MARIANA SILVA

OLHO ZOOMÓRFICO

Camera Trap

ESPAÇO PROJETO

MUSEU
CALOUSTE GULBENKIAN

PROJECT SPACE

MARIANA SILVA
OLHO ZOOMÓRFICO
CAMERA TRAP

Museu Calouste Gulbenkian
Espaço Projeto
8 de dezembro de 2017
a 26 de fevereiro de 2018

Calouste Gulbenkian Museum
Project Space
8 December 2017 to 26 February 2018

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

curadoria curator
Leonor Nazaré

coordenação técnica technical coordination
Rita Albergaria

registrar
Miguel Fumega
Rita Rebelo de Andrade
com a colaboração de | with the assistance of
Rita Silveira Machado (estagiária | intern)

equipa de montagem construction crew
Sofia Mendes
Inês Pereira
José António Oliveira

projeto gráfico graphic project
Dayana Lucas

instalação gráfica graphic installation
Paulo Santos

Serviços Centrais da Fundação Calouste Gulbenkian
Central Services Department of the Calouste Gulbenkian Foundation

audiovisuais audiovisual materials
Clemente Cuba
José Gouveia

luminotecnia lighting
Manuel Mileu

transportes transportation
Paulo Gregório

PUBLICAÇÃO PUBLICATION

coordenação coordination
Carla Paulino

texto text
Leonor Nazaré

tradução translation
Kennistranslations

revisão proofreading
António Alves Martins

fotografia photography
Márcia Lessa

design gráfico graphic design
Dayana Lucas

impressão printing
AGIR

depósito legal legal depot
XXX-XXX

ISBN
978-989-8758-46-0

© Fundação Calouste Gulbenkian, dezembro 2017
© Calouste Gulbenkian Foundation, December 2017

OBRAS EM EXPOSIÇÃO
WORKS IN THE EXHIBITION

***Camera traps (Como caçar com uma câmara, entre outros) / Camera traps (How to hunt with a camera, among other things)*, 2017**
7', um canal, cor, sem som, ecrã convexo
7', single-channel video, colour, mute, convex screen

***Media Insecto (Flocks, Herds, and Schools) Insect Media (Flocks, Herds, and Schools)*, 2017**
Impressão digital sobre tela recortada
Digital print on cut canvas

***Folha de sala / Information sheet*, 2017**
Texto, planta e design gráfico da artista
Impressão sobre folhas de acetato com efeito lupa
Text, plan and graphic design by the artist
UV print on acetate sheets with a magnifying effect

***Olho Zoomórfico / Zoomorphic Eye*, 2017**
22'24", dois canais, cor, som, ecrãs circulares
22'24", two-channel video, color, sound, circular screens

Argumento e Realização
Screenplay and Direction
Mariana Silva

Produtora / Producer
Catarina de Sousa

Elenco / Cast
Ngueve
Isabél Zuaa
Margot
Joana Manuel
Gani
David Pereira Bastos
Gato
Alma

Imagem
Director of Photography
Lisa Persson

Som / Sound
Nuno da Luz

Assistente de Realização
Assistant Director
Francisca Manuel

Maquilhagem e Cabelos
Makeup and Hair
Pedro Ferreira

Montagem / Editor
Mariana Silva
Pedro Neves Marques

Animação / Animation
João Cáceres Costa

Desenho de Som
Sound Design
Mariana Silva, Pedro Góis

Asian Air Raid Siren Sound,
Loading Shotgun Sound,
Pterodactyl Screech
Mike Koenig

Montagem de Som e Mistura
Sound Editor and Mixer
Pedro Góis-Kino Sound Studio
Correção de Cor
Colour Correction
Rita Lamas–Kino Sound Studio

Imagens de Arquivo
Archival footage
The Fly produzido por
produced by
Urban-Kineto Corporation
data desconhecida
date unknown

Insects: The Lovely and the Lethal (1980) produzido por
produced by **Encyclopaedia Britannica Educational Corporation, Avatar Learning Incorporated**

Equipamento de Imagem
Video Equipment
AROUNDMERIDIAN, S.A.

