

GALERIA VERA CORTÊS

Daniel Blaufuks Cópia original



5 Julho – 14 Setembro 2019

5 July – 14 September 2019

Não há cópias sem originais, e vice-versa.

Num ambiente que evoca facilmente o atelier de um pintor renascentista, vários artesãos tratam de refinar meticulosamente os últimos detalhes de uma reprodução em tamanho natural de um quadro de Goya. Do brilho da sua superfície ao jogo de sombras, passando pelas microfissuras do verniz, o fac-símile é visualmente tão perfeito que é quase impossível distinguir o «verdadeiro» do «falso»¹.

Este exemplo levanta muitas questões, particularmente no que diz respeito à habitual presunção de que a cópia é necessariamente uma versão menor do original. As tecnologias da «rematerialização» das obras de arte, assim como os seus dispositivos expositivos, foram aperfeiçoadas a tal ponto que é legítimo que nos interroguemos se esta hierarquização continua a ser pertinente. Em todo caso, é esta a questão colocada por Adam Lowe² e Bruno Latour num artigo provocador a propósito da colocação bem conseguida de uma reprodução do quadro *As Bodas de Canaã* no lugar do original³: *Queremos aprofundar a trajetória ou a carreira da obra de arte, para que seja possível passar de uma questão equívoca: «É um original ou apenas uma cópia?» a uma interrogação que consideramos decisiva, sobretudo no contexto atual da reprodução digital: «A obra está bem ou mal reproduzida?»*⁴. Seguindo este raciocínio, não há original sem cópias na era das tecnologias da reprodução digital. É, em grande parte, a nossa capacidade para distinguir e produzir cópias que confere originalidade a uma obra.

De alguma forma, este desejo de questionar a natureza equívoca das reproduções ecoa as célebres análises de Arthur Danto sobre o papel desempenhado pelos fac-símiles no contexto da Pop art. De acordo com o autor, a originalidade de trabalhos como as *Campbell's Soup Cans* (1962) ou, mais especificamente, *Brillo Box (Soap Pads)* (1964) advém da sua capacidade de «transfigurar» objetos completamente banais em suportes artísticos⁵. Apresentados no contexto de uma exposição, totalmente desligadas da sua funcionalidade, estas cópias permitiam que Andy Warhol exprimisse uma visão original do mundo, especialmente sobre os hábitos de consumo na América do Norte dos meados do século XX, que desafiava

1 Daniel Zalewski, The Factory of Fakes: How a workshop uses digital technology to craft perfect copies of imperilled art, *The New Yorker*, 20 de Novembro, 2016.

2 Cofundador da Factum Arte.

3 O quadro original está no Museu do Louvre e a reprodução no refeitório da igreja de San Giorgio Maggiore em Veneza. Latour e Lowe partem deste exemplo para questionar um determinado número de postulados que, desde Walter Benjamin, afirmam que as tecnologias de reprodução contribuem para uma subtração da aura das obras de arte.

4 Bruno Latour e Adam Lowe, La migration de l'aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés, *Intermédialités*, Número 17, Primavera 2011, p. 173–191.

5 Arthur Danto, *La transfiguration du banal*, Seuil, 1989.

as convenções estéticas da época. Estes fac-símiles em madeira e estas serigrafias apresentavam-se como demonstrações materiais de que os meios de reprodução implicam maneiras de fazer e ver as obras de arte que são intrinsecamente ambivalentes. Por um lado, estas obras dão a ver, de forma totalmente evidente, a materialidade dos objetos originais. Por outro lado, a sua simples presença num espaço expositivo desencadeia toda uma série de questões sobre o estatuto e significado destes objetos. Simultaneamente transparentes e opacas, a originalidade destas obras está precisamente nas tensões e nos paradoxos proporcionados pela sua *semiopacidade*.

Esta observação toma um rumo particular quando evocamos as imagens produzidas utilizando técnicas contemporâneas de reprodução e visualização. Quando comparadas com as imagens fotográficas originais, que eram vistas como garantia de transparência e de autenticidade, a fotografia digital só adquire a sua objetividade a partir do momento em que ocultamos que ela existe sob a forma de expressões algorítmicas, que ela não tem original. Sempre à mão e fácil de manusear, elas parecem destinadas a existir unicamente no imediatismo da sua aparição. Reveladas sobre um ecrã ou impressas sobre papel, a sua omnipresença equilibra a opacidade luxuriante do mundo contemporâneo: *À medida que as nossas máquinas leem e escrevem cada vez mais sem a nossa intervenção, à medida que as nossas máquinas se tornam cada vez mais indecifráveis ao ponto de que ver já não é garante de saber (se alguma vez o foi), a nós, os denominados utilizadores, é oferecido cada vez mais para ver, mais para ler. À medida que as nossas máquinas desaparecem, ficando cada vez mais finas, a densidade e opacidade da sua computação aumenta. Toda a utilização comporta um ato de fé: acreditamos que estas imagens e sistemas nos tornam transparentes, não por motivos tecnológicos, mas sim por razões metafóricas e fortemente ideológicas*.⁶ Hoje, é a difusão de um grande número de fac-símiles — e o número de globos oculares que eles conseguem mobilizar — que confere às imagens o seu nível de originalidade.

