
“Boots”¹, anotações sobre um filme que respira e cambaleia

Aline Dias*

RESUMO: O artigo aborda o trabalho fílmico “Boots” da artista Tacita Dean. A reflexão foca-se no modo como a obra é condicionada à sua forma de apresentação, através da espacialização dos três filmes em salas de projeção no contexto expositivo do museu, nas suas conexões na própria estrutura narrativa e nas ressonâncias desta estratégia na percepção do trabalho pelo espectador, no chamado cinema de exposição. O texto aponta ainda a defesa e adesão da artista a um suporte em vias de obsolescência, a relação entre escrita fílmica e discursiva, a partir dos textos *asides* (ou apartes) do trabalho e as articulações entre memória, ficção e história neste trabalho.

PALAVRAS-CHAVE: cinema de exposição, escrita fílmica e discursiva, memória.

ABSTRACT: The article discusses the film “Boots” by artist Tacita Dean. The text reflects about the work relations to its own presentation by the spatialization of the films in three rooms in the museum exhibition space, to its connections in the narrative structure and also to the resonances of this strategy in the viewer perception of the work, punctuating the reflection on the film exhibition. The text also points out the artist defense and choice to an obsolescent support, the relationship between filmic and discursive writing (based in texts, called ‘asides’ of the work) and the relationships between memory, fiction and history in this work.

KEY-WORDS: exhibited cinema, filmic and discursive writing, memory.

* Aline Dias é artista e pesquisadora. Professora Adjunta do Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal do Espírito Santo. Doutora em Arte Contemporânea pelo Colégio das Artes da Universidade de Coimbra (pesquisa desenvolvida com bolsa Capes de Doutorado Pleno no Exterior 2012-15), Mestre em Poéticas Visuais (UFRGS) e Bacharel em Artes Plásticas (UDESC).

*Mourejar pela nitidez absoluta é cavar na areia²
As distâncias somavam a gente para menos³*

Um homem velho caminha em uma grande casa vazia. Este curioso senhor move-se pelo espaço, deslocando-se com dificuldade. Apoiado por duas bengalas, ele calça uma bota ortopédica que ressoa no assoalho polido de madeira. Sozinho, ele comenta suas impressões e encontros passados: resmunga, canta, ri, faz observações sobre a casa, oferece indícios de um suposto romance com a antiga moradora. Referindo-se à amante e ao seu passado, o protagonista às vezes parece não se lembrar e soa ligeiramente senil. Com uma marca escura junto ao nariz, a idade avançada e a dificuldade para andar, é uma figura peculiar. Ninguém o acompanha, falando sem ter um interlocutor visível no quadro, ele não dirige seu olhar à câmera ou ao espectador. *Boots* não se apresenta, é o título do trabalho e a marcante presença visual e sonora da sua bota ortopédica que o apresentam.

O trabalho de Tacita Dean, intitulado “*Boots*” (como o protagonista Robert Steane é conhecido pela artista), é composto por três filmes. Em ressonância com o termo “cinema de exposição” (Royoux, 2006), em que os trabalhos pautam-se na espacialização das imagens e suspensão do fluxo temporal no espaço de exposição conforme resume Parente (2008), o trabalho possui condições de apresentação minuciosamente especificadas pela artista. Os três filmes em 16mm são exibidos em três salas, mediante projeções filmicas. Os ambientes individuais são contíguos e contam com isolamento luminoso e acústico, entrada frontal, em salas especificamente construídas de modo a manter a configuração arquitetônica formulada pela artista⁴. Diferentemente da sala de projeção cinematográfica convencional, os três filmes de Dean articulam a condição espacial da imagem, rompendo a imobilidade e sequencialidade tradicional, que passa a estar atrelada à duração e percurso escolhido pelo espectador. A artista também assinala que o desenho a carvão e colagem sobre papel de pequenas dimensões, intitulado “*Oedipus, Byron, Bootsy*”, 1991, deve ser incluído na apresentação do filme.

Prescindindo de uma precisa indicação temporal ou contextual, o trabalho foi filmado em 2003 na casa de Serralves, exemplar precioso da arquitetura *art déco* em Portugal, primeira sede da Fundação de Serralves, instituição dedicada à arte contemporânea na cidade do Porto⁵. Os três filmes têm em comum a locação (a casa de Serralves), o protagonista, a estrutura filmica



Tacita Dean, "Boots", Col. Fundação de Serralves

Museu de Arte Contemporânea. Vista da instalação na exposição "Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve Mcqueen na Coleção da Fundação de Serralves", 2004-5.



Tacita Dean, "Boots", Col. Fundação de Serralves

Museu de Arte Contemporânea. Vista da instalação na exposição "Time Clash / Confronto de Tempos: Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve Mcqueen na Coleção da Fundação de Serralves," 2004-5.