Equipamento de Som
Sound Equipment
Screen Miguel Nabinho

Agradecimentos especiais
Special Thanks to
Paul Bourke, University of Western Australia
Mário Castanheira
Pedro Cid Proença
Duarte Crawford
Paulo Crawford
João Grama
Roberto Keller
Luís Filipe Lopes, Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa
João Oliveira
Soraia Rego
José Manuel Rodrigues
Ana Simões
O Som e a Fúria
Rui Xavier e Filmes com Alma

Com o apoio de
With the support of
Fundação Calouste Gulbenkian
Calouste Gulbenkian Foundation

ESPAÇO PROJETO

MUSEU
CALOUSTE GULBENKIAN

PROJECT SPACE

MARIANA SILVA

OLHO ZOOMÓRFICO

Camera Trap

Media Insecto (Flocks, Herds and Schools), pormenor.
Insect Media (Flocks, Herds and Schools), detail.
2017

IMAGENS ARMADILHADAS

Leonor Nazaré

Mariana Silva propõe-nos uma reflexão sobre a extinção em massa de espécies animais e as práticas de captura de imagem em *habitat* natural, a par de um questionamento sobre a relação humana com as imagens virtuais e com a tecnologia. Oscilando entre estereótipos e subjetividade, rotina e exceção, ciência e visão nostálgica, a representação do mundo e da sua falência ecológica surge, no seu filme, como ficção e documento, narrativa e reflexão, presente e futuro, passado e pós-humanidade. A dupla circunferência em que o projeta alia e divide dois mundos, como um binóculo gigante.

Há um momento no filme em que Margot se queixa a Ngueve de que está obcecada com os óculos de realidade virtual, uma barreira entre as duas e a possibilidade de comunicarem. No futuro próximo em que elas vivem, o ser humano é caracterizado como protésico, dependente das imagens e dos ecrãs, andrógino, asséptico e desligado da natureza real, que já só conhece através de filmes e fotografias, museus e abordagens científicas, animação e simulações e, na melhor das hipóteses, jardins zoológicos e reservas naturais de acesso muito condicionado.

As relações humanas e o quotidiano são absorvidos numa espécie de racionalismo desapaixonado que confere aos diálogos uma tonalidade monocórdica (apesar do interesse profundo das temáticas), que decorre da relação absorvente com o mundo virtual. Cada pequeno filme é uma presença fantasma dentro do filme maior e cada argumento, uma reflexão sobre a intimidade extrema e contranatura do ser humano com a máquina: «... é como se estas imagens estivessem a pensar comigo, a conversar com as minhas dúvidas» – diz Ngueve.

O horizonte da extinção animal e, por consequência, também humana, paira sobre os dias e os interesses das personagens. O disparo da câmara fotográfica e o de uma arma são sobreponíveis na avaliação da catástrofe. Documentários e reportagens fotográficas colocam uma série de questões sobre as técnicas de captação, cujo debate interessa particularmente a Mariana Silva, nomeadamente porque «confiamos mais nas nossas próteses tecnológicas para documentar a vida selvagem do que em nós mesmos»[1].

1 Comentário de Gani no filme.

TRAPPED IMAGES

Mariana Silva offers a reflection on the mass extinction of animal species and the practices of taking images in natural habitats, questioning the human relationship with virtual images and with technology. Fluctuating between stereotypes and subjectivity, routine and exception, science and a nostalgic outlook, the representation of the world and its ecological failure is shown, in her film, as fiction and document, narrative and reflection, present and future, past and post-humanity. The dual spheres in which the images are projected unite and divide two worlds, like in a giant binocular.

There is a moment in the film where Margot complains to Ngueve that she is obsessed with her virtual reality goggles, a barrier between the two and the possibility of their communicating. In the near future in which they live, the human being is characterised as prosthetic, dependent on images and screens, androgynous, aseptic and disconnected from real nature, the only access to which is via films and photographs, museums and scientific approaches, animation and simulations or, at best, zoos and nature reserves with very limited access.

Human relationships and the everyday are absorbed into a kind of dispassionate rationalism that lends the dialogues a monotonous tone (despite profound interest in the themes), a result of the engulfing relationship developed with the virtual world. Each short film is a ghostly presence within the bigger picture and each storyline a reflection on the extreme and unnatural intimacy of the human being with the machine: "... it is as though these images were thinking along with me, as though they were holding conversations with my doubts," says Ngueve.

