

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



Birds are Windy

Experiência do corpo na construção do espaço quotidiano

Miguel Novais Jasmins Rodrigues

Trabalho de Projeto

Mestrado em Arte Multimédia

Especialização em Audiovisuais

Trabalho de Projeto orientado pela Professora Doutora Susana de Sousa Dias

2017

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu, Miguel Novais Jasmins Rodrigues, declaro que a presente dissertação / trabalho de projeto de mestrado intitulada "Birds are Windy", é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

Miguel Novais Jasmins Rodrigues

Lisboa, 02 de janeiro de 2018

RESUMO

Esta dissertação refere dois problemas na representação visual da paisagem: o problema da redução do estímulo multissensorial à representação visual, que leva a um isolamento do indivíduo em relação à representação e à redução do que pode ser representado no espaço que frequenta, e o problema da relação de um indivíduo que se define na ação de mapear com uma cultura de mapas pré-existentes. Sustenta a ideia de que a paisagem e a perspectiva linear, na forma como evoluíram em conjunto na cultura europeia, ao dar origem a uma imagem do mundo sobre a qual podiam operar de forma experimental, criaram, também, um mundo-imagem, onde a vivência e experiência individual imersiva e relacional, dificilmente encontra representação.

Tem origem na minha prática com a disciplina da fotografia no campo da paisagem, em particular, da paisagem urbana, e a crescente frustração com a sensação de que o mesmo *medium* que permite representar a realidade se interpõe, ao mesmo tempo, como uma barreira à sua experiência, como uma superfície que impõe uma separação entre o sujeito que observa e a imagem colocada perante si, e assim convida a uma experiência do espaço da paisagem como algo que nos é exterior e que, desta forma, afasta a experiência e a reflexão vivencial, autobiográfica, da relação com o espaço.

Para este efeito, trabalha uma ideia de janela, ou ecrã, explorada como elemento que, ao mesmo tempo, dá acesso à representação de uma realidade “lá fora”, e confirma uma distância intransponível entre essa representação formal e a vivência pessoal que o indivíduo faz dos hábitos que repete no seu meio, assim como da rotina que esses hábitos constituem. Por outras palavras, entre a experiência formal da representação do espaço e a sua vivência pessoal, autobiográfica.

O trabalho prático que a dissertação acompanha consiste numa instalação audiovisual composta por dois vídeos colocados frente a frente, de modo a ativar a experiência do espaço do espetador na forma como este escolhe e se mexer entre os dois vídeos, como decide o tempo que passa a observá-los e como a sua atenção oscila entre os planos mostrados e a sua presença na sala em que os observa.

Palavras-Chave:

Experiência imersiva, corpo, paisagem, memória, audiovisual

ABSTRACT

This dissertation refers to two problems in the visual representation of the landscape: the problem of reducing the multisensory stimulus to its visual representation, which leads to an isolation of the individual in relation to the representation and to a reduction of what can be represented in the space he is in, and the problem of the relation of an individual that is defined in the action of mapping with a culture of pre-existing maps. It supports the idea that landscape and linear perspective, in the way they have evolved together in the European culture, by giving rise to an image of the world on which they could operate experimentally, have also created a picture world, where experience and individual immersive and relational experience, hardly find representation.

It stems from my practice with the *medium* of photography in the field of landscape, in particular urban landscape, and the growing frustration with the sense that the same *medium* that allows us to represent reality intervenes at the same time as a barrier to its experience, as a surface that imposes a separation between the subject who observes and the image placed before him, and invites us to a perception of the space of the landscape as something that is external to us and which, in this way, distances experience and experiential reflection, autobiographical, of the relation with space.

For this purpose, the idea of window or screen is explored as an element that, at the same time, gives access to the representation of a reality *out there*, and confirms an insurmountable distance between that formal representation and the personal experience an individual has of it and the habits he repeats in its environment, and the routine that these habits constitute. In other words, between the formal experience of the representation of space and its personal, autobiographical experience.

The practical work which the dissertation accompanies consists of an audiovisual installation composed of two videos, placed in front of one another so as to activate the presence of the spectator in the way he chooses and moves between the two videos and in the way he decides how long he watches each, and also in the way his attention shifts between the videos and his own presence in the room.

Keywords:

Immersive experience, body, landscape, memory, audiovisual

Agradecimentos

À minha mãe, Ana Novais, à minha irmã, Isabel Rodrigues, à minha tia, M^a do Rosário Rodrigues e à Lucília, à minha namorada, Catarina Tello, à Luz e ao Carlos. Só cá cheguei com a vossa presença constante, com o vosso apoio e a vossa paciência!

Ao Bruno Pelletier Sequeira, porque não me lembro de estudar artes sem o ter como mentor.

Aos meus amigos Catarina Osório de Castro, Fernando Brito, Miguel Lopes e Tiago Costa, pela amizade e pelas leituras partilhadas, conselhos, discussões e conversas.

Aos meus colegas Alexandre Alagoa, Inês Achando e Maria Leonardo, pelo companheirismo e pela ajuda.

Ao João Henriques pela disponibilidade incrível de tempo e atenção para ler, reler e criticar todo o trabalho.

À minha orientadora, Susana de Sousa Dias, pela paciência e apoio infindáveis e por ser, em cada aula, em cada encontro, em cada comentário, um exemplo tão vivo de clareza e ética no modo de pensar e agir.

À memória do meu pai, Miguel Jasmins Rodrigues.

Índice Geral

Resumo/ Palavras-chave	iii
Abstract/ Keywords	iv
Agradecimentos	v
Índice Geral	vi
Índice das Figuras	vii
Introdução	1
1 O Problema da Representação	4
1.1 A câmara escura e o isolamento do indivíduo em relação ao espaço representado	5
1.2 A fotografia como prolongamento do isolamento criado pela câmara escura	9
1.3 Materialismo Vs Materialidade	12
Nota final a Condição estática da apreciação da paisagem	15
2 O contexto de observação: os hábitos de percepção e representação dos espaços de rotina	20
2.1 A alteração de hábitos como base dos questionamentos do trabalho	22
2.2 A experiência pessoal entre o <i>lugar</i> e o <i>não-lugar</i>	26
2.3 a relação do indivíduo consigo nos <i>não-lugares</i>	28
3 Sobre a natureza do conceito de paisagem	32
3.1 Natureza conceptual da representação da paisagem	33
3.2 Origem do termo na Europa: paisagem como mapa da identificação entre o território e a sua representação	34
3.3 A pintura de paisagem como circunscrição do comportamento ao conhecido	36

Nota final	39
4 Descrição do trabalho e relação com as suas referências visuais	41
4.1 Da janela ao <i>Screen</i>	
A percepção dos limites do <i>medium</i> da fotografia no contexto da minha prática pessoal	41
4.2 Da fotografia ao audiovisual	
Questões que levaram à mudança de <i>médium</i>	45
4.3 Referências videográficas: James Benning e Andy Warhol	47
4.4 Descrição do trabalho	53
Nota final	58
5 <i>Birds are Windy como instalação</i>	60
5.1 A Instalação	60
5.2 A observação da representação e a experiência da observação: o duplo papel da instalação em <i>Birds are Windy</i>	61
5.3 A relação da experiência de si no espaço com a experiência do espaço representado	63
5.4 A experiência de si no espaço: uma perspectiva não representacional	66
Conclusão	
O indivíduo na relação entre a experiência do espaço e a representação da paisagem	69
Referências	72

Índice das Figuras

Figura 1 Lewis Hine, <i>Enfant essayant de se peser</i>	- 16 -
Figura 2 Miguel Rodrigues, <i>Stop</i> (2016).....	Erro! Marcador não definido.
Figura 3 Ed Ruscha, <i>Every Building on the Sunset Strip</i> (1966)	- 24 -
Figura 4 Ed Ruscha, <i>Twentysix Gasoline Stations</i> (1963).....	- 25 -
Figura 5 Miguel Rodrigues, <i>Do Tricotar</i> - fotograma 1.....	- 54 -
Figura 6 Miguel Rodrigues, <i>Do Tricotar</i> - fotograma 2.....	- 55 -
Figura 7 Miguel Rodrigues, fotograma de <i>Birds are Windy</i>	- 56 -
Figura 8 Miguel Rodrigues, fotograma de <i>Birds are Windy</i>	- 57 -
Figura 9 Miguel Rodrigues, da série <i>Serra de Carnaxide</i>	- 66 -

Introdução

Portanto, na base de tudo o que diremos está essa constante consciência de que o fenômeno do conhecer não pode ser equiparado à existência de “fatos” ou objetos lá fora, que podemos captar e armazenar na cabeça. A experiência de qualquer coisa “lá fora” é validada de modo especial pela estrutura humana, que torna possível “a coisa” que surge na descrição.

Humberto Maturana e Francisco Varela (1995)

Esta dissertação refere dois problemas na representação visual da paisagem: o problema da redução do estímulo multissensorial à representação visual, que leva a um isolamento do indivíduo em relação à representação e à redução do que pode ser representado no espaço que frequenta, e o problema da relação de um indivíduo que se define na ação de mapear com uma cultura de mapas pré-existentes. Sustenta a ideia de que a paisagem e a perspectiva linear, na forma como evoluíram em conjunto na cultura europeia, ao dar origem a uma imagem do mundo sobre a qual podiam operar de forma experimental, criaram, também, um mundo-imagem, onde a vivência e experiência individual imersiva e relacional, dificilmente encontra representação.

Tem origem na minha prática com a disciplina da fotografia no campo da paisagem, em particular, da paisagem urbana, e na crescente frustração com a sensação de que o mesmo *medium* que permite representar a realidade se interpõe, ao mesmo tempo, como uma barreira à sua experiência, como uma superfície que impõe uma separação entre o sujeito que observa e a imagem colocada perante si, e convida a uma percepção do espaço da paisagem como algo que nos é exterior e que, desta forma, afasta a experiência e a reflexão vivencial, autobiográfica, da relação com o espaço.

Para este efeito, trabalha uma ideia de janela, ou ecrã, explorada como elemento que dá acesso à representação de uma realidade “lá fora”, ao mesmo tempo que confirma uma distância intransponível entre essa representação formal e a vivência pessoal que o indivíduo faz dos hábitos que repete no seu meio e da rotina que esses hábitos constituem. Por outras palavras, entre a experiência formal da representação do espaço e a sua vivência pessoal, autobiográfica.

O trabalho prático que a dissertação acompanha consiste numa instalação audiovisual composta por dois vídeos colocados frente a frente de modo a colocar o público num espaço imersivo que ativa a sua experiência, não só a nível visual, através das imagens mostradas nos vídeos, mas, através da duração e da própria luz dos vídeos na sala e pelo convite ao movimento que a sua posição relativa oferece, à experiência multissensorial de si naquele espaço.

O trabalho foca três pontos de análise: a paisagem como imagem da natureza e como imagem do seu conhecimento; a forma como essa imagem determina a relação com a natureza e o comportamento do indivíduo perante esta e perante si mesmo; e a percepção da presença nos espaços que, não sendo representados, não são paisagem. Estes espaços, a representação da presença neles, abre caminho para a reflexão em torno das denominações de Marc Augé de “lugar” e “não-lugar” como conceitos coletivos e propõe a sua revisão tendo em vista a experiência individual da presença neles.

Estes pontos são abordados no contexto dos hábitos que compõem a minha rotina pessoal na experiência desses espaços que não são *lugares* ou *não lugares*, e da memória que (não) podemos guardar deles. Mais precisamente, o contraste entre uma memória autobiográfica que se constrói e revê constantemente, mas não encontra espaço de representação experiencial, e uma memória institucional que permite a leitura social e política dos espaços, mas não oferece espaço de afirmação pessoal. Estas memórias são adaptadas dos conceitos de *memórias fortes e memórias fracas*, de Enzo Traverso.

Esta dissertação está dividida em 4 capítulos

No primeiro capítulo, foco o problema que esta dissertação levanta, sobre a condição estática da representação da paisagem, e a forma como me parece deixar de fora a experiência de si no espaço, a partir da leitura de *Techniques of the Observer*, de Jonathan Crary.

No segundo capítulo, descrevo o contexto em que a problemática apresentada nesta dissertação surgiu, a observação dos hábitos na minha rotina e a dificuldade encontrada em observar esses hábitos sem que a observação se

tornasse, ela mesma, um hábito. Abordo, aqui, os conceitos de *lugar e não-lugar*, de Marc Augé e a forma como definem um espaço social e não refletem a percepção de si autobiográfica nem a forma como esta pode ser articulada na vivência diária dos/nos “não-lugares”. Mais precisamente, como criam um contraste entre uma memória autobiográfica que se constrói e revê constantemente, e a memória institucional que permite uma leitura social e política dos espaços, que relaciono com os conceitos de *memória fraca e de memória forte*, de Enzo Traverso.

No terceiro capítulo, abordo a noção de paisagem a partir da sua origem na Europa e a problematização que dela faço a partir da leitura do texto de Georg Simmel, *A Filosofia da Paisagem*.

No quarto capítulo, descrevo os dois vídeos que compõem a instalação e a sua interação, à luz dos autores e dos trabalhos fotográficos e audiovisuais que lhes serviram de referência à sua criação.

No quinto capítulo, descrevo a obra como instalação, como esta foi pensada de modo a ativar a experiência do espectador no espaço, revendo os seus princípios à luz das teorias não representacionais.

1 O Problema da Representação

Em *Techniques of the Observer*, Jonathan Crary (1992) questiona os modelos de continuidade representacional do período da “tradição visual Ocidental” (idem: 25)¹ que situam a fotografia num plano de continuidade “tecnológico e/ou ideológico” com a câmara escura – “que implica que a cada passo nesta evolução estejam colocadas as mesmas pressuposições sobre a relação de um observador com o mundo”² (idem: 26)

Neste capítulo, olho estas quebras nessa continuidade representacional e estabeleço, através delas, uma relação com a posição do observador no espaço. Avanço a hipótese de que, com a transformação da câmara escura e a sua inclusão na câmara fotográfica³, houve, não uma libertação da ideia de isolamento em relação ao espaço a representar, mas uma interiorização desse isolamento. A câmara fotográfica, apesar de retirar o observador da fixidez posicional da câmara escura, continua, conceptualmente, a operar segundo os mesmos princípios e a fazer pensar o espaço de acordo com eles. Surge-me, assim, mais como o registo de imagens mentais pré-concebidas para ou pelo observador do que como um aparelho de registar uma realidade exterior *per se*. A câmara escura era a metáfora do funcionamento da mente. A persistência retiniana, como Goethe a define, veio confirmar essa câmara escura como uma exteriorização do processo de construção de uma realidade material lá fora; veio confirmar a realidade como uma construção da mente. A câmara fotográfica regista, assim, não uma realidade lá fora, mas a projeção da mente sobre a matéria.