(planos detalhes, enquadramentos fixos), a paisagem sonora (com notável presença da bota ortopédica de Boots) e a luminosidade do crepúsculo que encerra cada filme. O roteiro de movimentação de Boots pela casa, os cômodos e os pontos de vista, assim como o ritmo e as falas do monólogo, diferem sutilmente entre os três filmes, marcados pelo reconhecimento ou dedução imprecisa de três diferentes idiomas. Cada filme é falado em uma língua (francês, inglês e alemão), com textos diferentes, não se tratando de traduções ou legendas, mas de três versões singulares.

Esta tríplice articulação da linguagem nas falas do protagonista e seus percursos pela casa, ressoam na espacialização dos filmes em três salas de projeção. O trabalho de Tacita Dean explora espacial e temporalmente a relação entre os filmes, sem atribuir um filme 'original' ou uma predeterminada sequência temporal (seja de realização ou de observação por parte do espectador), e tomando como inoperantes explicações lineares ou causais. A ambiguidade entre o que difere e assemelha-se entre os três filmes demanda uma extraordinária atenção ao roteiro e à linguagem, assim como às operações desenvolvidas pela artista na montagem e apresentação. Os filmes se conectam entre si, atravessam, somam ou contradizem suas oblíquas narrativas?

A relação estabelecida na proposta de Dean tangencia o tempo (de assistir e de colidir tempos heterogêneos), a língua (mesmo incompreendida) e a arquitetura. Tocando um passado não-estático Boots lembra e caminha com dificuldade, conduzindo o olhar pela casa nos três diferentes percursos. Com o enquadramento fixo, característico da produção da artista, a câmera não o acompanha. O percurso laborioso deste senhor, entrando e saindo do quadro, mancando, fazendo pausas, contrapõe-se à sequência de planos estáticos que, por sua vez, enfatizam as transformações muito sutis da paisagem. A luminosidade que se altera ao longo dos filmes e o movimento do protagonista ao percorrer os cômodos nos planos fixos também estabelecem uma relação entre a imobilidade do espectador e o movimento das imagens. Os 20 minutos de cada filme (que totalizam uma hora), exibidos no contexto de uma exposição, permitem pensar na acinesia da condição espacial formulada pelo cinema e a mobilidade do contexto de apresentação do museu.

Podendo entrar e sair, sem indicação de por onde começar, o filme "Boots" não propicia a montagem de um percurso coeso, de uma história ou mesmo da arquitetura onde foi filmado.

O tom da narrativa de *Boots* oscila, com fragmentos abruptos e descontínuos: “Merde!”, é como introduz a versão francesa. Os comentários se acercam dos espaços, dos habitantes ausentes mas sem precisão. Na versão inglês, *Boots* movimenta a bengala no chão de madeira, faz um desenho invisível. A casa de banho o encanta, acionando relatos eróticos: “meu deus... que memórias.” Os três filmes se encerram sem a presença de *Boots* - há um gato que cruza o quadro, um avião que corta o céu - na versão francesa, onde *Boots* fala menos. Na versão alemã, o protagonista reconhece ter bebido demais. A dificuldade que *Boots* revela no seu deslocamento e no seu relato proporciona uma potente relação com a construção da memória e a relação com o passado, em suas indeterminações e instabilidade. Esta posição imprecisa não se encerra no quadro narrativo do filme, mas estende-se à condição de apreensão do trabalho em que o espectador é confrontado com a dificuldade de compreender precisamente ou de ‘fechar’ uma história do personagem, de sua relação com a casa, apontando a impossibilidade de tomar a memória como operação indefectível.

Diferindo de uma abordagem historiográfica, a casa de Serralves e os personagens que integram suas narrativas são apropriados por Dean pelo atravessamento de dados biográficos e ficcionais, conexões visuais e não sistemáticas, assim como reflexões sobre o próprio processo de encontro e de perda, reiterando noções de co-presença e simultaneidade conforme afirma Royoux (2006, p.101). Nos três filmes, *Boots* insiste em insinuar-se amante da personagem histórica, *Blanche*⁶, recusando-se a comentar os aspectos arquitetônicos da casa como era planejado por Dean (2010, p. 156).

A casa de Serralves mais que locação ou tema do filme é o ponto de partida do trabalho, concatenado à presença pessoal de *Boots*, amigo da família da artista. A calma sequência de planos estáticos se contrapõe à imagem imprecisa e fragmentada que se pode fazer da casa a partir do filme, afastado de uma narrativa ou montagem tradicional. O Museu de Serralves assumiu a co-produção do trabalho “*Boots*” (em parceria com as galerias Marian Goodman e Frith Street), e o envolvimento da instituição na realização do trabalho (e de seu ingresso na coleção⁷) está indiretamente ligado à exposição individual da artista no museu anteriormente à realização do filme, quando conhece o espaço. Especificamente interrogada sobre como a cidade do Porto entrou na história de “*Boots*”, Dean relata a circunstância de encontro com a arquitetura quando de sua exposição, comentando o encantamento com o espaço vazio da casa. A artista coloca: “It was already a stage set, but for me it was the shabbiness and slight neglect that held its atmosphere”