The prospect of animal extinction and, as a result, also human extinction, hovers over the days and interests of the characters. Shooting a photographic camera and shooting a weapon are equivalent in the assessment of the catastrophe. Documentaries and photographic reports pose a series of questions about the techniques of shooting photographs, the debate around which is of special interest to Mariana Silva, in particular because "we place more trust in our technologi-

Uma viagem à literatura e aos estudos que proliferam sobre o assunto seria legítima a partir daqui, porque a leitura desses textos subjaz às problemáticas destas obras. *Camera trap* designa[2] uma prática corrente de fotografia da vida animal cujas modalidades têm conduzido à discussão sobre a capacidade de serem não invasivas (automatização, miniaturização, sensores, controlo remoto, colocação em rede) e de se constituírem como instrumentos científicos e etológicos no cálculo da densidade, abundância, movimentos e dinâmica populacional, na documentação da biodiversidade, da predação, da pilhagem, da sociabilidade, da reprodução, etc.[3]

O ensino e a comercialização da vida selvagem banalizaram estas imagens. Ao mesmo tempo, terão surgido preocupações com a conservação e gestão das espécies e sobretudo com a monitorização da extinção. A era do Antropoceno coloca-nos perante a realidade da sexta extinção em massa de espécies animais e vegetais, a primeira provocada pela Humanidade. Alguns autores preferem, apesar disso, tentar encontrar fatores encorajantes e retirar romantismo aos impactos emocionais e estéticos das representações (mais ou menos exaltadas) das metamorfoses em curso. Ursula Heise refere «listas verdes» de espécies estáveis ou a aumentar quando dá notícia das «listas vermelhas» das espécies em extinção, argumentando que a redução e a expansão da biodiversidade vão a par[4].

Parecem notórias as perdas irreversíveis na experiência que temos da Natureza e o facto de que podemos estar à beira de uma perda extensa de contacto com ela. Mas na verdade geramos conservação e declínio. Natureza e cultura tecem histórias sucessivas de sucesso e insucesso. Cada fim pode ser visto como mudança futura. A melancolia, o lamento, a nostalgia de uma outra natureza (anterior à colonização e à modernização) têm sido catalisadores do pensamento ambientalista. Tragédia e elegia alternam nos modos de fazer ficção, ciência, literatura e outras artes. Mas as noções culturais como a de «paisagem» devem ser interrogadas e a relação com as espécies pode ser assumida de modo mais ativo. Precisamos de gerar imagens e sistemas de representação adequados à verdade multidimensional e multifacetada da vida selvagem. Sabe-se hoje que os territórios virgens encontrados pelos pioneiros americanos só

2 Poderá ser traduzido por «armadilha fotográfica».
3 Cf. Allan F. O'Connell, James D. Nichols, K. Ullas Karanth (eds.), *Camera Traps in Animal Ecology, Methods and Analyses.* Nova
Iorque: Springer, 2011.
4 Ursula Heise, *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

cal prosthetics to document wildlife than we do in ourselves."[1]

An exploration of the literature and studies that proliferate on this topic would be legitimate here, because the reading of those texts underlies the issue in these works. *Camera trap* shows a common practice of wildlife photography, the methods of which have led to discussion on their capacity to be non-invasive (automisation, miniaturisation, sensors, remote control, use of networks) and whether they constitute scientific and ethological tools for the calculation of density, abundance, movements and population dynamics in the documentation of biodiversity, predation, poaching, sociability, reproduction, etc.[2]

The teaching and commercialisation of wildlife have trivialised these images. At the same time, concerns have emerged in relation to the conservation and management of species and, above all, the monitoring of extinction. The Anthropocene epoch forces us to face the reality of the sixth mass extinction of animal and vegetable species, the first to be caused by humankind. Some authors prefer, despite this, to try to find encouraging aspects and draw romanticism from the emotional and aesthetic impacts of the representations (more or less exalted) of the metamorphoses underway. Ursula Heise mentions 'green lists' of stable or recovering species when she reports 'red lists' of species threatened with extinction, arguing that the reduction and expansion of biodiversity go hand in hand.[3]