Esta relação muda quando uma fotografia digital é apresentada num espaço expositivo no qual um fac-símile pode ser facilmente autenticado ou certificado como sendo original. Consideradas no contexto deste contrato estético, as fotografias convidam-nos a formas de contemplação que nos permitem, por vezes, entender níveis de realidades difíceis de alcançar. É esse o caso da exposição *Cópia Original* que, graças a uma série de replicações quase automáticas, revela a trajetória de uma ordinária tigela chinesa. Este trabalho oferece uma análise das realidades complexas e contrastantes que podemos encontrar inscritas num objeto banal que temos sempre «à mão». Olhamos; a nossa atenção declina. Olhamos novamente; outras coisas aparecem.

6 Wendy Hui Kyong Chun, *Programmed Visions: Software and Memory*, 2011

Quanto mais focada é a concentração, mais os significados se soltam, como se o objeto existisse apenas naquela modulação repetida entre opacidade e transparência. Da alvorada ao crepúsculo, a nossa atenção gravita em torno dessa semiesfera como se ela fosse um planeta. No tempo das «fake news» e do «deep fake», Daniel Blaufuks recorda-nos que as relações que se tecem entre o original e a cópia têm os seus alicerces num sistema de crenças. Examinando a trajetória desta tigela, ele convida-nos para uma viagem meditativa através das zonas equívocas, ou «semiopacas», da verdade.

No copies without originals, and vice versa.

In an atmosphere that easily evokes the studio of a Renaissance painter, craftsmen are busy refining meticulously the last details of a life-size reproduction of a painting by Goya. From the brilliance of its surface and shadows to the micro-fissures of the varnish, the facsimile is visually so perfect that it is almost impossible to distinguish the “real” from the “false”¹.

This example raises many questions, particularly with respect to the recurrent assumption that the copy is necessarily a deprecated version of the original. The technologies of “rematerialization” of works of art, as well as their display devices, have been perfected to a point that it is now legitimate to wonder whether this hierarchization is still relevant. This is exactly the question posed by Adam Lowe² and Bruno Latour in a provocative article about the successful replacement of the painting *The Wedding at Cana* with a copy at its original location³: *We wish to delve into and deepen our notion of the trajectory or career of the work of art, so that we can finally move from a question we find to be equivocal: “Is it an original or just a copy?” to a question that we consider decisive, especially in the current context of digital reproduction: “Was the work well or badly reproduced?”*⁴. According to this reasoning, there are no originals without copies in the era of the technologies of digital reproduction. It is largely our ability to distinguish and produce copies that defines the originality of a work.

Somehow, this desire to question the equivocal nature of the reproduction echoes Arthur Danto’s celebrated considerations on the role of the facsimile in the context of Pop art. According to him, the originality of works like *Campbell’s Soup Cans* (1962) or, more specifically, *Brillo Box (Soap Pads)* (1964) resided in their capacity to “transfigure” wholly banal objects into an artistic medium⁵.

Presented in the context of an exhibition, totally detached from their practical purposes, these copies allowed Andy Warhol to express an original vision of the world, in particular with respect to the habits of the mid-20th century American consumer. These wood facsimiles and silkscreen prints offered material proofs that the means of reproduction involved ways of doing and seeing works of art that were intrinsically ambivalent. On the one

1 Daniel Zalewski, The Factory of Fakes: How a workshop uses digital technology to craft perfect copies of imperilled art, *The New Yorker*, November 20, 2016.

2 Cofounder of Factum Arte.

3 The original painting is at the Louvre and the reproduction in the refectory of the Basilica of San Giorgio Maggiore, in Venice. Latour and Lowe use this example to question a certain number of premises that, after Walter Benjamin, affirm that the technologies of reproduction participate in subtracting the aura of the work of art.

4 Bruno Latour and Adam Lowe, La migration de l’aura ou comment explorer un original par le biais de ses fac-similés, *Intermédialités*, Numéro 17, Printemps 2011, p. 173–191.

5 Arthur Danto, *The Transfiguration of the Commonplace*, Harvard University Press, 1981.

hand, these works showed, in a

completely obvious way, the materiality of the original objects. On the other hand, their mere presence in an exhibition space triggered a series of questions about the status and meaning of these objects. At the same time transparent and opaque, the originality of these works was precisely in the tensions and the paradoxes caused by their *semi-opacity*.