No ingresso de “Boots” na coleção do Museu de Serralves, a relação entre instituição e artista sinaliza encontros e efeitos imprevistos de uma exposição (ampliando sua funcionalidade mais previsível e sua habitual circunscrição física-temporal). Além de ‘receber’ a obra em sua coleção e temporariamente no espaço expositivo, neste caso, o museu assume o lugar (físico e discursivo) de cooperação com a artista e de objeto de seu trabalho, mesmo que não integre um programa formal de residências ou co-produção, iniciativas permissivas à construção de uma imagem da instituição promotora do trabalho, potencializando determinadas versões de si mesma, conforme assinalam Kwon (2002) e Putnam (2001). Sem reiterar o discurso institucional patente da instituição, cuja ênfase recai no patrimônio arquitetônico da casa *art. déco* de Serralves e do museu projetado por Álvaro Siza Vieira, Dean coloca uma dimensão dissonante no modo de se aproximar da casa, cuja construção fílmica é avessa à vocação publicitária e às representações fotográficas veiculadas comumente pelos museus contemporâneos, pautadas em uma suposta ‘transparência’ da imagem e divulgados em edições gráficas suntuosas.

Em “Boots,” como em outros trabalhos, a artista elabora uma rede (ou constelação de relações não evidentemente perceptíveis) entre o trabalho e textos que narram as jornadas realizadas no processo, permeadas por encontros, coincidências e acasos. A relação com Boots, sua curiosa biografia, a história da casa, o processo de filmagem e edição são narrados pela artista e vinculados ao trabalho, embora mantidos ‘fora’ do espaço expositivo. Uma pequena publicação, chamada “Boots”⁸, compila as falas nos três idiomas originais, desenhos, imagens dos filmes e plantas arquitetônicas da casa. Em texto intitulado “Tacita Dean talks about Boots” (2003, p.135) publicado na revista *ArtForum*, a artista relata a urgência em filmar frente à eminente reforma da casa e o agravado estado de saúde do protagonista. Situando a história da casa e, simultaneamente, as memórias pessoais da artista, como o trajeto de trem entre Inglaterra e Portugal compartilhado com Boots, e o processo do trabalho, na ausência de roteiro e as tomadas no fim de tarde, a importância da edição (e a complexidade de sustentar decisões não previstas nas filmagens) e a escolha de Boots como ‘personagem’ não facilmente datável em relação ao anacronismo da casa.

Publicados e editados separadamente e apresentadas de forma relativamente autônoma em livros de artistas, revistas ou catálogos, Dean considera estas narrativas como *asides*⁹, termo proveniente do teatro e que refere-se a uma interpelação ao observador, sem interromper a cena. Ao mesmo tempo em que trazem informações, configuram-se como histórias paralelas que não estão no filme, como uma outra parte da obra, outro ponto de vista, mas nunca uma explicação, conforme Dean (2013, p.11).

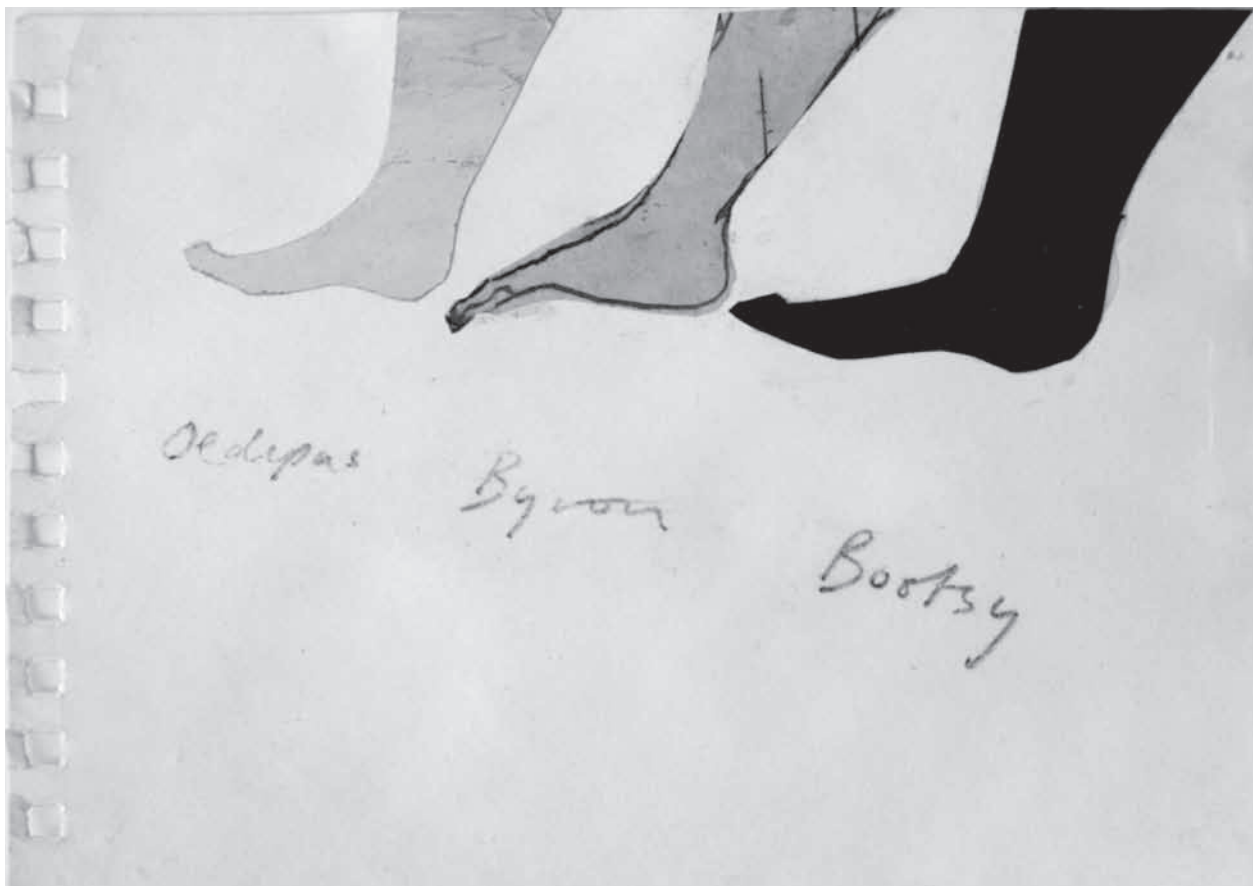
Considerando os trabalhos e as narrativas como “duas partes da mesma coisa”, as relações que estabelecem não são diretas nem explicativas. Faltas e ressonâncias potencializam a conexão entre escritura fílmica e discursiva. O interstício gerado pela ausência de relações diretas entre obra e não-obra, assim como entre busca/filme/narrativa, permite explorar margens e infiltrações de natureza incerta, segundo Royoux (2006), instâncias de deliberada abertura à indeterminação e que ensejam qualidades de pesquisador ao espectador, estabelecendo uma consonância com o processo da artista e a percepção do trabalho.