Irreversible losses seem inevitable in the experience we all have of nature and the fact that we might be on the brink of a considerable loss of contact with it. But, in truth, we generate conservation and decline. Nature and culture weave successive histories of success and failure. Every ending can be seen as a future change. Melancholy, lament, nostalgia for another nature (prior to colonisation and modernisation) have been catalysts of environmental thought. Tragedy and elegy alternate in the modes of making fiction, science, literature and other arts. But cultural notions, such as that of 'landscape,' should be questioned, and relationships with species can be undertaken in a much more active way. We need to generate images and systems of representation suited to the multidimensional and multifac-

1 Comment by Gani in the film.
2 Cf. Allan F. O'Connell, James D. Nichols, K. Ullas Karanth (eds.), *Camera Traps in Animal Ecology, Methods and Analyses*. New York: Springer, 2011.
3 Ursula Heise, *Imagining Extinction. The Cultural Meanings of Endangered Species*. Chicago: University of Chicago Press, 2016.

o eram porque as populações indígenas que ali viviam tinham sido dizimadas.

Ngueve fala de «arranjar forma de representar a subjetividade de um inseto», de conseguir posicionar-se como alteridade radical. Aceder ao seu ponto de vista seria um exercício possível a partir da colagem imaginária ao seu código celular, muito superior em eficácia ao acesso externo por dissecação ou observação. Porém, esse mesmo animal, domesticado ou não, que queremos observar, também nos olha e o seu olhar devia interpelar-nos: o gato que vive na casa, a avestruz, o urso, o alce, o lince, os pássaros, a abelha, os insetos ou o já extinto ibex[5] que são referidos e/ou mostrados em imagens.

Como sublinha John Berger[6], só o ser humano devolve um olhar consciente, habitado pela alma (que, segundo Descartes, o animal não tem). Ao transcendê-lo, o ser humano reconhece nele uma inocência perdida, mas esta projeta-o no futuro, como desejo, exatamente por situá-lo no passado das origens. A complexidade desse sentimento diante de dioramas e embalsamados em museus de história natural fica bem descrita por Donna Haraway num artigo publicado em 1984 sobre a taxidermia[7].

Por seu lado, Derrida propõe-nos um texto filosófico sobre o olhar do animal a partir da experiência de incómodo que viveu um dia, ao sentir-se observado, na nudez, pelo seu gato. Estar com o animal faz parte do nosso estar no mundo, mas a inocência profunda do animal implica também a sua total incapacidade de aceder ao simbólico, ao inconsciente e à linguagem, que o separam da humanidade. A pergunta de contornos metafísicos sobre o que há de animal no ser humano atravessa todo o confronto do autor com o olhar do seu gato.

A partir dos anos de 1960, foi assumido em Silicon Valley que o futuro estaria no «acompanhamento algorítmico da vida» e na economia das bases de dados. Segundo Eric Sadin[8], este programa, aliado ao utilitarismo tecnolibertário e à economia liberal conseguiu destruir, no espaço de uma geração, inúmeros adquiridos jurídicos e políticos da capacidade de decisão democrática e da autonomia de cada país. O cinismo próprio desse poder desmesurado, da mercantilização, da privatização, da vigilância e da predação de um pequeno grupo infligidas à grande maioria tornou essa «indústria da vida», tantas vezes associada a uma

5 A propósito deste animal, as personagens falam de situações controversas de des-extinção.
6 John Berger, *Why Look at Animals*. Londres: Penguin Books, 2009.
7 Donna Haraway, *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*. New York City, 1908-1936, Duke University Press, 1984-1985.
8 Eric Sadin, *La Silicolonisation du Monde. L'Irrésistible expansion du libéralisme numérique*. Paris: Éditions de l'Échappée, 2016.

eted truth of wildlife. We know today that the virgin territories found by the American pioneers were only that way because the indigenous populations who lived there had been decimated.