¹ Em inglês no original: *Western visual tradition*.

² Em inglês no original: *implies that at each step in this evolution the same essential presuppositions about an observer's relation to the world are in place*.

³ Assumindo, aqui, a analogia entre o comportamento da luz na câmara escura e na câmara fotográfica até chegar à superfície onde se projeta e/ou é registada.

1.1 A câmara escura e o isolamento do indivíduo em relação ao espaço representado

A câmara escura foi, para Crary, dos finais do séc. XVI ao fim do Séc. XVIII, o instrumento pelo qual se definiu o estatuto e as possibilidades do observador. Foi o modelo mais utilizado para explicar a visão humana e para representar a posição do perceptor e a posição do sujeito do conhecimento face a um mundo exterior. Essa mesma câmara escura institui um “regime ótico” que separa e distingue a imagem do seu objeto, por uma “operação de individuação” que “define, necessariamente, um observador como isolado, fechado e autónomo no seu escuro confinamento”, levado “a uma espécie de ascese” para fazer sentido do mundo, agora exterior. Define, também, a separação da visão em relação ao corpo físico do observador.

*O ponto de vista monádico do indivíduo é autenticado e legitimado pela câmara escura, mas a experiência física e sensorial do observador é suplantada pelas relações entre o aparelho mecânico e um mundo de verdade objetiva pré-estabelecido.*⁴ (idem, ibidem).

O território é concebido na câmara escura e reconhecido, depois, lá fora. Como uma câmara de representação do real – Crary fala na sua presença e importância para autores tão diversos e difusos no tempo que vão de Newton e Descartes, a Deleuze, Foucault ou Rorty – que se torna condição de conhecimento do mundo exterior, separa o observador do mundo observado e transforma o próprio corpo deste num “fantasma”⁵. O mundo passa a ser

⁴ Em inglês no original: *the monadic viewpoint of the individual is authenticated and legitimized by the camera obscura, but the observer's physical and sensory experience is supplanted by the relations between a mechanical apparatus and a pre-given world of objective truth.*

⁵ Esta ideia do corpo como um fantasma é trazida pelo facto de o corpo do observador só ser perceptível a este se estiver no caminho da luz, projetando-se, assim, a sua sombra sobre a superfície de representação do mundo. Esta sombra é a única representação de si que o observador consegue encontrar em tempo real no mundo a representar.

conhecido (e conhecível) “unicamente pela percepção da mente “(Descartes apud Crary, 1992: 43).

*A abertura da câmara escura corresponde a um único ponto, matematicamente definível, através do qual o mundo pode ser logicamente deduzido por uma acumulação e combinação progressiva de signos*⁶. (Crary, 1992: 48)

A câmara escura torna-se, assim, uma metáfora da mente, analisando, não as impressões excessivas dos sentidos - Descartes desconsidera-os – mas uma luz filtrada pela razão.

A *Res Cogitans* e a *Res Extensa* cartesianas definem-se, assim, e o ser humano ganha a sua “posição entre Deus e o mundo” (idem, ibidem), o seu “olho metafísico infalível” (idem, ibidem). Os dados dos sentidos são rejeitados a favor de um “aparelho monocular” cuja autenticidade é inquestionável e que dá origem à “imagem do mundo” heideggeriana (Heidegger, 1977).

A paisagem deste espelho da natureza⁷ mantém o rigor representacional da perspectiva e traz o observador para o confinamento do espaço fechado, onde a imagem do mundo surge refletida e permite as teorias do conhecimento que Rorty (1979) descreve e critica.

Neste espaço fechado, Goethe virá operar uma mudança na direção da atenção. Ao chamar a atenção para a persistência retiniana, transfere a atenção da imagem do mundo na câmara escura para o resultado dessa imagem no processo fisiológico da sua assimilação e para a subjetividade corpórea do observador. A correspondência entre a câmara escura, com o seu “único ponto, matematicamente definível, através do qual o mundo pode ser logicamente deduzido”, como metáfora da mente, por um lado, e por outro, a própria mente,

⁶ Em inglês no original: *the aperture of the camera obscura corresponds to a single mathematically definable point, from which the world can be logically deduced by a progressive accumulation and combination of signs.*

⁷ Rorty (1979), refere a noção da mente, comum a Descartes, Locke e Kant, *as a special subject of study, located in inner space (a câmara escura, na descrição de Crary) containing elements or processes which make knowledge possible.*

tendo o olho como abertura, reforça esta assunção de superioridade da mente em relação ao espaço cuja projeção observa.

A imagem refletida do mundo observada de um ponto “entre Deus e o território”, aliada, quiçá, a uma visão do corpo como fantasma, como algo que dificultava a vista desimpedida da paisagem, encontra uma transferência direta para a própria mente como espaço interior onde o humano, entendido como esse processo mental acima do universo material, acontece; o mundo observado nas imagens projetadas na câmara escura é, afinal, um fenômeno da própria mente, ainda que construído a partir de imagens dessa projeção.⁸ Este ponto será retomado no quinto capítulo desta dissertação.

Desta forma, Goethe parece justificar todo o processo de representação da realidade entre o início do século XV e o início do século XIX, como uma passagem do espaço da experiência ao espaço da experimentação. A posição do observador fixada por Brunelleschi (Davies *et al*, 2010: 535) cria esse ponto destacado de observação a partir do qual se dá a transformação do “espaço psicofisiológico em espaço matemático” (Panofsky, 1999: 34) e o surgimento da mente no seu espaço destacado.

Pareceu-me, assim, que o indivíduo procura, através da fotografia, imagens de um real para uma criação sua do mundo; que estas imagens vêm justificar uma impressão do próprio sujeito sobre o espaço e não a impressão do espaço sobre o sujeito. Dá-se uma inversão na forma de encarar o espaço.

O mundo representado não é já uma impressão do espaço, mas uma projeção mental sobre este. A descoberta dos efeitos da luz sobre a retina ao mesmo tempo que eram dados os primeiros passos para a imagem fotográfica, abre a visão do ser humano sobre a sua própria mente, já não como um eco do exterior, mas como uma câmara de transformação – as imagens registadas são as da sua persistência retiniana. A passagem da imagem projetada para a *afterimage* e a sua experiência no sujeito transportam a construção da imagem desde o

⁸ Crary (1992: 68-69) cita Goethe: *Let the observer look steadfastly on a small coloured object and let it be taken away after a time while his eyes remain unmoved; the spectrum of another colour will then be visible on the white plane --- it arises from an image which now belongs to the eye.*

espaço lá fora, à câmara escura onde este espaço é projetado e à mente, onde a construção de sentido é feita. Quando Schopenhauer se propõe “corrigir” Kant e comenta

*O que é a representação? Uma ocorrência fisiológica muito complicada no cérebro de um animal, cujo resultado é a consciência de um retrato ou imagem nesse mesmo lugar*⁹ (Schopenhauer apud Crary, 1992: 77)

Já não se refere a essas imagens da câmara escura, mas à projeção de uma ideia de mundo construída fisiologicamente pelo observador, à impressão dessas imagens sobre a visão humana e à sua persistência para lá da existência física da projeção. É a partir daí, da análise do resultado dessas *afterimages*, que Schopenhauer pode afirmar que

*Uma filosofia como a kantiana, que ignora inteiramente o ponto de vista [fisiológico], é parcial e por isso inadequada. Deixa um fosso imenso entre o nosso conhecimento filosófico e fisiológico com o qual nunca poderemos estar satisfeitos*¹⁰ (idem, ibidem)

Ainda que Schopenhauer traga a projeção da *imagem do mundo* da câmara escura para a sua impressão fisiológica na *afterimage*, é ainda a ideia de uma *visão*, na forma como foi construída através da metáfora da câmara escura, agora tornada subjetiva, que prevalece. O mundo não acontece lá fora, é projetado lá. A resposta à questão de Mitchell (1984: 7-46), “o que é uma imagem?” através do diagrama que designa as várias categorias de imagem (idem: 10), que determinou o uso do termo ao longo desta dissertação, torna-se irrelevante, como o próprio Mitchell reconhece mais à frente. As imagens gráfica, ótica, perceptual, mental e verbal fundem-se na sua interpretação subjetiva.

⁹ Em inglês no original: *what is representation? A very complicated physiological occurrence in an animal's brain, whose result is the consciousness of a picture or image at that very spot.*

¹⁰ Em inglês no original: *A philosophy like the Kantian, that ignores entirely [the physiological] point of view, is one-sided and therefore inadequate. It leaves an immense gulf between our philosophical and physiological knowledge, with which we can never be satisfied.*

Pareceu-me que o indivíduo, o observador de Crary, se apresentava como uma câmara de edição de estímulos. A *Stimmung* da paisagem que Simmel (2011) descreve, a intuição, como a formula Bergson (1999: 117-142)¹¹ assim como a distinção entre o tempo da duração e o tempo cronológico ou a descrição desse processo de conhecimento através da observação das imagens refletidas – como os *mecanismos cinematográficos do pensamento*, apresentada em *A Evolução Criadora* (2001) – são a formulação, já não de uma unidade de uma natureza situada lá fora, mas de uma verdade operativa no sujeito e a partir do sujeito. Este tempo da duração que Bergson descreve é um dos conceitos que me permite ativar o espaço perceptivo do indivíduo.

1.2 A fotografia como prolongamento do isolamento criado pela câmara escura

A fotografia, a imagem técnica, usando o termo de Flusser (1989) aparece, assim, numa altura em que a relação com um hipotético exterior está posta em causa. A fotografia, ou a *Arte do Desenho Fotogénico* é o *processo pelo qual “os Objectos Naturais podem ser delineados sem a ajuda do lápis do artista”*, de acordo com o título que Willam Henry Fox Talbot deu à sua comunicação perante a *Royal Society* em 1839; com o seu poder irracional de transferir o objeto diretamente para a sua representação (Bazin, 1945); o “referente fotográfico” e o “noema da fotografia” (Barthes, 2003: 109).

Flusser (1989: 33) afirma que as imagens técnicas são “produtos indiretos de textos” com uma forma “histórica e ontológica diferente das imagens tradicionais”, uma vez que as “imagens tradicionais precedem os textos em milhares de anos, e as imagens técnicas sucedem aos textos altamente

¹¹ Crary (1992) faz menção a duas construções filosóficas que começam a questionar a veracidade dos modelos de conhecimento assentes na observação das imagens refletidas na câmara escura, a de Marx, com a crítica da ideologia como imagem invertida que faz na *Ideologia Alemã* (1932) e a de Bergson.

evoluídos.” Para o autor, a imagem tradicional é uma abstração de primeiro grau, que abstrai duas dimensões do fenómeno concreto¹² e que

a imagem técnica é uma abstracção de terceiro grau, abstrai uma das dimensões da imagem tradicional para resultar em textos (abstracção de segundo grau); depois, reconstituem a dimensão abstraída, a fim de resultar novamente em imagem... as imagens tradicionais «imaginam» o mundo: as imagens técnicas imaginam textos que concebem imagens que imaginam o mundo.

Vilém Flusser parece aludir, com esta separação e localização histórica das duas imagens, à descoberta de Gutenberg da imprensa escrita (McLuhan, 1977, 2008), na forma como transformou o pensamento mágico em pensamento linear, e à sua *remagicização* como à imaginação a partir dos textos.

Quando as imagens técnicas são correctamente decifradas, surge o mundo conceptual, como sendo o seu universo de significado. O que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o «mundo», mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (Flusser, 1989: 35).

Esta *impressão do mundo sobre a superfície da imagem* pareceu-me ter três dimensões relevantes para esta dissertação. A primeira é a própria ideia de projeção do mundo sobre a imagem fotográfica. Pressupõe que o mundo enquanto totalidade do conhecido é projetável numa imagem e, desta forma, repete a fórmula de Simmel (2011) para a paisagem, que reconhece no fragmento representado algo do todo da natureza do qual o fragmento foi recortado. A segunda deriva da primeira, e diz respeito à natureza e qualidade do que se projeta. Se o mundo é projetado na superfície da imagem, tal implica uma projeção análoga no próprio espaço observado, de onde decorre que o mundo, enquanto conceito, é algo que se aplica ao espaço para o tornar reconhecível, para o tornar paisagem. Na medida em que se aceita esta questão, levanta-se ainda uma terceira, da origem dos conceitos de mundo aplicados ao espaço que os representa: qual é a origem dos conceitos de mundo que

¹² Ainda que se refira o cinema como imagem técnica, o argumento será ainda válido, na medida em que o cinema opera sobre a ilusão do movimento a partir de imagens fixas.

aplicamos ao espaço? Se nos limitamos a aplicá-los, de onde vieram? Esta terceira questão retoma a questão das *memórias fracas e fortes*, apontada por Enzo Traverso, que abordo nesta dissertação. Para Flusser, a imagem técnica não se relaciona dialeticamente com os textos. Parte deles para tentar apagá-los; integra-os numa imagem aparentemente a-textual. A imagem técnica é uma imagem que parte de conceitos, mas parece partir diretamente da realidade. Deste modo, a relação de cada indivíduo com essa realidade a partir da qual a imagem técnica parece partir é uma redescoberta, na realidade, dos conceitos que permitiram a sua construção.

Dubois (2004) diz-nos que, com a fotografia¹³, passamos de um efeito de realismo a um efeito de realidade, da mimese do ícone ao vestígio do índice peirceanos. Ao “Isto foi” que Barthes refere. A fotografia é, assim, a prova irrefutável de que algo aconteceu. Na medida em que é prova irrefutável de que algo aconteceu, a fotografia é também prova irrefutável de que pode determinar o que se vê e como se vê e, desta forma, determinar o que podemos esperar ver. “Isto foi”, o “noema da fotografia” que Barthes descreve em *A Câmara Clara* designa, não só o que aconteceu, mas também o que se pode ver do que acontece.