Diferentemente do ritmo desacelerado e do caráter indeterminado das imagens fílmicas de “Boots”, os textos pormenorizam o seu processo, incluindo o roteiro do filme, plantas da casa, centrado na busca e na viagem, enquanto o filme concentra-se de modo não-narrativo e não-documental no encontro, de acordo com Alpers (2013, p. 90-1). A captura das imagens decorre e é permeada por uma jornada, envolvendo longos deslocamentos e esperas¹⁰, numa relação específica com lugares, pessoas, objetos ou práticas, notadamente marcados pela iminência de obsolescência.

Filmar conecta-se à ideia de perda e desaparecimento, “tentativa de capturar alguma coisa antes que ela se perca para sempre,” afirma Dean (2010, p. 168, 2005, p. 17). Refutando uma dimensão nostálgica¹¹, o trabalho assimila o sentido anacrônico (da casa *art déco* vazia, de Boots, de sua presença na casa) e envolve a inscrição daquilo que, no tempo presente, ainda não se perdeu. O processo de montagem não apenas condiciona a velocidade e o modo do olhar, mas articula a complexidade e heterogeneidade dos encontros, co-presenças, adiamentos, atrasos e, igualmente, resgates.

Neste sentido, o modo de produzir as imagens e o modo de as observar estão interconectados. Svetlana Alpers (2013, p. 93-4) destaca que as linguagens lidam com a perda “inscrita no próprio ato de olhar”, de modos distintos, exemplificando a tentativa da pintura de prolongar a imagem no futuro através do material da tinta, o modo como a fotografia toma partido do pretérito e a tentativa de prolongar o presente no cinema, na repetição contínua e sucessão de quadros.

A relação que o trabalho formula com o espaço-tempo na captura/edição de imagens da casa e de Boots estende-se ao suporte adotado e a forma de apresentação. A opção pelo filme está duplamente implicada na reflexão sobre a perda e o processo de obsolescência que marca a defesa pelo suporte analógico, condição exigida para produção e reprodução do trabalho.



Tacita Dean, Oedipus, Byron, Bootsy, 1991, desenho. Col. Fundação de Serralves

Museu de Arte Contemporânea, Porto Foto Rita Burmester, © Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto.

A implicação da materialidade, presença física e relação indicial da passagem da luz pela imagem (no processo de formação e exibição) opõem-se notadamente as características das mídias digitais. Instruindo que seu trabalho não deve ser transcodificado, a artista convoca a participação do museu no processo de resistência contra a extinção técnica de um modo de se relacionar com a imagem. Tacita Dean (2013, p.63-6) destaca o procedimento analógico como não-tradução mas criação de um equivalente em forma paralela, “continuamente variável, mensurável e material”, passível de quantificar fisicamente, como as atividades de escrever, desenhar, rasurar. O analógico é tomado como sinal, contributo e percurso, ao passo que o digital, decomposto em números, “não respira nem cambaleia”¹².