Ngueve speaks of "coming up with a way to represent the subjectivity of an insect," of managing to position oneself as a radical otherness. Achieving the insect's point of view would be possible on the basis of an imaginary collage to its cellular code, highly superior in efficacy to external access through dissection or observation. However, this same animal, domesticated or not, which we want to observe, is also looking at us and its look should question us: the house cat, the ostrich, the bear, the elk, the lynx, the birds, the bee, the insects or the now extinct ibex[4] which are mentioned and/or shown in images.

As John Berger[5] emphasises, only humans return a conscious gaze, inhabited by the soul (which, according to Descartes, the animal does not have). In transcending this look, the human being recognises in it a lost innocence, but projects it into the future, as a desire, precisely by situating it in the primordial past. The complexity of this sentiment in experiencing dioramas and embalmed animals in natural history museums is nicely described by Donna Haraway in an article on taxidermy published in 1984.[6]

For his part, Derrida proposes a philosophical text on the gaze of the animal based on his uncomfortable experience one day when he felt he was being observed, naked, by his cat. Being with animals is part of our existence in the world, but the profound innocence of the animal also implies its total incapacity to access the symbolic, the unconscious, and language, which separates it from humankind. The metaphysical question of which animal aspects exist in the human being pervades the author's entire confrontation with his cat's gaze.

From the 1960s, in Silicon Valley, it was assumed that the future would be in an 'algorithmic accompanying of life,' and a database economy. According to Eric Sadin,[7] this programme, linked to techno libertarian utilitarianism and liberal economy, has managed to destroy, in the space of a generation, countless legal and political achievements related to the capacity for democratic de-

4 The characters discuss controversial situations of 'disextinction' in relation to this animal.
5 John Berger, *Why Look at Animals*. London: Penguin Books, 2009.
6 Donna Haraway, *Teddy Bear Patriarchy: Taxidermy in the Garden of Eden*. New York City, 1908-1936, Duke University Press, 1984-85.
7 Eric Sadin, *La Silicolonisation du Monde. L'Irrésistible expansion du libéralisme numérique*. Paris: Éditions de l'Échappée, 2016.

indústria militar da morte, uma visão do mundo muito perigosa porque ligada à desistência de uma ética da autodeterminação. Este messianismo tecnológico[9] é proposto por um discurso sobre a idealização de uma «realidade aumentada» proporcionada pela robotização e pela inteligência artificial, que resolveria uma suposta «obsolescência do homem», orientando cada vez mais todos os seus gestos e neutralizando a sua natural subjetividade. Não lhe é alheio todo o programa trans-humanista de acesso às biotecnologias, à imortalidade, à manipulação dos genomas e à abordagem da vida como um «problema técnico», com total desprezo pelas consequências civilizacionais.

O horizonte deste futuro possível é abordado na exposição a partir da questão animal, mas adivinha-se mais extenso. Percebemos que é elaborado entre o fascínio e a distância crítica. Algo de poderoso semiadormeceu já as suas personagens e até o gato do filme parece não olhá-las. Nós também nunca cruzamos o seu olhar.

O espaço da biblioteca e os livros de fotografia animal dos séculos XIX e XX de que vemos imagens no espaço envolvente de uma semiesfera não mostram apenas caçadores, fotógrafos (colonizadores camuflados de exploradores), grandes mamíferos e roedores; trazem também a memória de um mundo físico e material, do papel e dos livros, ao imaginário frio da invenção digital. Para a artista, no entanto, integram um olhar saudoso sobre as antigas formas de captação de imagem e de representação da paisagem que gostaria de não ver exacerbadas. As alterações climáticas, no seu argumento, exigem de nós uma total reinvenção dos modos de documentação dos ecossistemas.

cision and the autonomy of each country. The cynicism characteristic of this immoderate power, of commodification, of privatisation, of vigilance and predation inflicted by small group on the great majority, made that 'industry of life,' often associated with a military industry of death, a highly dangerous worldview because it is connected to the withdrawal of an ethic of self-determination. This technological Messianism[8] is proposed in a discourse on the idealisation of an 'augmented reality' provided by robotisation and artificial intelligence, which would resolve a supposed 'obsolescence of man,' increasingly guiding all his gestures and neutralising its natural subjectivity. This isn't far removed from the transhumanist programme of access to biotechnologies, immortality, gene manipulation and life approached as a 'technical problem,' with complete contempt for the associated civilizational consequences.