A fotografia é, ao mesmo tempo, o aparelho capaz de dizer “isto foi” (idem, *ibidem*) e de apresentar a não intervenção humana como prova da objetividade das suas representações, e a própria forma humana de mostrar a si mesma a veracidade das imagens que é capaz de criar. Já não é o espelho do mundo, é

¹³ *As imagens técnicas* de Dubois existem desde sempre. Na medida em que qualquer imagem criada pelo ser humano pressupõe uma *techné*, todas as imagens são técnicas. Para ele, no entanto, a dimensão maquínica dessas imagens nota-se apenas nos mais recentes desenvolvimentos tecnológicos *que surgiram e sucederam de dois séculos para cá* (idem, p.33): a fotografia, o cinematógrafo, a televisão/vídeo e a imagem informática. Nesta dissertação, foco apenas a fotografia pela forma como o audiovisual pode ativar um campo sensorial que envolve o espetador e, desta forma, o retira da relação de distância em relação ao espaço em que se encontra que esta dissertação critica.

a prova de que a mente o contém: se a imagem do mundo que a mente retém pode passar com tal grau de verosimilhança para uma sua superfície representativa, essa superfície vem validar, já não apenas um mundo lá fora, mas também a mente que o concebe. Mostra-nos um mundo que é espelho da mente.

Desta forma, pareceu-me que a fotografia, mais do que trazer o observador para fora do contexto de isolamento em relação ao espaço representado a que a câmara escura votava a observação da natureza e da paisagem, trouxe esse mesmo isolamento para dentro do sujeito. A imagem fotográfica – e aqui, o caráter mecânico da sua operação deve ver-se como mais uma redução da experiência, desta feita, do gesto de fazer – traz para dentro desta mente que representa a matéria como algo que está fora, uma certeza – como se essa natureza mecânica do seu funcionamento isentasse o corpo da espiritualidade da representação do espaço – em relação à sua posição anterior e superior à realidade que descreve.

1.3 Materialismo Vs Materialidade

O indivíduo que projeta os conceitos sobre o mundo no espaço, através da fotografia age, assim, na pressuposição de estar a construir um espaço pessoal. No entanto, se os conceitos sobre o mundo que projeta são anteriores a si, abre-se um hiato entre a sua mente e a mente que concebeu os conceitos que agora aplica. Esta ideia levou-me a associar a dialética que Flusser descreve entre fotógrafo e aparelho – onde o fotógrafo tenta superar um programa de interpretação do espaço pré-definido e o programa tenta formatar o fotógrafo - e a luta entre a memória das imagens já presentes e da forma de as fazer, por um lado, e a imaginação do indivíduo perante o espaço, por outro. Pareceu-me que, ao repetir este programa e esta definição de espaços, a construção individual do espaço assenta, também ela, sobre uma memória da forma de conceber o espaço como mundo¹⁴, não só da ideia de uma mente em repouso que o observa

¹⁴ A luta apontada por Traverso entre as memórias fracas e fortes dá-se, desde logo, no modo como as técnicas que nos permitem guardar memórias implicam, também, formas

e define, mas também do facto de este ser mundo apenas enquanto o seu funcionamento puder ser continuamente testado e confirmado, o que pressupõe a manutenção do afastamento em relação a uma matéria, entendida como tudo o que não é a própria mente.

O materialismo pode, assim, ser visto como uma objetualização do entendimento e da experiência que o indivíduo faz do espaço; como confirmação e reconhecimento da matéria perante si – onde se inclui o próprio corpo e o seu comportamento - como a natureza material vergada ao poder da mente de a tornar operativa e responsiva aos seus desígnios.

Esta relação é apontada, também, por Tim Ingold¹⁵ (2011), que nota a forma como, a partir do século XVIII, o ato de viajar era visto como uma distinção de

de as conceber. Não é apenas o que lembramos, é o que podemos lembrar, que é determinado pelos conceitos que permitem a imagem técnica.

¹⁵ Seguindo uma linha igualmente crítica, Ingold (2011), invoca a diferenciação, nos relatos clássicos da evolução humana,

entre as mãos como instrumentos da inteligência racional e os pés como integrais à mecânica da locomoção bípede. Fala-nos de uma tendência, já antiga, no pensamento e ciência ocidentais, de elevar o plano da vida social e cultural acima do plano da natureza.

Refere a falha sistemática nesses relatos, ao apontar a forma como foram as mãos, e não os pés, que levaram o ser humano no caminho da civilização, em referir o papel do calçado na dessensibilização dos pés. Refere a forma como Charles Darwin, no seu *The Descent of Man*,

Chamou particular atenção para o que chamou “a divisão fisiológica do trabalho”, pela qual as mãos e os pés vieram a ser aperfeiçoadas para funções diferentes, mas complementares, de suporte e locomoção, por um lado, e de preensão e manipulação por outro. Nos macacos, esta divisão não foi mais do que imperfeitamente estabelecida, pois, enquanto os pés, dotados de dedos dos pés muito mais desenvolvidos que os nossos, retiveram poderes de preensão consideráveis, as mãos continuaram a desempenhar um importante papel de suporte.

Para Darwin, diz-nos ainda Ingold,

classe. Diz-nos que os pobres se deslocavam a pé, raramente percorrendo grandes distâncias, e que os ricos raramente andavam, preferindo deslocar-se a cavalo ou numa carruagem que, nesta época, não oferecia muito mais conforto ou rapidez. Aqueles que viajavam desprezavam a ideia de andar a pé, tentando apagar essa experiência da memória caso tivessem de o fazer.

Questionei-me sobre se essa distinção não era exemplificativa do grau de elevação da mente em relação à experiência direta da matéria; se não ditava, a partir daí, a superioridade dessas classes ricas, no poder de operar sobre a matéria sem sofrer através dela. Esta diferença na distância em relação à matéria das classes mais altas para as mais baixas justificaria a superioridade a dois níveis: um poder superior de distanciamento e um poder sobre o outro pelo domínio sobre o espaço que ambos habitavam.

A paisagem surgia, então, como uma espécie de janela de *pop up*, numa mente colocada acima da experiência de todas as condições necessárias para chegar ao local da sua fruição. Também o clima estava limitado àquele que tornava o espaço passível de ser observado enquanto paisagem. Tudo o resto, tudo o que não fosse a apreciação de uma mente em repouso, poderia comprometer as

A descendência do homem na natureza foi também a sua ascendência para fora dela, na medida em que libertou progressivamente os poderes do intelecto das suas implicações no mundo material.

Ingold desenvolve o capítulo enunciando o papel da *mecanização dos pés* no conjunto mais vasto de mudanças que levaram ao surgimento da modernidade. Refere a forma como os transportes, a educação dos gestos ou da postura e o ambiente construído

conspiravam para dar um peso prático e experiencial a uma separação imaginária entre as atividades de uma mente em repouso e um corpo em trânsito, entre a cognição e a locomoção, entre o espaço da vida cultural e social e o solo a partir do qual essa vida se materializava.

Considero importante esta questão, na medida em que avança outra perspetiva sobre a instrumentalização do corpo, por um lado, e que acrescenta um passo mais, no sentido do isolamento sensorial do corpo, no modo de locomoção, neste caso, desde o calçado, à carruagem e ao automóvel, isolamento este que me trouxe inicialmente, à reflexão sobre este tema.

observações, distorcer a memória ou distrair o observador do foco da sua atenção¹⁶.

A paisagem vista era, assim, a confirmação de uma visão, de um conceito sobre o território previamente estabelecido. O distanciamento em relação a tudo o que não fosse essa paisagem determinava, ao mesmo tempo, o domínio sobre o espaço a partir dessa conceptualização, e o afastamento das condições que permitiriam um entendimento do espaço fora da mesma.

Nota final

A condição estática da apreciação da paisagem

Quando Ingold (2011) questiona a forma como, numa cultura materialista, a consideração da própria matéria fica, tantas vezes, ausente, ou submetida aos ditames de uma visão positivista e utilitarista da natureza, e ironiza, associando a materialidade a um afastamento da matéria, estabelece o materialismo como uma forma de operar na natureza a partir da imagem que fazemos dela e não de compreender a matéria no sentido de compreender a natureza. A redução da matéria à sua inteligibilidade e transformabilidade e a redução da compreensão à possibilidade de operação mental sobre o território abrem esse espaço da paisagem como representação estética – talvez devamos reduzir estética a visual – cortando a sua possibilidade de eco; eco da paisagem no ser humano e

¹⁶ Recordemos, aqui, a descrição que DeLue (2009) faz da chegada de Hawthorne às cataratas do Niagara e da forma como este tenta afastar as imagens previamente gravadas na sua mente por modo a poder relacionar-se com as cataratas como eram para ele. A mente em repouso, aqui, não seria apenas uma questão do movimento do corpo, mas também a das suas memórias da presença ali de outras mentes e outros corpos.

eco do humano na paisagem, e cortando, também, a possibilidade de uma relação intuitiva deste consigo mesmo através daquela.



Figura 1 Lewis Hine, *Enfant essayant de se peser*

Fonte: Hine (2010)

Esta imagem de Lewis Hine parece-me ilustrar a relação do observador com a realidade através da imagem fotográfica. Uma criança salta sobre uma balança, tentando conferir o seu peso. Pobre rapaz, pensar-se-á, não sabe que precisa de ter os pés na balança para poder conferir o peso no mostrador. Vejo como esta imagem pode evocar a inutilidade daquele esforço e fazer pensar na inocência do rapaz, na ignorância da infância, com alguma sobrançeria. Questiono-me sobre a possibilidade de aquela imagem nos mostrar a nós, à nossa incapacidade de cobrir essa distância entre o que intervém criticamente sobre a paisagem e o que dura¹⁷ no meio que a paisagem representa. Henri Bergson, propõe-nos o seguinte exercício:

Experimentai, por exemplo, fechar o punho «cada vez mais». Parecer-vos-á que a sensação do esforço, completamente localizada na vossa mão, passa sucessivamente por grandezas crescentes. Na realidade, a mão experimenta

¹⁷ Duração, aqui, surge a partir do conceito exposto por Henri Bergson no *Ensaio sobre os dados imediatos da consciência*, onde defende uma experiência psicológica do tempo como duração, como experiência imersiva numa continuidade indivisível, por oposição ao que considera uma espacialização do tempo na sua divisão. Entende que termos como hoje, ontem ou amanhã nos fazem olhar o tempo como olhamos o espaço, dividindo-o e operando sobre ele como sobre um plano horizontal.

sempre a mesma coisa. Só a sensação que aí estava localizada se estende primeiramente ao braço e sobe até ao ombro; o outro braço estica-se, as duas pernas fazem o mesmo, a respiração para; é o corpo inteiro que fica invadido. Mas só cairíeis claramente na conta destes movimentos concomitantes se para tal vos chamarem a atenção; até então, julgáveis tratar-se de um estado de consciência único, que mudava de grandeza. (Bergson, 1988: 25)

Com isto, o autor evidencia a confusão comumente assumida, em sua opinião, da qualidade de um estado – a percepção da intensidade de um esforço, e da sua quantidade – as partes distintas do corpo que convergem para a ação em causa e fazem alterar a sensação de intensidade desse mesmo esforço. A intensidade de um esforço será, assim, tanto maior quanto maior for a quantidade de elementos do organismo que convirjam para a ação em questão. À afetação psicológica de um sentimento, por exemplo, corresponde, assim, uma determinada quantidade de transformações do organismo que a sustentam. Os limites de onde começa o estado psicológico e onde acaba o corpo são, desta forma, indiscerníveis. Esta questão de Bergson traz-me de volta à natureza das divisões que operamos entre o sujeito e a paisagem. Não conseguindo discernir onde acaba uma apreciação afetiva e onde começa a ação propriamente dita que a caracteriza, ou separar clara e nitidamente corpo e mente, como se pode proceder a uma separação entre mente e paisagem? Na medida em que a mente precisa do “corpo propriamente dito”¹⁸ para existir e este precisa do meio para subsistir, de que forma podemos falar de uma paisagem sem a presença, não só do corpo, mas também da mente que os relaciona? Mesmo que nos mantenhamos fieis a uma ideia da paisagem como apreciação meramente estética do espaço em volta, somos levados, uma vez mais, a colocar a questão das ligações: se a estética se refere aos dados da percepção sensorial que alimentam o sistema nervoso da informação necessária ao processamento de um fora, e se esse sistema nervoso se afigura, pelo menos, indispensável a qualquer definição de mente, como proceder a partir dessa ideia da separação?

¹⁸ António Damásio (1999), refere-se a esta imagem que fazemos do corpo como amontoado de funções biológicas desligadas da mente e do sistema nervoso como corpo propriamente dito, uma definição que parece adequada à visão do corpo como parte da paisagem, ou mesmo como paisagem.

Quando Ingold (2011) descreve a forma como a sociedade do séc. XIX concebe a paisagem apenas como o ato de contemplação de um horizonte escolhido, como se olhasse ainda essa janela de Alberti, não considerando, para o efeito, o tempo que se leva a chegar ao local de contemplação e a experiência dessa viagem, ou as condições atmosféricas que esse local oferece no momento da contemplação – esperar-se-á que, em condições adversas, não haja paisagem? – nem a sensação do corpo nesse momento da contemplação, podemos entendê-lo como uma chamada de atenção para vários destes problemas. Não interessa a respiração, nem a temperatura, nem o estado geral de saúde ou de disposição anímica, porque apenas se considera a contemplação de uma paisagem dentro de determinados estados de saúde e de ânimo. Interessa, na ótica da contemplação da paisagem dentro da tradição aqui apontada, apenas a confirmação, no espaço observado, da imagem mental previamente estabelecida e ali projetada. Mais do que uma estética da paisagem, que exigiria uma apreciação sensorial do meio no qual o termo paisagem surgiria, poderemos falar de uma condição estática da apreciação da paisagem. Só nesses termos podemos apreciar como iguais uma presença num determinado espaço «natural» perante nós e a representação pictórica desse mesmo espaço, a partir da qual a nossa presença é objetificada e isolada.

Esta condição estática da apreciação da paisagem refere-se tanto à forma de representação do espaço e às reduções que a fotografia opera nessa representação, que serão objeto de análise no segundo capítulo desta dissertação, como ao observador, ao indivíduo.