Filmar Boots andando pela casa vazia e seus detalhes, assim como em outros trabalhos dedicar-se a captar as marcas na mesa de trabalho do pintor Giorgio Morandi (“Still Life”, 2009) ou um afresco de Giotto (“Buon Fresco”, 2014), envolve uma investigação sobre o modo de olhar que se prolonga para uma articulação entre aquilo que representa, o modo como o faz e a forma de observar mediante sua apresentação, segundo Alpers (2013, p.92), em cada filme assumindo escalas, suportes de projeção e características do ambiente diferenciadas.

A exposição (enquanto modelo historicamente situável) e a apresentação (integrante da obra), conforme conceituado por René Vinçon (1999), confluem na obra de Tacita Dean, evidenciando a configuração espacial e o modo de apresentação como integrantes do trabalho, na medida em que não concebe ou apresenta seus filmes desvinculado do suporte fílmico (refutando a transcodificação para o suporte digital) e da disposição arquitetônica projetada (envolvendo três salas de projeção). Estas características são indissociáveis da proposta conceitual da obra e das condições de percepção e interpretação, pois o impedimento de perceber os três filmes simultaneamente possibilita e corrobora que as sutis diferenças das narrativas e dos idiomas sejam apreendidas na própria experiência e memória do espectador, questão central do trabalho.

As especificidades do meio analógico requisitam ao museu uma posição de resistência frente ao sistema de obsolescência técnica/material da indústria filmográfica, ao mesmo tempo em que a vinculação a uma situação específica, acessível apenas em determinada circunstância expositiva formulada pelo museu/artista, se contrapõe à potencial disseminação e reprodutibilidade do suporte. Esta configuração da obra no espaço de exposição integra e repercute no



Intérieur de la salle de bains rose ; vue de la baignoire ; vue du lavabo

• Ça, c'est vraiment spécial! Chambre de bain en marbre rose... ah?... pense si l'on ouvre... Blanche prend le bain... la nuit fennec... •

Il est debout au milieu de la salle de bains rose

• Ah, c'est très sexy ça!... Papa... oui, Robert, qu'est-ce que tu te vas?... Ou... c'est vrai... Ah oui •

Il sort de la salle de bains et rejoint la chambre

• Ciao, ciao! •

Intérieur : vue du dressing, vers le balcon ; dernier éclat du soleil

Vue rapprochée des portes à miroir du dressing

Intérieur : vue de la chambre ; la lumière du soleil illumine le sol de la salle de bains

• Mais je suis assez content être ici encore, maintenant... assez. Et même aussi... parce que moi, comme homme... je... je pense presque toujours à la future, pas les choses passées... et avec ça... •

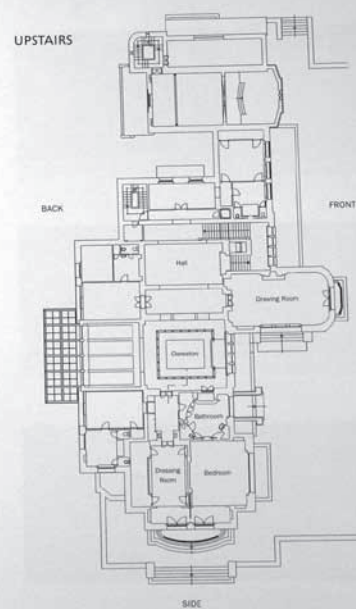
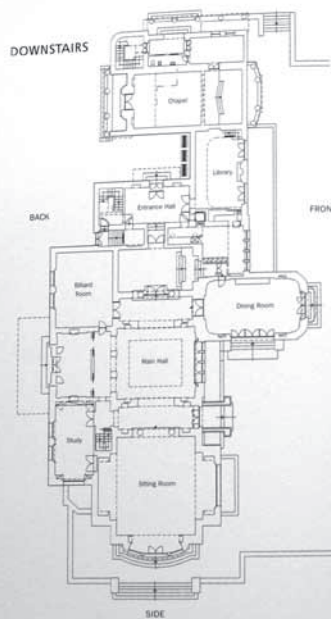
Extérieur : sur le balcon de la chambre

Il va sur le balcon ; pose ses cannes contre la balustrade ; respire profondément et regarde dehors