The prospect of this possible future is approached in the exhibition on the basis of the animal question, although a broader reach can be anticipated. We realise that it is created somewhere in the space between fascination and critical distance. Something potent has already half hypnotised the characters and even the cat in the film seems not to be looking at them. Our eyes also never meet its gaze.

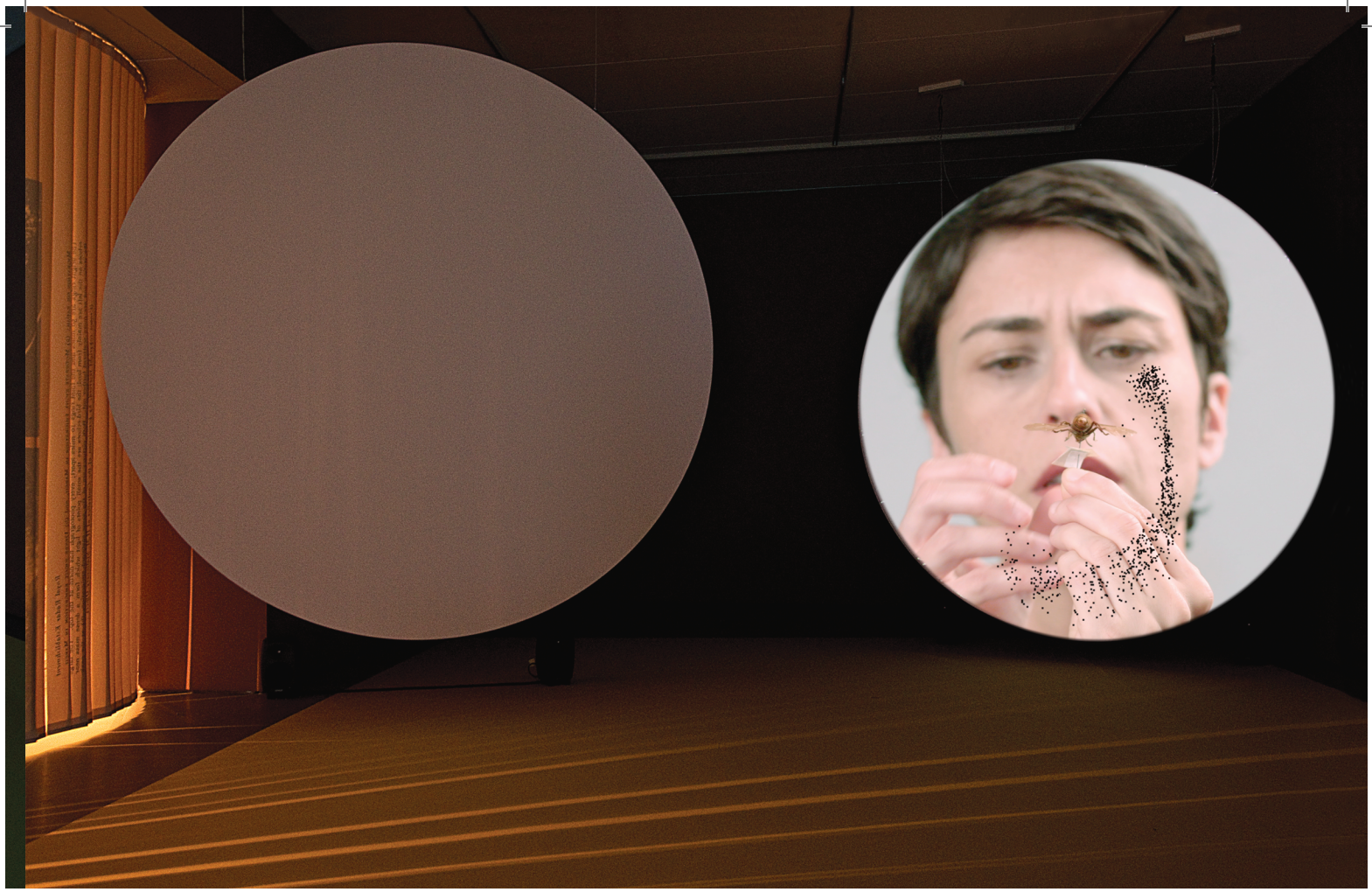
The library space and the books on animal photography from the 19th and 20th centuries, of which we see images inside the enveloping convex space of a hemisphere, do not show only hunters, photographers (colonisers camouflaged as explorers), large mammals and rodents; they also evoke the memory of a physical and material world, of paper and books, in the cold imagination of digital invention. For the artist, however, they are part of a nostalgic gaze on the ways in which images and landscape representations were formerly captured, which she would like not to be amplified. Climate change, in her view, demands from us a total reinvention of the modes of documentation of ecosystems.