António Damásio avança a ideia de que a mente é um processo integrado no organismo e não uma entidade separada, independente de um mundo material que lhe serve de laboratório. Afirma que essa mesma mente funciona por imagens, que a consciência que cada um tem de si mesmo, a cada instante, é uma “imagem perceptiva” (Damásio, 1999: 112). Distingue, também, as “imagens evocadas” (Idem:113), relativas ao passado, e diz-nos que “a natureza das imagens de algo que ainda não aconteceu... não é diferente da natureza das imagens acerca de algo que já conheceu e que retemos.”

Damásio apresenta como exemplo, a analogia entre um organismo e um terminal de aeroporto, com de todo o bulício ali encontrado, e dá a imagem congelada de um vídeo desta cena ou de uma fotografia como a imagem de

um estado, um pedaço artificial e momentâneo de vida que indica o que se passava nos vários órgãos de um vasto organismo durante o tempo de exposição definido pela velocidade de abertura do diafragma da máquina fotográfica. (idem: 102-103)

Esta analogia serve à ilustração do conflito que descrevo no segundo capítulo desta dissertação entre a experiência do estar no espaço e a representação desse espaço como paisagem. Abre, ao mesmo tempo, a questão sobre a natureza das imagens mentais, que, ainda segundo Damásio, têm origem nos vários sentidos e não são necessariamente visuais, e a sua redução às representações visuais que a cultura ocidental moderna clássica guarda dessas imagens mentais; à validade de uma representação assente em conteúdos audiovisuais da totalidade da experiência de um organismo que se organiza de forma multissensorial.

2 O contexto de observação: os hábitos de percepção e representação dos espaços de rotina

Atravessar a rua é um drama suficiente para mim, ver quais são as implicações dessa ação.

James Benning¹⁹

A minha formação e prática como artista visual está muito ligada à fotografia e à experiência da paisagem quotidiana; à forma como, perante a constante alteração do ambiente urbano, o indivíduo mapeia o espaço em que vive e se organiza dentro desse mapeamento. Em *Birds are Windy*, interessou-me questionar esta relação com o espaço mediada pela câmara escura, abordada no capítulo anterior, no contexto dos meus hábitos e da minha prática artística e tomar a minha própria rotina e experiência do espaço como caso de estudo.

A opção por trabalhar sobre os hábitos de atenção no dia-a-dia nestes espaços e particularmente, a escolha de trabalhar sobre os meus hábitos, prende-se com uma vontade de procurar representar, mais do que o próprio espaço, a experiência do indivíduo e a sua relação consigo mesmo nele; a forma como a representação e a construção autobiográfica se formulam na relação entre a percepção sensorial e a memória individual da experiência da presença no espaço, por um lado, e a forma como a representação social da paisagem desses espaços marca a sua percepção e a sua memória. O facto de serem espaços que se repetem na atenção e o conseqüente desinteresse que vão gerando, por uma certa mecanização ou automatização dos processos que me permitem atravessá-los com o mínimo dispêndio de energia, permitiu-me perceber um espaço que se abria para um contexto em que a percepção direta daquele e as memórias individuais ganham relevo e permitem um diálogo mais aberto entre o individual e o social nos processos de representação e construção de si do indivíduo.

¹⁹ Em entrevista ao site *À Pala de Walsh*, consultado a 06/08/2017 em <http://www.apaladewalsh.com/2017/01/james-benning-a-nostalgia-e-uma-especie-de-morte/>

Neste capítulo, defino o contexto em que o trabalho prático e as problemáticas abordadas, relativas às noções de representação e de paisagem, são elaboradas. Estas problemáticas consistem na redução das dimensões do tempo e da profundidade²⁰ na imagem fotográfica; na forma como o espaço representado é apresentado como exterior ao observador, reduzindo a sua experiência à visão e, por último; na forma como na observação e representação de um hábito pessoal sem que o ato de representar se substitua ao objeto da observação. Estas alterações condicionam, também, as várias fontes da memória da experiência do espaço: desde logo, a memória do próprio espaço, do hábito de lá passar; mas também a memória que surge da desatenção a esses espaços pela habituação à presença neles; ou a memória da relação entre a passagem no espaço e as memórias evocadas quando dessas passagens.

Birds are Windy ganhou forma a partir de uma reflexão em torno de uma mudança de hábitos recente na forma como me desloco pela cidade no meu próprio dia-a-dia, onde deixei de me deslocar de transportes de superfície e a pé para passar a deslocar-me de automóvel. Refletindo sobre a forma como essa mudança interferiu sobre a minha perceção do espaço, deparei-me com o que me pareceu uma semelhança na perceção do espaço que atravessava no automóvel e na sua representação na imagem fotográfica: a forma como, em ambos os casos, o espaço surgia “lá fora”. O primeiro isolava-me do espaço, mostrando-me através do vidro, como algo exterior e a segunda mostrava-me igualmente um espaço exterior. O espaço estava ali, mas as condições de experiência eram diferentes. O automóvel, como a sala de exposições, oferecia um contexto de experiência sensorial diferente do espaço “lá fora”. Interessou-me trabalhar sobre este isolamento sentido na mudança de hábitos, e relacioná-lo com a perceção que já tinha sobre as limitações que a fotografia de paisagem urbana me apresentava no meu trabalho anterior, que descrevi no capítulo anterior.

A comparação entre as limitações encontradas na definição do espaço onde o hábito a representar acontece leva-me a olhar as noções de *lugar* e *não-lugar*

²⁰ A ilusão da profundidade que a fotografia permite ocorre para lá do espaço em que o observador se encontra. Este aspeto será desenvolvido nos capítulos 3 e 4.

em Marc Augé. Encontrando ali o mesmo tipo de posição de distância crítica em relação ao espaço descrito, tento trazer a caracterização que este faz dos espaços para um contexto pessoal de modo a justificar a presença de uma memória pessoal em todos os espaços, abrindo, assim, a necessidade de um outro modo que permita pensar o *não-lugar* no contexto de uma construção autobiográfica de si com o espaço.

2.1 A alteração de hábitos como base dos questionamentos do trabalho

Estas alterações na experiência do espaço que a mudança para o automóvel me permitiu sentir levaram-me a pensar como as formas de atravessar um espaço condicionam a minha presença nele e, na forma como limitam a atenção, alteram a forma de o representar e de me representar nele.

Surgiram, assim, algumas das questões que alimentaram o processo de construção de *Birds are Windy*. Desde logo, com respeito à relação entre quem representa o espaço com o próprio espaço que pretende representar. Se uma alteração tão simples como esta mudança no modo como me deslocava proporcionou um campo de foco da atenção e uma percepção tão diferentes, seria possível uma representação do espaço independente do modo de estar presente nele? Ao mesmo tempo, aceitando que a representação do espaço que me interessa parte dos hábitos da minha presença nele, não seria a representação desse hábito, ela mesma, um hábito que estaria a repetir no lugar do hábito que queria representar? Não seria o hábito de representar que se repetia, ainda que tivesse como tema o outro hábito? Levantava-se ainda a questão do estar no sentido em que esse estar, para mim, era uma continuidade de experiência, por oposição às fotografias, que pareciam colocar-me perante uma paisagem que representava o hábito como algo exterior – no espaço bidimensional, como ao facto de esta representação fotográfica deixar de fora a duração da experiência, resumindo o estar à sua representação fixa, estática e superficial.

Interessou-me, para este trabalho, observar a transformação dos meus próprios hábitos numa altura em que, pouco depois de ter tirado a carta de condução,

passei a deslocar-me na cidade de automóvel, onde antes me deslocara principalmente de transportes de superfície e a pé. Retive, desde logo, dois aspetos dessa transformação: o muito maior isolamento em relação ao espaço que atravessava e a enorme diminuição do esforço físico para o atravessar. Senti que o automóvel levava a uma redução sensorial, que me colocava num espaço dentro do espaço, onde passava a haver um interior, o habitáculo, e um exterior, que via através do vidro. Dentro do automóvel, o clima, o ruído, a própria interação humana, eram condicionados, reduzindo a minha interação com o espaço a um mínimo que me permitisse atravessá-lo. Ao mesmo tempo, seguia sentado e o esforço físico necessário à condução era inferior ao necessário para efetuar os mesmos percursos de transportes ou a pé.

Inicialmente, pareceu-me que estas alterações me trariam uma segurança e energia acrescidas para observar mais e melhor um meio em relação ao qual este isolamento me proporcionava, agora, alguma proteção e distanciamento. Permitir-me-iam, através desse distanciamento, perceber criticamente a forma como vivia esses espaços. Assim, decidi trazer a minha prática fotográfica para a observação da cidade a partir do automóvel. No entanto, rapidamente me apercebi de que esta sensação de liberdade era apenas aparente. Dei-me conta que, exigindo menos esforço físico, a condução me exigia, não obstante, um campo de foco da atenção muito mais reduzido. A paisagem em volta reduzia-se ao campo necessário para a manutenção da rota e da distância de segurança em relação a possíveis obstáculos, e o trânsito e a sinalização crescentes da cidade implicavam uma atenção constante ao espaço imediatamente à minha volta. Mesmo quando parado, notava que a atenção se focava cada vez mais no tempo de espera pelo arranque e menos no espaço em volta, que se ia reduzindo, praticamente, ao vidro, que funcionava como um ecrã onde me surgiam as indicações visuais necessárias à prossecução do meu percurso. De algum modo, parecia-me que, à redução do espaço sensorial que o corpo sofria, correspondia uma redução do campo visual disponível e da forma como este podia ser apreendido. Mais do que na rua, no bairro, na freguesia ou na cidade, estava cada vez mais no carro, na estrada, no cruzamento ou no semáforo, sentindo a atenção oscilar entre o foco no espaço imediato à minha volta (sobretudo em situações de congestionamento) e as imagens esparsas e

desordenadas que uma memória pessoal sem outras referências que não o mesmo espaço visual repetido ia alimentando, fruto do isolamento a que o automóvel conduzia.



Figura 2 Miguel Rodrigues, *Stop* (2016)

Fonte: Arquivo do autor

Um dos primeiros exercícios em que procurei trabalhar esta redução do espaço percetual foi *Stop*. Partindo da ideia dos *photobooks* de Ed Ruscha, *Every Building on the Sunset Strip* (1966) e *Twentysix Gas Stations* (1963), assumi a posição da máquina mais ou menos ao nível do tabliê do carro e fotografei os primeiros 24 sinais vermelhos onde parei. Interessava-me contrariar a ideia de continuidade aparente em *Every Building on the Sunset Strip* e mostrar a cidade a partir do carro, não na forma como este permite uma sensação de deslizamento através do espaço, mas na forma como o condicionamento do trânsito transforma essa sensação de deslizamento num engasgamento, uma sucessão de solavancos e paragens que cortam completamente essa sensação de deslizamento que a estrada aberta, não congestionada, permitiria.



Figura 3 Ed Ruscha, pormenor de *Every Building on the Sunset Strip* (1966) in <https://www.americansuburbx.com/2012/04/ed-ruscha-one-way-street-2005.html> {consultado a 18/10/2017}

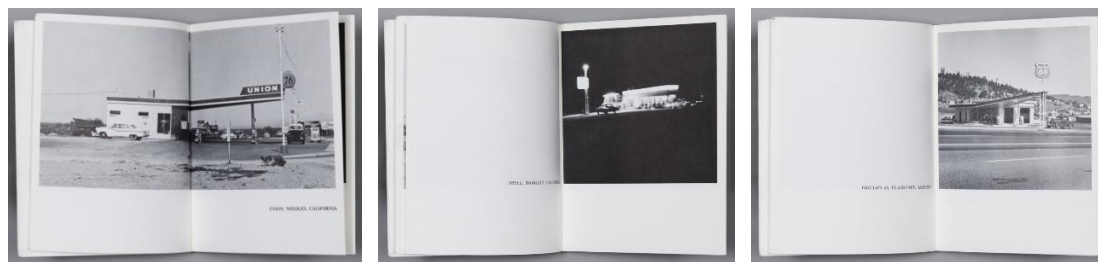


Figura 4 Ed Ruscha, pormenor de *Twentysix Gasoline Stations* (1963) in <https://www.tate.org.uk/about-us/projects/transforming-artist-books/summaries/edward-ruscha-twentysix-gasoline-stations-1963> [consultado a 18/10/2017]

Começou a interessar-me cada vez mais essa ideia de que o automóvel, ainda que pudesse levar-me mais longe e (por vezes) mais rápido, também me isolava dos próprios locais que me permitia atravessar e, dessa forma, me fazia questionar a minha presença nos espaços que atravessava.

O automóvel proporcionava-me, assim, uma experiência do espaço muito diferente daquela que tinha quando me deslocava por outras formas. Não era só o distanciamento – ainda que de modo parcial, um autocarro ou comboio também poderiam isolar-me do meio exterior – era a diferença na experiência e, sobretudo, na possibilidade de prestar atenção.

A *Stop*, seguiram-se outros exercícios fotográficos onde explorei a mesma ideia da repetição da passagem nos mesmos pontos. Interessava-me, por um lado, a questão da observação continuada de algo como o percurso de carro entre dois intervalos, como no caso dos 24 semáforos em *Stop*, e a repetição do mesmo ponto de passagem ao longo de um período mais alargado de tempo. O resultado, no entanto, ficava sempre aquém da questão que pretendia levantar. Era sempre algo que via “de fora”, sempre algo que quebrava o meu hábito para o poder observar e alterava a minha experiência daquele espaço; sempre a representação da ideia de um hábito que estaria a repetir se não estivesse a representá-lo.

Ao mesmo tempo, e apesar de operar uma redução sobre a experiência do espaço, a fotografia também não representava a redução da sensação que a passagem para dentro do automóvel trouxera, tornando-a, antes, menos evidente. Assim, como caminho para o que me interessava encontrar, a fotografia foi-se tornando cada vez mais como um beco sem saída e transformando a questão inicial sobre a possibilidade de representar a

experiência numa procura por um *medium* que permitisse colocar o espetador dentro de um espaço de experiência, de um evento.

A fotografia, aqui, funcionava como um segundo isolamento. Para além de colocar o espetador das fotografias dentro de um espaço que o isolava do espaço representado (situação semelhante à do condutor) e permitia ver essa representação num plano projetado a partir dessa superfície (a superfície da imagem como o vidro do carro), operava ainda redução ao anular a experiência da duração do plano.

Tornou-se importante, nesta altura, definir o espaço sobre o qual incidia esta construção. O conceito de *não-lugar*, de Marc Augé, serviu de ponto de partida para esta definição.