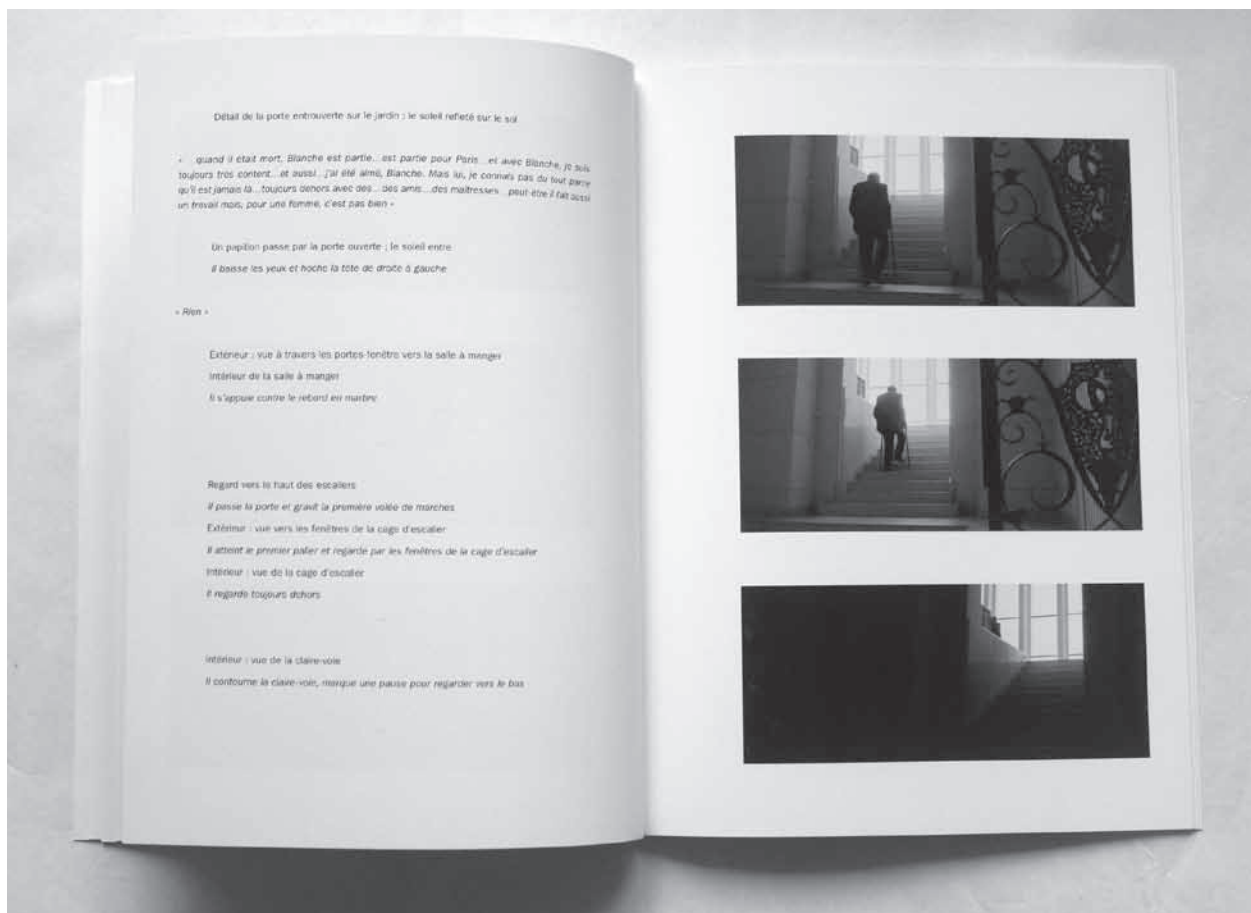
Vue depuis le balcon

• Ah, oui... •

Il retourne à l'intérieur



Tacita Dean "Boots"; publicação de artista.
Foto Aline Dias.
Arquivo da autora.



Détail de la porte entrouverte sur le jardin : le soleil reflète sur le sol

« quand il était mort, Blanche est partie... est partie pour Paris... et avec Blanche, je suis toujours très content... et aussi, j'ai été aimé, Blanche. Mais là, je connais pas du tout Pierre qui il est jamais là... toujours dehors avec des... des amis... des maîtresses... peut-être il fait aussi un travail mais, pour une femme, c'est pas bien »

Un papillon passe par la porte ouverte ; le soleil entre.
Il baisse les yeux et hoche la tête de droite à gauche

« Rien »

Extérieur : vue à travers les portes-fenêtres vers la salle à manger
Intérieur de la salle à manger
Il s'appuie contre le rebord en marbre

Regard vers le haut des escaliers
Il passe la porte et gravit la première volée de marches

Extérieur : vue vers les fenêtres de la cage d'escalier
Il attend le premier palier et regarde par les fenêtres de la cage d'escalier

Intérieur : vue de la cage d'escalier
Il regarde toujours dehors

Intérieur : vue de la claire-voie
Il contourne la claire-voie, masque une pause pour regarder vers le bas



Tacita Dean "Boots"; publicação de artista.

Foto Aline Dias.

Arquivo da autora.

modo de perceber, destituindo a autonomia das peças. Concomitantemente, esta recusa à proliferante multiplicidade de suportes e mídias trazidas pela reprodutibilidade e pelo uso de materiais cotidianos, confere às obras uma aurática adesão ao lugar, que é ressignificado pela peça, segundo Boris Groys (2008). O autor aponta que, apresentada num lugar específico e num tempo presente, cada exposição designa uma nova ordem, construindo um espaço de decisão. Feita no contemporâneo, esta decisão implica a inscrição histórica das montagens anteriores e igualmente efeitos nas futuras, de forma que o presente assume um sentido político. Diferentemente da relação paradoxal entre a produção moderna e o museu/história da arte, que reivindicava ruptura e inscrição, o contemporâneo cria um espaço finito dentro do museu e da história, entretanto, aberto para o fora de seu espaço museológico e tempo presente.