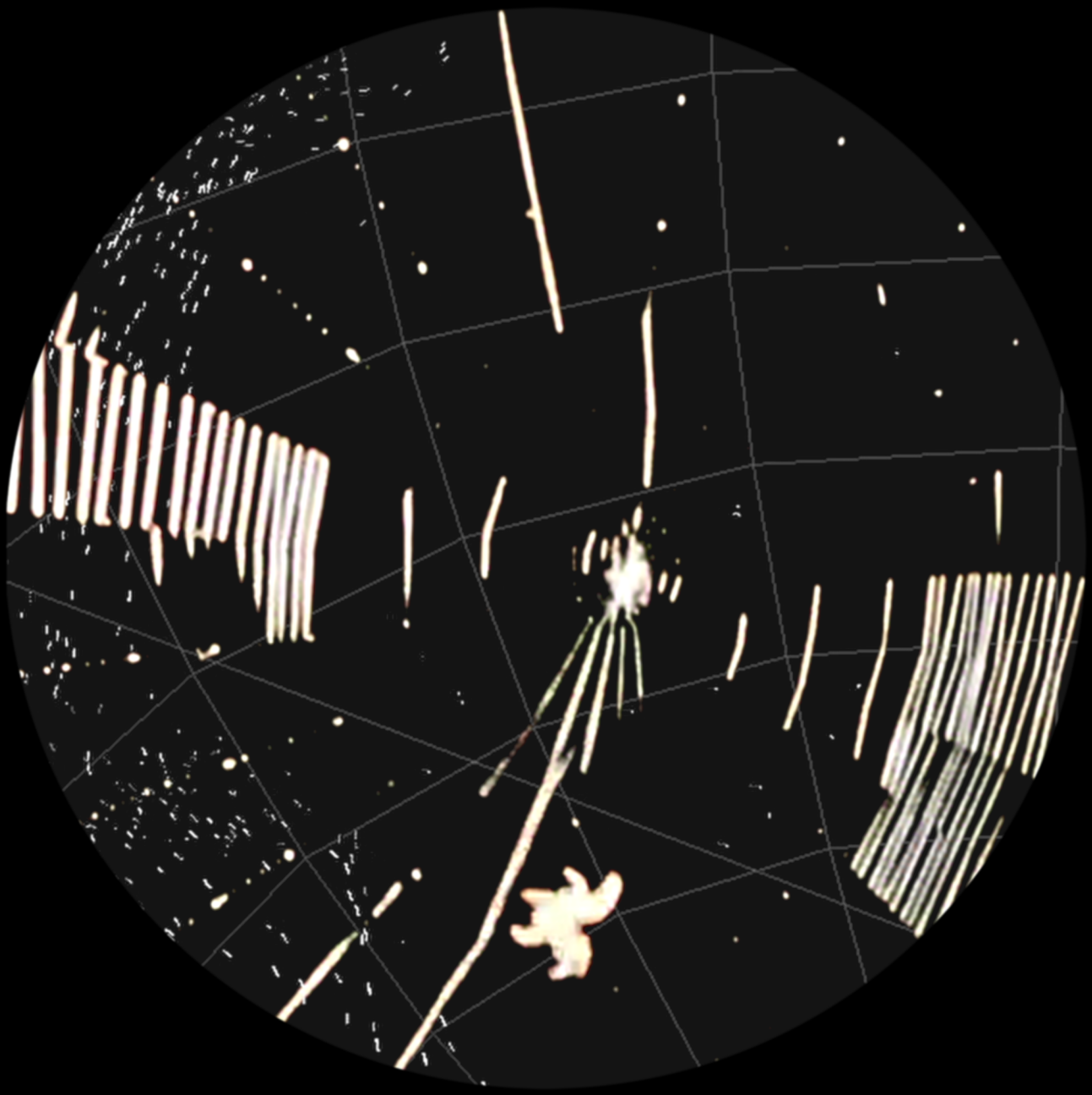
9 Veja-se o deslumbramento acrítico de Portugal diante de eventos como o *Web Summit*.