2.2 A experiência pessoal entre o *lugar* e o *não-lugar*

Augé (2012: 69) diz-nos que “um lugar se pode definir como identitário, relacional e histórico”, e define o *não-lugar* pela ausência destas características. Para este autor, no entanto, a identidade e a história do lugar são definidas num contexto social. O seu aspeto relacional prende-se com a relação interpessoal dentro de hábitos idênticos que permite a definição de um espaço como um lugar e permite a identificação do indivíduo na relação com o grupo.

No início de *Não Lugares*, Augé (2012: 7-11) descreve a viagem de *Pierre Dupont* desde sua casa até estar confortavelmente no seu lugar do avião, como exemplo do indivíduo anónimo em trânsito do *não-lugar*. Dupont sai de casa para o carro, levanta dinheiro no multibanco, paga a portagem com cartão de crédito, estaciona o carro no parque do aeroporto e guarda o cartão do estacionamento, efetua o *check in* sem ter de trocar muitas palavras com a pessoa que o atende, embarca e senta-se no seu lugar, onde lê as revistas da publicidade aos produtos *duty free*, a lugares exóticos onde poderá aceder através da mesma companhia aérea e a alguns anúncios de outra natureza, em particular, a um automóvel que partilhava o nome do modelo com o assento do avião em que seguia: *Espace*, em que ambos promoviam a ideia de um espaço mais individualizado, mais isolado do espaço dos outros, associando-o a um conforto e a um poder de

escolha longe dos condicionamentos das relações sociais. A este propósito, Augé diz-nos que o «*não-lugar*», designa

duas realidades complementares mas distintas: espaços constituídos em relação com certos fins (transporte, trânsito, comércio, tempos livres) e a relação que os indivíduos mantêm com esses espaços. (idem: 82)

Diz-nos também que os *lugares* criam o *social orgânico* e que os *não-lugares* criam a *contratualidade solitária*. A relação do indivíduo com os *não-lugares* é mantida através desta *contratualidade solitária*.

As relações de *Dupont* com as noções de *lugar*, com a sua historicidade e a sua relacionalidade, são mantidas à distância. O *lugar* é evocado por meio da publicidade, de uma expectativa criada por terceiros para um modo de consumo dos lugares descritos através das imagens, necessariamente fragmentárias em relação à vivência do social orgânico desse *lugar*.

O autor mantém, ao longo do livro, uma relação de distância, de observador crítico, tanto com o *lugar* como com o *não-lugar*. As suas observações são dirigidas a um espaço social onde a ação e a interação das pessoas determina a natureza do espaço. Em qualquer dos casos, há uma descrição à distância de um espaço que compreende a forma como as pessoas nele têm o seu comportamento condicionado. No entanto, não sabemos a experiência de si, nem de quem descreve, nem de quem é descrito. Desta forma, o sujeito encontra-se sempre ali como um outro²¹, ou observado de fora, ou imerso no condicionamento. O espaço é visto, ou como uma superfície estática ou como palco de um teatro onde a realidade descrita acontece. Estamos sempre perante a evidência de algo e nunca dentro de um acontecimento²².

²¹ Teresa Sá (2004), a respeito dos não lugares, fala da transformação de *nós mesmos em outro*, operada a partir da *aceleração do tempo e da virtualização do espaço* (idem, p.2) que permite ao indivíduo da sobremodernidade, para usar o termo de Augé, fazer mais coisas em menos tempo. Este ver-se a si mesmo como um outro está no cerne do problema da representação da paisagem que esta dissertação aborda, e que será visto nos capítulos seguintes.

²² Esta questão do distanciamento crítico entre o observador e a ação observada é central a *Birds are Windy* e será abordada em capítulos posteriores desta dissertação.

2.3 A relação do indivíduo consigo nos *não-lugares*

O *não-lugar* permitiu-me pensar, não a ausência de uma natureza identitária, relacional e histórica, mas a ausência dessas características num contexto social. O *não-lugar* seria, aqui, então, o espaço onde estas características se manifestariam a nível pessoal e permitiria procurar a identidade, a relação comigo e a minha história pessoal²³ e uma espécie de conflito, no atravessamento desses lugares marcados por uma certa distância e impessoalidade, com as memórias, tanto dos lugares onde estivera e para onde me dirigia, como com as imagens de outros lugares que a publicidade e a memória me traziam.

O espaço que pretendia trabalhar estava claramente no campo dos *não-lugares*: o transporte. Ainda assim, comparando a descrição de *Pierre Dupont* com a minha experiência do lugar, algo faltava: na descrição, tanto dos *lugares* como dos *não-lugares*, o indivíduo surge como uma espécie de câmara de eco asséptica onde o *social orgânico* e a *contratualidade solitária* reverberam de modo claro e inequívoco. No entanto, na medida em que era eu, a câmara de eco, a minha presença pessoal nesses espaços transformava-os. A minha experiência da impessoalidade do *não-lugar* era pessoal. Mais ainda, a

²³ A este respeito, considero pertinente a referência ao *Si Autobiográfico* como o apresenta António Damásio. Damásio (1999, 163) sugere uma noção do Si como a de “um indivíduo limitado e singular, que muda continua e suavemente ao longo do tempo mas que, de certo modo, permanece igual”. O Si tem como uma das principais funções, fornecer ao organismo “uma continuidade de referência.” Recorro a esta continuidade de referência como um elemento que permite entender o espaço como essencial à construção do próprio Si, a nível pessoal tanto quanto a nível social. Damásio diz-nos, também, que “o que quer que aconteça na nossa mente, acontece num tempo e num espaço relativos ao instante do tempo em que se encontra o nosso corpo e à região do espaço ocupada pelo nosso corpo” (idem, 1999: 175). O Si desenvolve assim a sua atividade numa espécie de presente contínuo, projetando um futuro que é um campo de ação e de possibilidade e construindo-o através de arquivos de experiência passada. Desta forma, não só a experiência imediata do espaço tem um cariz pessoal, como também as intenções e expectativas em relação a este se revestem desse cariz.

experiência do *não-lugar*, pela própria natureza solitária e distraída do meio que evoca, afigurava-se como o espaço perfeito para o surgimento e a mistura das minhas próprias memórias com as memórias projetadas no sujeito da câmara de eco e para uma espécie de conflito: nessa câmara de eco não havia um conjunto de fragmentos de paisagens de lugares, mas uma totalidade experiencial de imagens de memória desligadas do lugar, fosse por serem imagens publicitárias de outros lugares geográficos, fosse por serem por serem imagens da minha memória, em conflito com a minha ação naquele percurso, limitada ao espaço e à função da condução.

Se, quando me deslocava de transportes públicos de superfície ou a pé, a natureza do meio de transporte me permitia olhar e integrar-me na paisagem, alterando, de algum modo, a forma de ver o espaço entre o *não-lugar* e o *lugar*, a condução impedia-me de estabelecer essa ligação.

Ao mesmo tempo que a ideia de uma presença pessoal no *não-lugar* tomava forma, surgiu a questão sobre que tipo de espaços podiam enquadrar-se aqui. Se o *não-lugar* era um espaço solitário, teria que ser sempre um espaço exterior, público? Em que outros espaços teria eu este tipo de presença em que a atenção a uma tarefa me encurtava o campo de foco da atenção e permitia, ao mesmo tempo, um espaço maior para a memória pessoal de outros espaços e a diminuição da atenção àquele espaço?

Interessou-me prolongar esta lógica do que se vê e não se vê nos *não-lugares* ao espaço da minha casa, onde, de forma clara, surgia essa tensão entre a contratualidade solitária das relações de distância enunciadas por Augé (publicado originalmente em 1992, o livro não podia antecipar o papel da internet no prolongamento dessa relação de *contratualidade solitária* à própria habitação). Este facto levou-me a considerar a cozinha como local de observação, não tanto pela semelhança no tipo de espaço – não é um local de passagem, é interior – mas pela forma como, ainda que não seja facilmente imaginável como um não lugar, reflete as características de isolamento daquele. Ao mesmo tempo, na maioria do tempo lá passado, não prestava muita atenção à janela e, por isso, esta oferecia-me, não só um contraponto visual à paisagem a partir do vidro do carro, mas também uma adição importante na questão do

que me interessava no *não-lugar*: o facto de este permitir estudar a paisagem do que não se vê durante os hábitos de ocupação desses espaços.

Importa referir que, ainda que este trabalho não tenha como tema a memória, esta desempenha um papel importante, na medida em que, partindo da definição do *si autobiográfico* de Damásio já descrita, a relação do sujeito consigo mesmo no espaço, o seu mapeamento, se constrói, também, pela memória da experiência da sua ocupação. Adaptando os termos de Deleuze (2000, p. 73), a forma como a intensidade se inscreve na ação “sensório-motora” não remete para uma “ideo-motricidade”, permite perceber como a forma do hábito define a forma da paisagem que temos em volta, no modo em que nos permite agir. As definições de *memórias fracas* e de *memórias fortes*, de Enzo Traverso (2012), tornaram claro, para mim, o conflito, no próprio mapeamento do espaço, entre o indivíduo que mapeia, e uma cultura de mapas já criados – extremando a associação a um caso limite, o mapeamento ativo do espaço é a ação “sensório-motora” e os mapas pré-existentes são a determinante da “ideo-motricidade”. Fizera com que questionasse a origem da *ideo-motricidade* referida por Deleuze. Traverso diz-nos que “Existem memórias oficiais, alimentadas pelas instituições, ou seja, os estados, e memórias subterrâneas, escondidas ou interditas”. (Traverso, 2012: 71) Refere-se, assim, ao que denomina de *memórias fortes* e de *memórias fracas*, entrevendo, na relação entre estas, uma luta pelo poder de se fazer lembrar. Uma memória autorizada por um Estado ou qualquer instituição de dimensão e poder semelhantes afigura-se como toda poderosa perante a memória individual de alguém que viva nesse mesmo Estado. Luta pela memória e luta pelo poder parecem surgir, desta forma, como sinónimos, uma vez que quem tem o poder de ditar as memórias de uma sociedade – não só o Estado, mas qualquer pessoa ou entidade que tenha o poder de fixar a sua ideologia como memória, tem o poder de determinar os elementos que lhe servem de identidade e de suporte para o pensamento. Em *Birds are Windy*, os termos são adaptados para distinguir o *lugar* ou *não-lugar* em si, como os define Augé, que associa a uma *memória forte* e à ideia de uma “ideo-motricidade” definida a partir de fora, da experiência de si no espaço por parte de quem o percorre, carregada de memórias pessoais e de memórias de outros lugares, também, cuja natureza não pode fixar-se institucionalmente.

Estes conflitos entre a reverberação de outros espaços, aqui assumida como característica da presença no *não-lugar*, por um lado, e o próprio local; essa relação de um manancial de informações vindas, seja de memórias pessoais, seja de memórias institucionais e a atenção mínima a um espaço (para pouco mais do que garantir uma execução segura das tarefas a que o levaram lá) que, por definição, não constitui em si mesmo motivo de interesse, constituem o tema deste trabalho. A ideia de um espaço do qual estamos isolados, física, mental e conceptualmente pela sua própria categorização, por um lado, e a quantidade crescente de tempo que passamos nele, e no espaço mental que este permite, por outro, levou-me a procurar registar, não uma paisagem do que se pode ver do *não-lugar*, mas o que, por força da sua definição e das condições em que o ocupamos, não se pode ver. É a partir deste contexto que o presente trabalho é desenvolvido e os conceitos de paisagem e de representação, tradicionalmente utilizados para determinar um espaço exterior, são pensados.

3 Sobre a natureza do conceito de paisagem

O texto de Simmel *A Filosofia da Paisagem*, escrito em 1913 teve enorme influência na concepção deste trabalho e levou a que procurasse, na história e desenvolvimento da representação da paisagem na Europa a partir do século XV a origem e desenvolvimento do meu problema com a representação do espaço. Simmel categoriza o sentir da paisagem como fenômeno que apenas foi possível no mundo pós-medieval. O sentir medieval encontra, no espaço pictórico, não a representação do território físico, mas a representação da importância psicológica dos elementos que lá encontra. Sensual e plástico, experiencial, perde a sua realidade a favor da observação formal, experimental²⁴, à escala, das distâncias no território que permitem o controle dos percursos nele.

Essa noção tornou-se importante para este projeto pois mostra uma espécie de abandono sobre os espaços que não são definidos como *lugares*, no sentido do seu uso coletivo, social, de paisagem – como defini no segundo capítulo – e por deixar, desta forma, áreas de indefinição comportamental na relação do sujeito com esses espaços. Se o mapa que abre a experiência sensual do local fecha a experiência do global e o mapa que fecha a experiência dos sentidos abre as portas ao ordenamento e ao domínio de um território global, estes espaços fora dessa abrangência deixam, ao mesmo tempo, uma indefinição desse domínio sobre o não abstraído e, por isso mesmo, um espaço vazio, no que concerne a expectativa de resposta comportamental do sujeito que o atravessa. Paisagem é, ao mesmo tempo, a imagem ótica e a imagem gráfica e, na relação de identidade estabelecida entre ambas as imagens, é também uma imagem mental, um mapa do comportamento que permite a adequação entre a representação e o objeto dessa representação. Desta forma, a questão sobre a paisagem torna-se, também, uma questão sobre o comportamento nesta, ou perante esta.

²⁴ Heidegger (1977:115-154) diferencia a ciência da era moderna das anteriores concepções pela distinção entre a experiência, que parte da observação direta da realidade e a experimentação, que parte de uma lei para a sua confirmação como realidade observada e dita os modos da sua experiência.

3.1 Natureza conceptual da representação da paisagem

Quando Simmel escreve sobre paisagem, fá-lo a partir de uma dupla cisão: aquela, básica, entre Natura e Cultura, que advém do facto de o ser humano só se pensar e agir a partir da sua definição de si e do meio, e a cisão específica entre a experiência que cada um tem do espaço como um todo percetual e o mundo que a engloba e do qual é, necessariamente, apenas um fragmento.

Este indivíduo atomizado, fragmentado, perante uma cultura objetiva entendida como a soma das formas cristalizadas à sua volta, como Simmel (2014) caracteriza, vai encontrar, na vivência também fragmentada da paisagem, o retomar da sua ligação com a Natureza perdida. Diz-nos Simmel que

Foi só a sensibilidade para a específica formação “paisagem” que cresceu mais tarde e precisamente por que a sua criação exigiu que ela se desprendesse daquele sentir unitário da Natureza Total. Foi só a individualização das formas interiores e exteriores da existência, a dissolução dos laços e vínculos originários em entidades, diferenciadas – foi só esta grande fórmula do mundo²⁵ pós-medieval – que nos permitiu também pela primeira vez recortar a paisagem da natureza (Simmel in Serrão, 2011: 43).