Em *Boots*, os três filmes são apresentados em simultâneo, projetados em três salas próximas que, isoladas, impedem que sejam vistos ao mesmo tempo pelo mesmo observador. O meticuloso projeto articula a impossibilidade de integral e concomitante apreensão, mobilizando a memória e a experiência acumulativa que desmente a repetição. Uma oscilação entre imobilidade e deslocamento é acionada: enquanto *Boots* caminha pela casa, a artista mantém o enquadramento estático; enquanto os visitantes caminham nos espaços de exposição, a artista disponibiliza cadeiras nas salas propondo a imobilidade do espectador para perceber seu trabalho. A demanda de uma hora para ver os três filmes opõe-se à distração e deambulação dos espaços de exposição contemporâneos. Ao mesmo tempo, ao condicionar a acessibilidade do filme ao espaço e duração da exposição, o trabalho paradoxalmente oblitera a profusão característica do meio reprodutível e assimila suas condições de apresentação, articulando a tríplice relação entre as salas, o tempo de observação escolhido pelo observador (vide a apresentação em *loop*), a sequência montada em cada percepção, a presença e o zumbido do projetor ressoam na paisagem sonora do filme com o ruído das botas ortopédicas de *Boots*, conforme sinaliza Greer (2006, p.107-8).

Royoux (2006) afirma que “*Boots*” é uma exposição, dada a assimilação do aparato acústico e mecânico como parte integral da apresentação. Para o autor, o “cinema de exposição” sublinha a relação com a referência institucional como um espaço extensível sem contornos restritivos, incorporando o espaço como memória tangível. Diferentemente da tematização da memória ou de um espaço dedicado a recordar, como lição ou dever, o autor defende um plano de imanência em que os objetos ressoam juntos e entram em relações de correspondência,

sendo o filme um “repositório”, espaço de montagem que aproxima e mistura o tempo literal da projeção repetida e com os múltiplos tempos sugeridos pelo objeto filmado. Uma nota de fim: Paradoxalmente, a reflexão que pauta este texto acerca da relação entre filme e exposição, parte do encontro da autora com ‘*asides*’ da obra e do contato com as cópias de pesquisa dos três filmes, em suporte vhs, assistidas repetidas vezes no monitor de tv da biblioteca da Fundação de Serralves, pois, diferentemente de outras obras de Tacita Dean que integram a coleção deste museu, “Boots” possui uma rara visibilidade no programa expositivo do Museu de Serralves: foi apresentado uma única vez neste contexto¹³.

Artigo recebido em julho de 2016 e aprovado em agosto de 2016.

Notas

1 Este texto com pequenas modificações e alguns acréscimos integra a tese de doutorado da autora, intitulada “O melhor lugar é a memória. Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea: Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo,” apresentada em 2015 no Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, Portugal. A pesquisa foi desenvolvida através de Bolsa de Doutorado Pleno no Exterior concedida pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Ministério da Educação, Brasil, sob processo nº 1107-127.

2 Adélia Prado. *O homem da mão seca*. São Paulo: Siciliano, 1994.

3 Manoel de Barros. *Poesia Completa*. Lisboa: Caminho, 2010.

4 A artista especifica que o trabalho compreende os três filmes e as três salas de exibição: “3 films (English version; French version; German version). Each film: 16mm colour anamorphic, optical sound, 20 minutes / 3 rooms: each room: front projection; screen; size variable and entered from a central access point.” Além da listagem de equipamentos, a artista atenta para a necessidade de construção de 3 salas de projeção (a partir da montagem de placas que facilitam instalação, aproveitamento e deslocamento), especificando suas dimensões (7,5 x 4,5 ou 5m, com altura de 3,5), implantação no espaço, conforme desenho, prevendo local para as máquinas de projeção com porta de serviço e características do ambiente, como isolamento acústico, chão forrado a carpete e paredes pintadas (ambos de cinzento). Dean, Tacita. “Descrição, Detalhes de formato da exposição, Lista de Equipamentos,” Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista à autora, 8 ago. 2014.

5 A Fundação de Serralves conecta-se com o projeto político português de afirmação internacional na década de 90 e compreende o conjunto arquitetônico formado pela Casa, o Museu de Arte Contemporânea e o Parque. Com um longo período de projeção e concretização (1925-44), a casa é objeto de estudo histórico e arquitetônico e explorada como local ‘privilegiado’ de exposições e obras *site specific*, incluindo um paralelo uso comercial para as receitas da instituição (aluguéis para eventos corporativos e/ou pessoais como casamentos). A casa de Serralves é propriedade do estado português desde 1987 e, até a construção e inauguração do Museu (projetado pelo arquiteto Álvaro Siza Vieira), foi sede desta Fundação, abrigando espaços de administração e exposição.