8 See Portugal's uncritical fascination with events such as the Web Summit.

Olho Zoomórfico / *Zoomorphic Eye*, 2017 (still)

Vistas da exposição | *Exhibition views:*
Olho Zoomórfico / *Zoomorphic Eye*, 2017





Olho Zoomórfico / *Zoomorphic Eye*, 2017 (stills)

Royal Radar Establishment

Migration on radar: (a) Moderate night emigration in March, and (b) Dense night emigration in March

The bright rings are 50 miles and the faint rings 10 miles apart; every photograph has north at the top. The large

Vista da exposição | *Exhibition view:*
Media Insecto (Flocks, Herds and Schools) /
Insect Media (Flocks, Herds and Schools), 2017

BIOGRAFIA

Mariana Silva (Lisboa, 1983) estudou Pintura na Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. A artista tem exposto e projetado os seus trabalhos em diversos espaços e iniciativas dos quais se destacam Gwangju Biennale (Coreia do Sul, 2016), Moscow Biennale (Rússia, 2016), Fundação EDP (Lisboa, 2015), Astrup Fearnley Museum (Oslo, 2015), Parkour (Lisboa, 2014), e-flux (Nova Iorque, 2013), IndieLisboa – Festival Internacional de Cinema Independente de Lisboa (Lisboa, 2012), Whitechapel Gallery (Londres, 2011), Kunsthalle Lissabon (Lisboa, 2011) e Museu de Arte Contemporânea de Serralves (Porto, 2010 e 2008). As suas exposições individuais incluem *Audience Response Systems* (Parkour, Lisboa, 2014), *P/p* (Mews Project Space, Londres, 2013), *Environments* (e-flux, Nova Iorque, 2013) e *The Organization of Forms* (Kunsthalle Lissabon, Lisboa, 2011). Foi artista residente na Zentrum Paul Klee Sommerakademie (Berna, Suíça, 2009-2010), na Gasworks (Londres, 2016) e no ISCP (Nova Iorque, 2009-2010), as duas últimas com bolsa da Fundação Calouste Gulbenkian.

BIOGRAPHY

Mariana Silva (Lisbon, 1983) studied Painting at the Faculdade de Belas-Artes, Universidade de Lisboa. Among other venues, she has exhibited or screened her work at Gwangju Biennale (South Korea, 2016), Moscow Biennale (Russia, 2016), EDP Foundation (Lisbon, 2015), Astrup Fearnley Museum (Oslo, 2015), Parkour (Lisbon, 2014), e-flux (New York (2013), IndieLisboa - International Independent Film Festival (Lisbon, 2012), Whitechapel Gallery (London, 2011), Kunsthalle Lissabon (Lisbon, 2011), and Serralves Museum of Contemporary Art (Porto, 2010 and 2008). Solo shows include *Audience Response Systems* (Parkour, Lisbon, 2014), *P/p* (Mews Project Space, London, 2013), *Environments* (e-flux exhibition space, New York, 2013), and *The Organization of Forms* (Kunsthalle Lissabon, Lisbon, 2011). She was resident artist at Zentrum Paul Klee Sommerakademie (Bern, Switzerland, 2009-10). Residences at Gasworks (London, 2016) and ISCP (New York, 2009-10), were supported by grants from the Calouste Gulbenkian Foundation.

Olho Zoomórfico / *Zoomorphic Eye*, 2017 (stills)

Vista da exposição | *Exhibition view:*
Camera traps (Como caçar com uma câmara, entre outros) /
Camera traps (how to hunt with a camera, among other things), 2017