O que caracteriza o sentimento pela paisagem, a sua *Stimmung*, passa a surgir, então, deste desprendimento do “sentir unitário da Natureza Total”. O reconhecimento do todo no fragmento surge depois do isolamento e da fragmentação do indivíduo em relação a essa ideia da totalidade.

²⁵ Cosgrove (2001), estabelece uma diferença entre mundo e terra: «*Three English words commonly describe this planet: earth, world, and globe. Used interchangeably, each has distinct resonance. Earth is organic; the word denotes rootedness, nurture, and dwelling for living things. It also implies attachment and habitation: earth is the ground from which life springs, is lived, and returns at death. Earth was the central, stable element that, with water, air, and fire, composed the terrestrial sphere of premodern thought. Earth is also soil, especially productive soil plowed for cultivation.* (idem: 7) e *In contrast to earth, world has more of a social and spatial meaning. The world implies cognition and agency. Consciousness alone can constitute the world: humans go “into the world,” they may become “worldly”; they create life-worlds or worlds of ideas, worlds of meaning. World is a semiotic creation.*»

O meu interesse no termo Paisagem, para esta dissertação, surge da percepção de um choque da relação individualizada do sujeito com o seu espaço, de uma construção autobiográfica, íntima, de si através da presença e da experiência desse espaço, com a forma como, na tradição europeia do termo paisagem, quem constrói a paisagem está sempre fora dessa natureza que designa²⁶. A representação do espaço é construída a partir de uma distância ontológica em relação ao mesmo: o espaço é algo que se domina e controla, independentemente da experiência individual que se tem dele. Essa percepção fez-me questionar a forma como se concebe a natureza como algo que é total, que engloba tudo, e depois se pensa a entidade que a concebe como estando fora dessa totalidade concebida.

3.2 Origem do termo na Europa: paisagem como mapa da identificação entre o território e a sua representação

Esta questão levou-me a recuar no tempo até à origem do termo na Europa e à sua ligação com a perspetiva pela forma como deixa clara a relação entre a paisagem, o mapa e o território; a forma como os três termos se relacionam e permitem a conceção do espaço e a forma do comportamento nele.

A relação permite pensar o que ficou dessa forma de conceber o espaço como unitário, por um lado, e do contraste entre essa conceção unitária e a forma como a tecnologia permite instrumentos que geram uma individuação dessa conceção. Em certo sentido, pareceu-me haver um choque percetual entre a individuação dos processos de conceção do espaço e os instrumentos (e a história) da sua conceção, que levava a que, mesmo dentro do processo de individuação, os espaços ainda fossem pensados à distância e num contexto social e não individual.

²⁶ Esta ideia acompanhou todo o processo de criação de *Birds are Windy*: se a Natureza é entendida como um todo, como podemos nós concebê-la numa relação de exterioridade? Como podemos pensar um espaço que está fora da mente que o concebe e chamá-lo de total?

Apesar de, comumente, ser associada à Europa e à expansão europeia a partir da Renascença, Mitchell (2002: 5) diz-nos que “a paisagem é um meio que se encontra em todas as culturas”²⁷, sendo a paisagem europeia construída a partir da perspectiva linear apenas uma sua representação cultural. Como processo, a paisagem tem, para este autor, o duplo papel de representar como natural a construção artificial do meio social e cultural e de tornar essa representação operativa perante o observador na dupla valência de mapa e território²⁸.

Na Europa, Cauquelin (2008) situa o aparecimento da palavra e da noção de paisagem por volta de 1415, através da perspectiva – “que é passagem através de (per-scapers)” – (idem: 28), abrindo caminho a uma visão da Natureza como “uma realidade à qual o quadro daria acesso... ..uma realidade de pleno direito apesar de à partida não ser senão uma parte, e como que um ornamento da pintura.” (idem: 29). As transformações das estruturas da percepção que a perspectiva introduz abrem essa «*forma simbólica*» – Cauquelin faz aqui referência a Panofsky – marcam o início da legitimação do “transporte da imagem para o original” e do estabelecimento da “única imagem-realidade possível, aderindo perfeitamente ao conceito de natureza, sem desvio.” (idem: 28-29)²⁹.

²⁷ Em inglês no original: “landscape is a medium found in all cultures”.

²⁸ Geoff King (1996: 45) diz-nos que as técnicas da perspectiva linear faziam uso de um sistema de grelha semelhante ao sistema cartográfico de Ptolomeu e que apenas uma diferença de escala separava a vista de uma cidade da Renascença e um mapa do mundo.

²⁹ Geoff King (1996: 45) aponta o contraste da representação do espaço da perspectiva linear na Renascença com outros sistemas de representação da época medieval que permite essa identificação formal entre imagem e realidade. Fala de dois códigos de representação, duas formas de experienciar a cidade, um espaço mais plástico e sensual no medieval, e um abstrato e alienado no renascentista. A alienação era, assim, esse passo atrás na vivência do espaço para uma representação à distância. Era também a forma de conceber o espaço que permitia essa definição maior e esse domínio maior que colocava o indivíduo nele sempre numa relação de distância em relação ao mesmo.

Se a paisagem é a única “imagem-realidade possível”, quem determina a imagem, determina a realidade. Pareceu-me que a determinação do espaço como paisagem era, assim, análoga à criação das *memórias fortes* de Traverso, referidas no capítulo anterior desta dissertação. Desse modo, duas questões surgiriam imediatamente: como entender os espaços fora dessas memórias fortes? Como registar e trabalhar as memórias fracas fora da relação de poder a que o espaço designado obriga?

Estas duas questões colocaram-me perante uma terceira, que deriva das questões desenvolvidas no 1º capítulo desta dissertação: na medida em que as formas de representação visual do espaço – sobretudo, a fotografia, *medium* com que iniciei a conceção do presente trabalho – concebem ainda um espaço através desses códigos da perspetiva linear, até que ponto não estamos, ainda, reféns dessa “única imagem realidade possível”? Não viria a imagem fotográfica, pela própria natureza do seu processo, colocar-nos nessa relação de forças de ter de repetir os espaços já designados ou, pelo menos, de nos colocar no mesmo modo de pensamento do espaço – o estar de fora – que confere poder a quem o designa?

3.3 A pintura de paisagem como circunscrição do comportamento ao conhecido

Cosgrove (2008: 51-67) descreve a forma como a representação do espaço nos primeiros tempos da época renascentista apresentam a cidade como o espaço fechado e racional da *Utopia* de Thomas More (1516), o jardim em volta, como metáfora do espaço domesticado, cultivado e o mundo selvagem, não domesticado, com os perigos do desconhecido. Descrevendo *São Francisco em Êxtase* (1480-85) de Giovanni Bellini, presente na Frick Gallery de Nova Iorque, refere que a paisagem se encontra aí.

organizada de acordo com a hierarquia de género, corporal e cultural que era amplamente reconhecida na Renascença e remonta a Aristóteles. Passa ... da

*selvajaria não cultivada, pela terra domesticada do cultivo e da pastorícia, aos espaços racionais, intelectuais da cidade.*³⁰ (idem: 52)

Os estigmas são mostrados num São Francisco colocado nos limites do espaço desconhecido. Cosgrove refere como o espaço conhecido é muito mais visível, no quadro, do que as próprias marcas no corpo de São Francisco, o que aponta mais para o espaço organizado como resistência a um desconhecido tido como o não racional. Compara esta representação com uma descrição de *Aircastle*, a cidade central da ilha imaginária de Utopia, descrita na publicação homônima de Thomas More, de 1516, uma cidade planeada geometricamente, no centro do território, “uma paisagem perfeitamente organizada para uma política do corpo perfeitamente ordenada.” (idem: 53)³¹. Cosgrove apresenta a metáfora do jardim para “domesticação imaginativa de uma nova espacialidade global” (idem, *ibidem*)³².

Ao representar os estigmas no São Francisco colocado no limite do espaço conhecido e organizado, a paisagem estabelece uma norma comportamental perante o que não está representado. A ideia de um espaço geográfico navegável espelha-se, também, para Cosgrove, na visão do corpo. A cidade fortificada, o espaço exterior cultivado e o espaço desconhecido selvagem refletem-se na mente capaz de ordenar o espaço, no corpo conhecido cujo comportamento aplica o planeamento da mente, e no corpo selvagem, nas partes e ações que a mente não controla. Desta forma, o corpo entra na paisagem como representação de uma moral. É preciso cultivar o corpo como um jardim. A definição da doença nos limites do controlo do comportamento – Cosgrove faz referência à forma como a sífilis é colocada como evidência de que a fronteira entre o jardim e o espaço selvagem tinha sido quebrada – permite que se determine, no mapa, não só a forma e os limites para habitar e navegar o

³⁰ Em inglês no original: ... *organized according to a social, gendered, corporeal and cultural hierarchy that was widely recognized in the renaissance, and which dates back to Aristotle. It passes, as I have noted, from uncultivated wilderness, through domesticated pasture and farmland, to the rational intellectual spaces of the city.*

³¹ Em inglês no original: ...*a perfectly arranged landscape for a perfectly ordered body politic.*

³² Em inglês no original: ...*imaginative domestication of a new, global spatiality...*

espaço, mas também na definição e limitação dos modos de comportamento (o corpo como um jardim). O cuidado de si inscreve-se, assim, nas possibilidades de representação do mapa³³.

Esta questão determina, também, a observação de um comportamento que garanta a manutenção do território na forma como está representado, estendendo o poder do seu representante ao corpo dos seus habitantes.

Quando Mitchell (2002), assume a paisagem, não como um gênero da pintura, mas como um meio, um processo de representação do espaço que define a forma das identidades sociais e subjetivas das suas culturas, parece ir ao encontro desta formulação.

Na forma como a paisagem que Bellini representa está estruturada, na forma como reflete uma hierarquia, evoluindo da “selvajaria não cultivada, pela terra domesticada do cultivo e da pastorícia, aos espaços racionais, intelectuais da cidade”, esta paisagem é também um mapa, uma configuração das formas da organização do espaço e da distribuição do poder nele.

É a partir deste contexto que olho a forma como, tanto o mapa do território como a paisagem assumem e definem a importância que uma comunidade tem para si mesma e permitem que esta se represente sobre o que, na ausência destas representações, seria um espaço indiferenciado, *selvagem*. King (1996: 1-17) descreve várias representações da relação entre um sujeito individual ou coletivo e o mapa e o território, que parecem determinar uma relação de precedência do mapa em relação ao território (Baudrillard, 1991). O mapa determina, assim, a realidade do território. Tornam-se importantes as situações que as obras citadas relatam, de uma comunidade não representada no mapa, de um território que está representado no mapa mas não existe fora dele, do desencontro entre a antecipação pelo seguimento de um mapa e a sensação psicológica do próprio mapa, à história dos cartógrafos de Borges: do mapa que cobria o território e foi

³³ Foucault (1988: 17-48) fala de uma parte esquecida da mensagem do oráculo de Delfos. Antes do *Conhece-te a ti mesmo*, havia um *trata-te a ti mesmo* que sugeria o conhecimento de si através do cuidado de si. Defende que o Cristianismo abstraiu a segunda da primeira e que as suas práticas no-la trouxeram, isolada, até aos nossos dias.

abandonado por ser tão preciso que tivera de ser construído à escala da realidade que descrevia, passando a tomar-se a realidade como modelo de si mesma, a mesma história que Baudrillard (1991: 7-8) inverteu para afirmar a precedência do mapa e não a identificação do território consigo mesmo.

Uma vez mais, pareceu-me que estas formas determinam, ainda, uma relação do indivíduo com o território baseada na sua definição através da ideia social de mapa antes referida, da *memória forte*, e não da própria construção de si no espaço da sua vivência individual; essa construção autobiográfica dá-se, já, num sistema de representação que presume certas expectativas e comportamentos definidos social e geograficamente e, na medida em que o mapa determina não só a definição do território como os limites morais do comportamento do corpo, imprime essa *memória forte* em praticamente toda a ação do indivíduo no território que determina.

Nota final

Pareceu-me que o termo paisagem me colocava, enquanto indivíduo sensível e operante num espaço que respondia perante a minha ação, numa encruzilhada: por um lado, permitia-me construir o meu mapa pessoal do espaço que habitava. Por outro lado, trazia ainda o peso da sua origem e das formas de representação com que me relacionava com o espaço, e da forma como convidavam, por um lado, à repetição da representação dos espaços já definidos e, por outro, ao prolongamento do mesmo distanciamento totalizante que pretendia evitar.

Assim, a consequência de a paisagem, na forma europeia clássica, mostrar o espaço representado para lá da “janela fechada” é uma certa impenetrabilidade do espaço representado. O facto de o próprio corpo ser representado como paisagem; como parte do espaço a representar e a controlar à distância, postula uma separação entre um observador incorpóreo e uma matéria a dominar que inclui o próprio corpo que lhe serve de suporte e, operando esta separação, torna impossível a consideração experiencial de uma presença no espaço. A própria existência do sujeito no espaço torna-se, assim, uma abstração. A formulação europeia do termo paisagem, conforme aqui foi descrita, formaliza a dinâmica de

luta pelo poder que o capítulo refere: a única forma de um indivíduo constituir o espaço como seu é conseguir, através das lutas pelo poder, determiná-lo como o mapa desse território.

A representação de um espaço que fosse eco das memórias individuais, das *memórias fracas* da vivência do indivíduo do espaço que pudessem ser válidas para si antes de serem reflexo do meio social (das *memórias fortes*), pareceu-me, seria possível apenas na medida em que conseguisse sair dos espaços já designados, conforme foi referido no segundo capítulo desta dissertação.

Nos capítulos que se seguem, o trabalho é descrito a partir do contexto prático e teórico apontado até agora.

4 Descrição do trabalho audiovisual e relação com as suas referências visuais

Depois de, no capítulo anterior, definir o contexto em que a observação que conduziu a este trabalho foi feita, neste capítulo, abordo as referências visuais e artísticas que alimentaram a sua criação e descrevo os vídeos que compõem a instalação que a acompanha.