6 Blanche Daubin foi casada com Carlos Alberto Cabral, segundo Conde de Vizela, primeiro proprietário e responsável pela construção da Casa de Serralves, habitada pelo casal na década de 40.

7 A obra "Boots" foi incorporada à coleção do Museu de Serralves em out. 2004 (Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista à autora, 8 ago. 2014), embora em Rosendo (2014, p.34) a data de incorporação seja apontada como 2005.

8 Publicado por ocasião da primeira exibição do trabalho, no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, em 2003.

9 Traduzido como "apartes," contrapõem a indeterminação dos filmes pelo caráter pessoal das narrativas, apontando o que permanece não dito ou não identificável nos filmes de acordo com Carvajal (2013, p.11).

10 Dean (2010, p.170-1) afirma que "esperar não é qualquer coisa", discorrendo sobre o processo de espera, observação e captura de fenômenos naturais como o raio verde e eclipses, os custos dos grandes planos e do enquadramento fixo.

11 Não se trata de rememorar nostalgicamente, mas usar o objeto capaz de induzir sensação de co-presença, conforme Royoux (2006, p. 101). Dean (2006, p.10) também sinaliza que a perda implica seu pólo oposto de encontro e recuperação.

12 Sobre o tema, ver Dean (2014, p.63-6).

13 "Boots" foi exibido pela primeira e única vez no Museu de Serralves na exposição "Confronto de Tempos - Tacita Dean, Douglas Gordon, Steve McQueen", 2004-5, curadoria de Ulrich Look. Em 2006, a Fundação de Serralves emprestou sua edição do trabalho para mostra "Tacita Dean. Analogue: Films, Photographs, Drawings 1991 – 2006", com curadoria de Theodora Vischer, em Schaulager, Basel, explorando notadamente a relação entre filme e desenho. Embora exposto apenas em 2004-5, o trabalho foi incluído em seleções da coleção por Fernandes (2009); Andrade (2014) e Ribas (2014).

Referências

ALPERS, Svetlana. É tudo uma questão de olhar. In: CARVAJAL, Rina. *Tacita Dean - A medida das coisas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p. 90-1.

ANDRADE, Sérgio (org.). *Serralves: 25 anos*. Porto: Fundação de Serralves, 2014.

DEAN, Tacita entrevista a Marina Warner. In: ROYUUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina; DEAN, Tacita; GREER, Germaine. *Tacita Dean*. Nova Iorque: Phaidon, 2006.

DEAN, Tacita. "Tacita Dean talks about Boots". *ArtForum* (out. 2003).

DEAN, Tacita. *An Aside*. London: Hayward, 2005.

DEAN, Tacita. Analógico. In: CARVAJAL, Rina. *Tacita Dean - A medida das coisas*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2013. p.63-6.

DEAN, Tacita. *Boots*. Porto: Fundação de Serralves, s.d.

DEAN, Tacita. *Descrição, Detalhes de formato da exposição, Lista de Equipamentos*. Arquivo da Fundação de Serralves, fornecido por Helena Abreu em entrevista a autora, 8 ago. 2014.

DEAN, Tacita. In: OBRIST, Hans Ulrich. *Entrevistas v. 3*. Rio de Janeiro: Cobogó; Belo Horizonte: Instituto Cultural Inhotim, 2010.

FERNANDES, João. *Serralves 20 anos e outras histórias*. Porto: Fundação de Serralves, 2009.

- GREER, Germaine. Boots. In: ROYOUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina; DEAN, Tacita; GREER, Germaine. *Tacita Dean*. Nova Iorque: Phaidon, 2006. p. 102-111.
- GROYS, Boris. Comrades of Time. In: ARANDA, Julieta; WOOD, Brian Kuan; VIDOLE, Anton. *e-flux jornal What is Contemporary Art!* New York, Berlin: Stenberg, 2010. p. 22-39.
- GROYS, Boris. The Topology of Contemporary Art. In: SMITH, Terry; ENWEZOR, Okwui; CONDEE, Nancy (orgs). *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Durham, London: Duke University Press, 2008. p. 71-80.
- KWON, Miwon. *One place after another: Site Specific Art and Locational Identity*. Cambridge: MIT Press, 2002.
- PARENTE, André. Cinema de exposição: o dispositivo em contra/campo. *Revista Poiésis*, n. 12, p. 51-63, nov. 2008.
- PUTNAM, James. *Art and artifact: the museum as médium*. London: Thames and Hudson, 2001.
- RIBAS, João. Boots. In: ROSENDO, Catarina (org.). *25 Obras da Coleção de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2014.
- ROSENDO, Catarina (org.). *25 Obras da Coleção de Serralves*. Porto: Fundação de Serralves, 2014.
- ROYOUX, Christophe. Cosmograms of the Presente Tense. In: ROYOUX, Jean-Christophe; WARNER, Marina; DEAN, Tacita; GREER, Germaine. *Tacita Dean*. Nova Iorque: Phaidon, 2006. p.48-101.
- VINÇON, René. *Artifices d'Exposition*. Paris: Éditions L'Harmattan, 1999.