This observation takes a particular turn when we evoke images produced using contemporary techniques of reproduction and visualization. Compared to the first photographic images, which were immediately considered an assurance of transparency and authenticity, a digital photograph acquires its objectivity only when we forgo that it exists in the form of algorithmic calculations, that it has no original. Always at hand and easy to manipulate, they seem destined to exist only in the immediacy of their manifestation. Revealed on a screen or printed on paper, their omnipresence balances the lush opacity of the contemporary world: *As our machines increasingly read and write without us, as our machines become more and more unreadable so that seeing no longer guarantees knowing (if it ever did), we the so-called users are offered more to see, more to read. As our machines disappear, getting flatter and flatter, the density and opacity of their computation increases. Every use is also an act of faith: we believe these images and systems render us transparent not for technological, but rather for metaphorical, or more strongly ideological, reasons.*⁶ Today, it is often the diffusion of a very large number of facsimiles, and the number of eyeballs that they can mobilize, that confers a level of originality to the images.

This relation changes when a digital photograph is presented in an exhibition space, where any facsimile can be easily authenticated or certified as an original. Considered in the context of this aesthetic contract, photographs invite us to modes of contemplation that often allow us to perceive levels of realities that are otherwise difficult to attain. This is the case of the exhibition *Original Copy* which, thanks to a series of almost automatic replications, reveals the trajectory of simple Chinese bowl. This work offers an insight into the complex and contrasting realities of a banal object that is always “at hand.” We look, and our attention declines. We look again, and other things appear. The more precise the concentration, the looser the meanings; it is as if the object existed only in this repeated modulation between opacity and transparency. From dawn to dusk, our attention revolves around this half-sphere, as if orbiting a planet. In the era of “fake news” and “deep fakes”, Daniel Blaufuks reminds us that the relationship between the original and the copy is, above all, based on a belief system. In scrutinizing the trajectory of this bowl, he invites us to a meditative journey in the equivocal, “semi-opaque” zones of the truth.

6 Wendy Hui Kyong Chun, *Programmed Visions: Software and Memory*, 2011







Cópia original, #1 - #50, 2019

Impressão jacto de tinta em papel de algodão Hahne-
mühle
30 x 45 cm
Edição 1 + 1 PA

Inkjet printing on Hahnemühle cotton paper
30 x 45 cm
Edition 1 + 1 AP



Cópia original #51, 2019

Taça em cerâmica e reprodução tridimensional
18 x 38 x 32 cm

Ceramic cup and 3D reproduction
18 x 38 x 32 cm





Daniel Blaufuks

Lisboa, 1963

Daniel Blaufuks (Lisboa, 1963) vive e trabalha em Lisboa. Tem trabalhado na relação entre fotografia e literatura, através de obras como *My Tangier* com o escritor Paul Bowles. Mais recentemente, *Collected Short Stories* apresentou vários diptícos fotográficos numa espécie de “prosa de instantâneos”, um discurso baseado em fragmentos visuais, que insinuam histórias privadas a caminho de se tornarem públicas. A relação entre o público e o privado, a memória individual e a memória colectiva tem sido, aliás, uma das constantes interrogações no seu trabalho.

Utiliza principalmente a fotografia e o vídeo, apresentando o resultado através de livros, instalações e filmes. O seu documentário *Sob Céus Estranhos* foi apresentado no Lincoln Center em Nova Iorque. Algumas das suas exposições foram no Fondazione Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Centro de Arte Moderna, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Palazzo delle Papesse, Siena, LisboaPhoto, Centro Cultural de Belém, Lisboa, Elga Wimmer Gallery, New York e PhotoEspaña, Madrid, onde o seu livro *Sob Céus Estranhos* recebeu o prémio de melhor edição internacional do ano de 2007. Neste ano foi galardoado igualmente com o prémio BES Photo. O seu livro *Terezín* foi publicado pela editora Steidl, Göttingen.

Em 2011 expôs no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e já em 2014 no Museu Nacional de Arte Contemporânea em Lisboa.

Daniel Blaufuks recebeu o prémio AICA/MC/FMB de artes plásticas 2016.

Daniel Blaufuks

Lisbon, 1963

Daniel Blaufuks lives and works in Lisbon. He has been working on the relation between photography and literature, through works like *My Tangier* with the writer Paul Bowles. More recently, *Collected Short Stories* displays several photographic diptychs in a kind of “snapshot prose,” a speech based on visual fragments that give indication of private stories on their way to become public. The relation between public and private and individual and collective memory, has been one of the constant interrogations in his work.

He has been showing widely and works mainly in photography and video, presenting his work through books, installations and films. The documentary *Under Strange Skies* was shown at the Lincoln Center in New York. His exhibitions include: Fondazione Palazzo Magnani, Reggio Emilia, Italy, Calouste Gulbenkian Foundation, Lisbon, Palazzo delle Papesse, Siena, LisboaPhoto, Centro Cultural de Belém, Lisbon, Fundação Eva Klabin, Rio de Janeiro, PhotoEspaña, Madrid, where his book *Under Strange Skies* received the award for Best Photography Book of the Year in the International Category in 2007, the year he received the BES Photo Award as well. He published *Terezín* with Steidl, Göttingen.

In 2011 he had a solo show at the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro and in 2014 at the National Museum of Contemporary Art in Lisbon.

Daniel Blaufuks received the AICA/MC/FMB Award for Visual Arts in 2016.

GALERIA VERA CORTÊS