As limitações, descritas nos dois primeiros capítulos desta dissertação, que encontrei na minha prática artística com o *medium* da fotografia em relação à experiência do espaço onde a imagem era feita, consistem em três reduções: da experiência do espaço ao ponto de vista, da duração da experiência à fixação de um instante na fotografia, e da profundidade da experiência do espaço à superfície da imagem.

O termo *Screen*, usado por Andy Warhol nalguns dos trabalhos que me serviram de referência, define, na língua inglesa, ao mesmo tempo, o ecrã ou a tela onde se projetam as imagens, e uma separação, uma divisória.

Interessou-me pensar esta questão em relação ao espaço. De certo modo, os espaços mostrados neste trabalho são aqueles em que agimos naturalmente, fora do condicionamento dos espaços determinados socialmente. Não estando ninguém a ver, não há necessidade para esse agir social. *Screen* abre, assim, a possibilidade do indivíduo se separar do contexto social das imagens. Este capítulo descreve o presente trabalho com base nas referências a Warhol e Benning, e a partir desse *screen* como uma possibilidade, não de um desligamento a partir da divisão, mas de um contacto consigo. O espaço imersivo descrito neste capítulo, não só traz o indivíduo para a experiência de si no espaço como também transforma essa experiência, esse espaço pessoal, pela possibilidade de reflexão sobre si, numa possibilidade de resposta ao espaço social.

4.1 Da janela ao *Screen*

A percepção dos limites do *medium* da fotografia no contexto minha prática pessoal

As questões levantadas nesta dissertação começaram a tomar forma com *Filosofia da Paisagem*, o texto de Simmel já referido no capítulo anterior. A sua leitura permitiu-me situar as limitações que sentia, com a minha prática artística, no mapeamento do espaço como experiência imersiva; permitiu-me perceber como a fotografia, em particular, a fotografia de paisagem, se situava num plano de continuidade com as representações da paisagem que implicavam um observador exterior ao espaço que a imagem representava. A constatação desse contexto de observação está na origem do trabalho desta dissertação.

A minha prática recente enquadrava-se na linha de autores como Stephen Shore, Ed Ruscha ou Bernd e Hilla Becher. Em todos estes autores, interessava-me a forma clara como faziam referência a uma realidade concreta, a algo que podia associar a lugares e situações específicas para a construção da sua reflexão artística. Estes trabalhos, no entanto, eram também evidência dessa distância a que a fotografia nos colocava do seu objeto; de como se me apresentava como aquilo que designo como uma *janela fechada*: as imagens eram, ao mesmo tempo, evidência de algo e do facto de não estarmos lá. Interessou-me o contraste entre esta ideia de que a fotografia nos mostra a realidade como ela é, de que é capaz de reproduzi-la sem intervenção humana, como referia Talbott no seu *Pencil of Nature*, por um lado, e, por outro, esta questão de ser uma janela fechada, de mostrar uma realidade inalcançável, não só pela distância temporal, o *isto foi* que Barthes (2003: 109) refere em *A Câmara Clara*, mas também, e sobretudo, por esse isolamento, essa separação entre o observador e a realidade do lado de fora da janela³⁴.

³⁴ Panofsky abre o estudo da perspectiva notando a forma como Dürer se referia a ela, dizendo que significava “ver através de”, referindo, pouco depois, que o termo surgirá apenas quando se tratar de uma “imagem completa, transformada... ..numa «janela» e quando formos levados a acreditar que olhamos para um espaço através dessa «janela»”, em referência a Alberti. “Assim se nega, continua, o suporte material em que são desenhados, pintados ou esculpidos as figuras ou os objectos e se reinterpreta esse suporte apenas como um «plano do quadro»” (1999: 31)

Ainda que, para mim, a fotografia e o trabalho realizado com esse *medium* se transformasse sempre numa espécie de mapa da minha realidade no espaço, ficava sempre a dúvida sobre a possibilidade de isto, que para mim, era um mapa, ser um mapa também para o espectador.

A fotografia levantava, essencialmente, três questões na minha prática, operando três reduções em relação à experiência no espaço onde a imagem era feita: a redução da experiência do espaço ao ponto de vista; a redução da duração da experiência ao instante da imagem; e a redução da profundidade da experiência do espaço à superfície da imagem.

A primeira limitação sentida foi a do ponto de vista, da forma como a perspectiva nos coloca num ponto e limita a realidade ao que se pode ver desse ponto. Panofsky, em *A Perspectiva como Forma Simbólica*, escreve:

Por um lado, a perspectiva submete o fenómeno artístico a leis constantes e, até, de uma exactidão matemática. Por outro, torna esse fenómeno contingente para os seres humanos, e mesmo para o indivíduo. Com efeito, estas regras relacionam-se com as condições psicológicas e físicas da impressão visual, e o modo como se realizam é definido de acordo com a posição, escolhida livremente, de um «ponto de vista» subjectivo. Assim, a história da perspectiva pode ser entendida, com a mesma legitimidade, de duas maneiras: enquanto vitória de um sentido do real, distanciador, objectivante, ou como o triunfo da luta do Homem pelo poder, luta essa que renega a distância. Assiste-se, simultaneamente, à consolidação e à sistematização do mundo exterior e ao alargamento dos domínios do eu. (1999: 63)

Intrigou-me, desde logo, a relação de contingência do fenómeno da perspectiva com a da *vitória de um sentido do real*. Se aquilo que é observado depende inteiramente da posição, experiência e intenções do observador, estabelecê-lo como *um sentido do real* levantaria um conflito permanente entre o indivíduo e a noção social, coletiva, de um espaço público³⁵; se a “consolidação e

³⁵ A proposta kantiana para este espaço público, sobre a qual os alicerces da crítica estão erguidos, sustenta esta relação de um espaço onde se cumpre e de um espaço privado onde se repensa. Espera, ao mesmo tempo, uma adequação do indivíduo à norma legal e social vigente, e um questionamento dessa norma num espaço virtual

sistematização do mundo exterior” e o “alargamento dos domínios do eu” são contingentes, e são definidas pela *posição*, “escolhida livremente”, de “um «ponto de vista» subjetivo”, a definição do espaço estaria sujeita a uma relação de poder constante entre indivíduos que dependeria da exterioridade do mundo; a mesma operação mental que permitia a obtenção de poder sobre o espaço afastaria o operador dele. “A luta pelo poder que renega a distância”, ao mesmo tempo que encurtava a distância entre os espaços, garantiria, paradoxalmente, uma distância conceptual entre o ser humano e o espaço representado³⁶.

Esta questão enfatizava uma outra, sobre os espaços sobre os quais não tinha sido exercido qualquer poder, ou seja, os espaços sem denominação qualitativa e, por isso, sem memória coletiva, como os espaços descritos no primeiro capítulo. Se o espaço se tornava a afirmação do poder de um ponto de vista sobre os demais, essa perspectiva, a paisagem a partir desse ponto, prevaleceria sobre as demais e teria valor normativo para o comportamento social³⁷.

Para além do ponto de vista, havia também a questão da duração da experiência. A percepção do tempo que passo no local onde fotografo é construída sobre um período em que a leitura desse espaço se vai desenvolvendo; em que vou percebendo mais e me vou habituando mais às condições do espaço. A imagem fotográfica, ainda que mostre o espaço onde estava, mostra-o num outro espaço, sob outras condições de observação, e a habituação dá-se em relação a esse novo espaço em que fotografia está a ser mostrada, o que leva a que o tempo, a duração da experiência do lugar onde está a imagem, seja indiferente em relação ao conteúdo daquela. Os trabalhos de José Luís Neto, 22474 (2000) e 22475 (2003), por um lado, na forma como, ao ampliar repetidamente o negativo original, me pareciam procurar algo *para dentro* da imagem, levando à sua quase indefinição, e por outro lado, *Chromatic Fantasy* (2002) e *Continuum* (2005) pela forma como, dilatando o próprio tempo de exposição da fotografia e o espaço do

onde o espaço real pode ser pensado e questionado e, eventualmente, redefinido. Este espaço é, também de acordo com Panofsky, aberto pela perspectiva linear científica.

³⁶ Esta questão será desenvolvida no capítulo seguinte.

³⁷ Esta questão é extrapolada a partir da ligação que Mitchell (2002) faz entre paisagem e império e que será desenvolvida no capítulo seguinte.

negativo em que esta era fixada (o autor recorreu a um motor, construído pelo próprio, para que o negativo pudesse avançar a uma velocidade constante durante o período de exposição, para estes trabalhos) e depois pelas dimensões das peças finais (*Chromatic Fantasy*, por exemplo, tem 1436cms de comprimento), lidam com a questão do tempo e da perspectiva e assim convidam o observador a percorrer o mesmo espaço que, por assim dizer, a imagem percorreu no negativo, trouxeram a minha atenção para a questão da duração da imagem e na imagem fotográfica. De uma forma mais simples, também o trabalho de Guido Guidi, *Preganzio* (1983) me chamou a atenção para a forma como a observação continuada de um espaço nos mostra a sua transformação em função das condições que atravessa.

Por fim, um terceiro problema, a redução da profundidade da experiência do espaço à superfície da imagem. A imagem fotográfica representa um lugar qualquer. Pode evocar ou indiciá-lo, mas apresenta-o sempre como se estivesse para lá de uma janela fechada. A profundidade sugerida pela fotografia é fisicamente impenetrável. Da mesma forma como com a redução do tempo ao instante da imagem, a redução da profundidade à superfície leva apenas a imaginação do espectador para fora da sala a partir de onde vê a imagem perspectivada a partir da janela. Leva-a tanto mais, quanto mais essa imagem nos prender. Ao mesmo tempo, podemos imaginar-nos no lugar, mas não podemos experienciar esse lugar, nem as condições presentes nele. Estamos presentes no espaço onde a fotografia está e não no espaço que a fotografia representa.

4.2 Da fotografia ao audiovisual

Questões que levaram à mudança de *medium*

A passagem ao audiovisual permitiu-me dar resposta a algumas das questões levantadas anteriormente, tanto do ponto de vista da experiência como da profundidade da imagem fotográfica. A luz da projeção e a duração dos planos permitiram-me pensar a sala de projeção como a própria cena do trabalho, transformando a presença do espectador num elemento narrativo daquele. Seria a sua experiência do espaço, pela forma como ocupasse o tempo de presença

na sala com a sua memória pessoal e com a reação imediata à experiência de ali estar que validaria a instalação. Interessou-me sempre criar um espaço de experiência que pudesse despertar uma atenção aos espaços que defini no segundo capítulo que, por um lado, mostrasse esse espaço como algo digno de atenção e que, por outro lado, mantivesse ainda um foco na experiência do espectador e não naquilo que o próprio espaço mostrava. Por outras palavras, o interesse na representação destes espaços é, ao mesmo tempo, de mostrar ao espectador o carácter visualmente apelativo dos espaços a que não presta grande atenção e fazê-lo sentir-se presente ali, fazer da sua presença a própria narrativa do trabalho.

Apesar de os planos cinematográficos serem escolhidos – a posição da câmara, o ângulo e o enquadramento são definidos *a priori* em função do ponto em que me encontro a desempenhar a tarefa, no caso dos vídeos da cozinha, e perpendicular ao plano do chão no caso dos vídeos do automóvel – o desenrolar da ação nestes não é. Não existe qualquer direção sobre o que se passa no plano escolhido, para além dos momentos em que inicio e termino o registo, que coincidem com os momentos em que inicio e termino as ações que me levaram àqueles espaços. Em ambos os vídeos, a câmara é deixada a gravar: no carro, num ângulo perpendicular à estrada, durante a condução; na cozinha, filmando a janela enquanto cozinhava ou lavava a loiça. Desta forma, a minha atenção continua focada, seja na condução, seja nas atividades que esteja a desenvolver na cozinha e as imagens captadas não sofrerão, para além da escolha do plano, qualquer edição. Os vídeos são mostrados como foram filmados, respeitando, assim, na pós-produção, as limitações técnicas que o não acompanhamento do processo levantou. Os reflexos, a influência das variações das condições de luz na luminosidade e na cor da imagem, as trepidações, todas foram mantidas no sentido de manter a imagem o mais fiel possível à ausência de acompanhamento, de atenção, durante o tempo de filmagem.

Ao mesmo tempo, estas variações permitiram-me trabalhar com a expectativa e a atenção do espectador, assim como a duração dos planos. As variações de luz e cor que os vídeos mostram contribuem para a ativação da própria sala onde ocorrem, trazendo, provocando e integrando a experiência sensorial do espectador nela. Por fim, instalando os vídeos frente a frente, pela necessidade

de escolha de um ou outro vídeo em cada instante, novamente, ativo o espetador num percurso entre o espaço imóvel – a casa, neste caso – e o espaço móvel, o automóvel. Desta forma, levanta questões, não apenas sobre o ponto de vista e a duração do plano, mas, na medida em que as imagens envolvem o observador, também sobre a sua profundidade. Essa profundidade passa, agora, a sentir-se no espaço que a projeção ativa, para além do espaço que a imagem projetada representa.

Como já foi referido, estas duas alterações surgiram de referências específicas, sobretudo, de James Benning e Andy Warhol.

4.3 Referências videográficas: James Benning e Andy Warhol

O trabalho filmográfico de James Benning e de Andy Warhol chamou-me a atenção como possível resposta às questões levantadas pela fotografia. Os planos fixos e longos, só por si, ofereciam já a possibilidade de uma experiência da obra análoga à experiência do espaço, no sentido em que, ao longo do tempo em que são ocupados pelo espetador, a atenção varia entre o foco contemplativo do espaço que a imagem representa, as características físicas dessa imagem, e a evocação outros acontecimentos exteriores ao filme. A atenção contemplativa é despertada pelo facto de os planos serem fixos e longos e não terem em si mesmos muita ação. Este facto dá origem, também, aos outros elementos. A falta de um arco narrativo que prenda o espetador durante o filme permite que se preste atenção às características físicas da imagem, como a intensidade luminosa da projeção, o grão, a cor ou a dimensão da imagem, por exemplo. Para além disso, sempre que o observador se distrai do filme, o foco muda para a própria memória do espetador ou para a antecipação de acontecimentos futuros, para ações ou acontecimentos fora daquele instante.

