the decisive impetus for its creation¹². Here the artist uses the rhythmic and musical clatter of the saucepan as it was recorded during filming, without further editing. For all the diversity of sonic styles, a close relationship between sound and movement can always be found in the films. The sounds of traffic, trains, planes or steps are usually supplemented by electronically generated sounds. An electronic gong is heard at the beginning of *Few Steps* (2010), and is subsequently repeated several times. Its reverberation rings over the background noise of vehicle traffic and the sound of footsteps on the asphalt, which forms a third sound level and supports the references to classic gangster films, yet it also has a musical-rhythmic function.

If You’re Going Through Hell, Keep Going (2011) also operates with multiple sound levels. The film shows an endless stream of cars on a four-lane highway as they move through the night, sometimes fast, sometimes stagnant. The camera is mounted in a car, capturing the overtaking and overtaken vehicles in the light of their headlights from the side window. The drivers are visible only dimly in the darkness.

11. Rui Calçada Bastos, email ao autor, 18 de Fevereiro de 2013.

11. Rui Calçada Bastos, email to the author, February 18, 2013

12. “Existem casos em que o som desencadeou a peça, tal como em *Soundscape* ou em *Attempt to Reproduce the Sound of the Day Before*.” Rui Calçada Bastos, email ao autor, 18 de Fevereiro de 2013.

12. “There are cases where the sound triggered the piece as it happened on *Soundscape* or *Attempt to Reproduce the Sound of the Day Before*.” Rui Calçada Bastos, email to the author, February 18, 2013.

noite, por vezes velozmente, outras vezes lentamente. A câmara encontra-se montada num carro, captando a ultrapassagem e os veículos ultrapassados à luz dos seus faróis da frente a partir da janela lateral. Os condutores mal são visíveis na escuridão. O ruído do próprio tráfego é empurrado para o fundo, enquanto um escuro fragmento melódico toca em loop contínuo. Ouvem-se vozes no primeiro plano, as suas enunciações ocorrendo fora de qualquer contexto comum. Funcionam como as vozes dos condutores que falam consigo próprios nos carros que passam e parecem relacionar-se com as suas situações: “I’m a young man in a car about myself”, “This guy is just a businessman, going somewhere”. Em contraste, outras frases são perturbadoras ou mesmo ameaçadoras. “They not gonna get into your car”, “This nation, this country, is founded on violence”, “I’d like to see the whole city burned down”. O espectador não consegue deixar de sentir que a auto-estrada é povoada por psicopatas.¹³

Com *If You’re Going Through Hell, Keep Going* Calçada Bastos cria um elo com os filmes da sua fase surreal e poética, embora voltando o tema da deriva urbana para o abismo e eliminando o seu carácter jocoso. Este regresso ao surreal é já reconhecível em *Events - Life in a Bush of Ghosts* [Eventos – Vida num bosque de fantasmas] (2008). Também aqui, o artista se preocupa com o movimento urbano, não se focando nos

The traffic noise itself is pushed into the background, while a dark melodic fragment plays in a continuous loop. Voices are heard in the foreground, their statements occurring without any common context. They function like the voices of the drivers as they talk to themselves in the passing cars, and seem to relate to their situations: “I’m a young man in a car about myself”, “This guy is just a businessman, going somewhere” Other phrases, in contrast, are disturbing or even threatening. “They not gonna get into your car”, “This nation, this country, is founded on violence”, “I’d like to see the whole city burned down”. The viewer can hardly help feeling that the highway is populated by psychopaths.¹³

With *If You’re Going Through Hell, Keep Going* Calçada Bastos makes a link to the films of his surreal and poetic phase, but turns the theme of urban drift toward the abyss, removing its playful character. This return to the surreal can already be recognized in *Events - Life in a Bush of Ghosts* (2008). Here, too, he is concerned with the urban movement, but not focused on transportation or people moving through the city landscape, but on the ghostly character of the objects that populate the streets. He films garage doors that close without visible intervention, bollards that emerge from the ground, hidden entrances to the urban underground, which open as if by magic, flares casting peculiar light on the

13. O filme foi realizado em colaboração com o autor Patrick Findeis, que Calçada Bastos conheceu durante a sua residência na Villa Aurora, em Pacific Palisades, Los Angeles. Findeis compilou o texto para a banda sonora a partir de citações de conhecidos assassinos em série.

13. The film was made in collaboration with the author Patrick Findeis, who Calçada Bastos had met during a scholarship at the Villa Aurora in Pacific Palisades, Los Angeles. Findeis compiled the text for the sound track from quotations from notorious serial killers.

transportes ou nas pessoas, mas no carácter fantasmagórico dos objectos que povoam as ruas. Filma portas de garagem que se fecham sem qualquer intervenção visível, postes que emergem do chão, entradas para o subsolo urbano ocultas, que se abrem como por magia, luzes que iluminam peculiarmente as fachadas e pavimentos nocturnos: uma deriva urbana do mundo material. A história não é construída como em filmes anteriores. Ao invés, o artista trabalha numa abordagem quase documental. “Vejo as cidades como um grande atelier, onde podemos trabalhar com os diversos materiais disponíveis.”¹⁴ No entanto, Calçada Bastos nunca perde o olho para aquilo que é estranho e insondável. E, assim, a sua câmara vai tornando visível a irrealidade e surrealidade dos movimentos urbanos.

nightly facades and pavements: an urban drift of the material world. The story is not constructed as in previous films. Rather, the artist works with an almost documentary approach. “I look at cities as big studios - where one just can work with the different material provided.”¹⁴ Yet Calçada Bastos never loses his eye for the strange and unfathomable, and his camera makes visible the unreal and the surreal of urban movements.

Markus Richter

Curador & Escritor, Oslo
Curator & Writer, Oslo

14. Rui Calçada Bastos, email ao autor, 18 de Fevereiro de 18, 2013.

14. Rui Calçada Bastos, email to the author, February 18, 2013.