À medida que ia estudando a obra de um e de outro, notei uma diferença nos trabalhos. Apesar de ambos recorrerem a planos fixos muito longos, os filmes de Warhol pareciam deixar-me sempre à mesma distância da imagem representada que a fotografia me deixava. Sobretudo em *Empire* (1964). A duração do filme, assim como o facto de ser projetado a uma velocidade inferior – 16 fotogramas

por segundo contra os 24 fotogramas a que fora filmado – torna o filme uma experiência, também, sobre o estar ali na sala. A velocidade do filme permite que se preste atenção a pormenores que seriam irrelevantes na sua velocidade normal. Do mesmo modo, o tempo que se passa ali permite que se pense em tudo. Em certo sentido, parece que, mais importante do que o próprio edifício, é a sensação de estarmos numa sala que dá para ele – os reflexos de pessoas presentes na sala durante a gravação, no vidro, reforçam essa impressão. Também o facto de o filme não ter som torna a sala de cinema muito mais presente para o observador.

Por outro lado, em Benning, chego sempre à impressão de que estou no lugar que ele representa e não apenas perante esse lugar. Com *Ruhr* (2009), mais especificamente com o terceiro plano deste filme, tive a impressão de um espaço que se expandia, ao mesmo tempo, para lá do campo do filme e para trás de mim, permitindo-me, assim a percepção de um espaço que me envolvia e situava, já não perante uma imagem, mas dentro de um acontecimento.

O plano em causa mostra a vegetação nas imediações do aeroporto de Dusseldorf, na Alemanha, onde o filme foi rodado. Desde logo, chamou-me a atenção a quase ausência de movimento no plano, no início, algo que, para mim, o aproximava da experiência da projeção de uma imagem fotográfica. Passado algum tempo, no entanto, o som de um avião transformou a minha percepção do espaço representado, criando uma expectativa em relação a algo que se aproximava de fora do plano e que o viria a atravessar. Depois de ver passar o avião e ouvir o som da sua aterragem para lá do plano, notei a agitação das folhas e fiquei a pensar se essa agitação era criada pela passagem do avião. Este plano, filmado, por sorte, num dia sem vento, mostra-nos

Que havia uma reação atmosférica que o avião fazia surgir atrás de si; estes padrões subtis que surgiam pela passagem do avião. Ouviam-se esses vórtices que as asas provocavam e, 30 segundos depois disso, arrastavam atrás de si

*um sistema de vento, um sistema do clima que fazia como que as árvores abanassem e perdessem folhas.*³⁸ (Benning, 2010)³⁹

O próprio Benning (idem) diz-nos que não se teria apercebido deste efeito se tivesse visto apenas um avião a aterrar. Teria, possivelmente, pensado que este se devera a uma rajada de vento, por exemplo. No entanto, este plano foi feito com duas horas de gravações, onde foi possível perceber a causalidade entre a passagem dos aviões e o efeito que as turbinas tinham sobre aquela vegetação, assim como o intervalo de tempo entre ambos.

Esta questão fez-me pensar na duração dos planos. Margulies, comenta que “os planos longos, com o pouco de ação que contêm, despertam uma percepção apuradíssima, onde se reconhecem tanto os aspetos literais como representacionais da imagem” (Margulies, 1996: 44)⁴⁰. Esta questão abriu espaço para que começasse, no meu trabalho, a pensar uma envolvência espaço-temporal para o espetador que permitisse a variação cíclica do foco de atenção entre a experiência de si no espaço e a e a percepção de um determinado contexto representacional.

A esta ideia de estar dentro de uma experiência, juntou-se a ideia de um espaço ecológico. *Ten Skies*, de James Benning (2004) mostra-nos uma paisagem diferente de Valverde, Califórnia, onde Benning vive e onde o filme foi filmado: o céu filmado a partir desse local⁴¹. A ideia de filmar o céu chamou imediatamente

³⁸ Em inglês no original: *...that there was this system of weather that the plane would pull behind it; these subtle wind patterns that that would come through as the plane would cross over. You'd hear these wind vortexes that the wings cause and then, 30 seconds after that, it would drag behind it a wind system, a weather system, that would cause the trees to lose leaves and move.*

³⁹ In <http://screenanarchy.com/2010/03/darkest-american-elsewhere-ruhr-a-few-questions-for-james-benning.html> consultado entre 06 e 08/05/2017. Tradução do autor.

⁴⁰ Em Inglês no original: *long takes, with little in the way of action, elicit a hyperacute perception, in which one recognizes both the image's literal and its representational aspects.*

⁴¹ Numa referência ao local onde *Ten Skies* foi filmado, Scott McDonald (2007; 228,9) cita uma entrevista não publicada em que Benning afirma que se refere à região que ele

a minha atenção, pois permitia-me ver o que não via do automóvel. A associação foi imediata e direta. O céu, filmado a partir do automóvel em movimento, mostraria, não só uma noção diferente do que é o percurso de automóvel através de um espaço, mas também uma noção de abertura e unidade que uma imagem do terreno dificilmente mostraria. Silke Panse (2013) diz-nos que os filmes de Benning não remetem para o filme, nem sequer para a paisagem, mas para a terra. Adota, por isso, o conceito de eco estética (Araeen, 2009) para a sua descrição. Curiosamente, a filmagem do céu a partir do carro remetia, não só para a terra, mas para a forma de lá estar. Os planos do filme mostravam-me esta relação entre o lugar concreto – o fumo da chaminé, por exemplo – e a própria menção ao lugar onde foi filmado, ao passo que o céu parecia sugerir a contínua passagem do tempo, fazendo alusão a algo que atravessa e ultrapassa essa experiência do lugar. Ao optar por filmar a partir do automóvel em movimento, o céu deixa de nos situar num plano de liberdade e passa a um plano de desorientação. O facto de eu próprio, conhecendo os percursos em causa em cada viagem filmada – este exercício de gravação de planos do céu a partir do automóvel em movimento foi mantido por um período de aproximadamente dois meses – não conseguir perceber, muitas vezes, o lugar onde o automóvel passava em função do plano do céu, abre um espaço de questionamento sobre a posição do condutor em relação à sua própria certeza no percurso que efetua.

Esta questão trouxe-me novamente para a experiência de si do observador e levou-me a pensar nos *Screen Tests*, feitos por Warhol entre 1964 e 1966, onde este liga a câmara, montada num tripé, e deixa o ator a ser filmado durante pouco menos de três minutos, o tempo de duração da bobina de trinta metros de película da sua câmara de 16mm⁴², convida os atores a agir naturalmente e deixa de lhes prestar atenção. Chega, até, a afastar-se da cena. Interessou-me o desconforto gerado no ator, por força do prolongamento temporal dos planos e do desinteresse do realizador, mostrando, já não o ator a desempenhar o papel (ainda que fosse o papel de si mesmo), mas alguém na posição desconfortável

considera o seu “quintal”, e que compreende o Death Valley e a Floresta Nacional de Sequoias nas montanhas da Sierra Nevada.

⁴² O mesmo processo – utilização de plano único com a duração da fita na bobine – foi explorado por Benning em *Ten Skies*.

de se ver observado por uma máquina numa situação visual em que nem ele se conhecia a si mesmo. O termo *Screen*, que se traduz, como já referi, ao mesmo tempo como o ecrã ou a tela onde se projetam as imagens e como uma separação, uma divisória, parece sugerir a pose, não exatamente como definição de uma identidade, mas como uma forma de a esconder, de a isolar do assalto que a atenção contínua da câmara representa para a variação de intensidade e consciência da autoimagem do sujeito.

Interessou-me pensar esta questão em relação ao espaço. De certo modo, os espaços mostrados neste trabalho são os espaços em que agimos naturalmente, no sentido em que Warhol indicava aos seus atores. Não estando ninguém a ver, não há necessidade de agir socialmente. Fui alimentando a ideia de uma relação entre o social e o individual na relação do *lugar* e do *não-lugar*, por um lado, e dos *Silk Screens*, que Warhol começou a produzir em 1962, e dos *Screen Tests*, produzidos entre 1964 e 1966, por outro. No caso dos *lugares* e dos *Silk Screens*, temos um espaço de conformidade para o indivíduo. A imagem de si age para o mesmo tipo de espaço público virtual que o *lugar*. A relativa indiferença em relação ao *não-lugar* – a forma como é referenciado apenas em relação àquilo que pode evocar de outros lugares – e o desconforto do ator em relação a si mesmo assim que deixa de aguentar a pose, pareceram-me idênticos na forma como desconsideram os espaços pessoais, a imagem do si perante si mesmo, tanto na sua autoimagem como na relação com o *não-lugar*.

Referindo-se aos *Photo-booth shots* (Ca 1963), Hal Foster (2012: 155) diz-nos que Warhol no-los revela como um espaço, ao mesmo tempo, de auto-encenação e de teste do sujeito, como um exercício que não conduz a uma experiência que fixa uma memória, mas que se afigura até como corrosivo para este processo do Si tradicional. No caso dos *Screen Tests*, diz, o prolongamento do exercício afasta-nos ainda mais dessas experiência, memória e identidade. Estas experiência, memória e identidade, pareceu-me, eram idênticas àquelas que determinavam o ser *não-lugar* do espaço que este representava. Da mesma forma, o espaço dos *Screen Tests* abria-me uma relação do indivíduo consigo mesmo, com o seu estar ali; despido da roupa social que tanto o *lugar* como a imagem social lhe asseguram, o indivíduo pode pensar-se como apenas

estando ali com a natureza sensorial da experiência do espaço e o facto de estar presente ali.

Foster (idem: 167-8) socorre-se de Walter Benjamin para afirmar a mudança que ocorre quando o ator deixa de atuar em frente a uma audiência e passa a fazê-lo em frente à câmara, dizendo-nos que está numa boa posição para passar o *test*, por ter praticado para se dirigir a uma câmara. Diz-nos que, para Benjamin, o interesse do cinema desta altura residia no fato de haver uma inversão na relação com a máquina. Se, durante o dia, estavam subjugados a esta, à noite, podiam assistir ao ator submetendo a máquina à sua vontade. Os *Screen Tests*, para Foster, invertem essa relação. A vingança do ator em relação à máquina pode ser tentada, mas raramente é conseguida. Para tornar a questão ainda mais evidente, Warhol projetava estes filmes, não na velocidade filmada de 24 fotogramas por segundo, mas na velocidade do cinema mudo de 16 fotogramas por segundo, dando destaque, desta forma, a todas as pequenas “imperfeições” na projeção da autoimagem, na forma de tiques ou espasmos, por exemplo. Aquilo que Foster parece indicar como uma falha de adaptação a esse elemento social, parecia-me, a mim, poder ser visto como uma falha de adaptação na relação do sujeito consigo mesmo⁴³.

⁴³ A respeito da relação do sujeito consigo fora do ambiente social do retrato e do lugar, relembro dois momentos: em 2011, desenvolvi um trabalho a partir da obra de Edward T Hall, *A Dimensão Oculta* (1986). Hall desenvolveu o termo *proxémia* como o estudo da relação dos seres humanos uns com os outros em ambiente social. Afirma que, como os animais têm relações baseadas no espaço e na distância que mantêm uns em relação aos outros, também os humanos se relacionam com base nessas mesmas distâncias. Hall define quatro modelos de relação, a íntima, a pessoal, a social e a pública, a partir da distância física que mantemos em relação ao outro em cada uma das relações. Para o trabalho, interessou-me lançar a questão da distância na relação que o indivíduo mantém consigo mesmo. Será íntimo com os seus próprios hábitos e com a forma como faz as coisas, ou guiar-se-á sempre em função de ordens que se dá a si como se fosse um outro? Na altura, esta questão surgiu-me depois de, num *workshop* de práticas somáticas alternativas, ter descoberto que, apesar de o teste do reconhecimento ao espelho ser indicado para perceber a idade em que a criança se reconhece a si mesma (consegue reconhecer o seu lado direito projetado no seu lado

Foi, no entanto, o contato com a obra de Benning, em particular, a experiência da duração dos planos e a ideia que me passou de um atravessamento do espaço perceptivo, ou do seu prolongamento para lá do que a imagem mostra, que fez com que começasse a filmar em vez de fotografar. Esta mudança da fotografia para o vídeo permitiu-me, assim, pensar o espaço numa lógica imersiva. Trabalhando com a duração e com o fora de campo, poderia relacionar-me com o espaço da representação de modo a envolver o espectador, como a sensação do visionamento de *Empire*, de Warhol, me passou. Ao mesmo tempo, a recolha fotográfica entretanto feita foi-se transformando num diário cuja constituição me permitia manter aberta uma especulação em torno da vivência do espaço e dos limites que, com a fotografia, encontrara na sua representação.

4.4 Descrição dos vídeos

O dispositivo final de *Birds are Windy* começou a tomar forma a partir de um vídeo ensaio, *Do Tricotar* (2017), onde trabalhei o registo de uma janela como processo cumulativo de relação com uma realidade exterior e como modelo abstrato de representação. Para o efeito, trabalhei a partir da janela do atelier, colocando uma câmara em plano fixo em frente a esta, repetindo, desta forma, a abordagem seguida por Bernd e Hilla Becher, a ideia de neutralidade assumida com a colocação da câmara num ponto central em relação à janela de modo a não gerar quaisquer distorções na imagem. O trabalho explorava o contraste entre as variações na perspetiva consoante o lugar em que me encontrasse no atelier ou a direção do olhar sempre que o dirigia para a janela, e uma ideia mais ou menos neutra que tinha do que era aquela janela, da ideia que a perspetiva clássica dava dela, que ia sendo alimentada de cada vez que a olhava e transformava a impressão de cada olhar na informação abstrata, em perspetiva, sobre esta. O vídeo operava sobre esta tensão entre a ideia da perspetiva

direito no espelho, e não em oposição, como aconteceria se estivesse perante outra pessoa). Neste workshop, era pedido às pessoas que tocassem, com a sua mão direita, na mão direita da figura no espelho. Algumas pessoas haviam perdido a relação com a própria imagem, mostrando um impulso inicial de tocar a mão esquerda, como se estivessem diante de outra pessoa.

clássica e a atualidade de se olhar para lá. Com a câmara colocada de frente para a janela, comecei a registar através do desenho, cada perspectiva que obtinha da janela sempre que a olhava quando estava a trabalhar. O resultado mostrava esta relação de tensão entre o estar perante uma determinada realidade e a forma como a sua representação interfere na perceção dessa mesma realidade. À medida que mais perspectivas eram registadas sobre o vidro, mais o plano mostrava esses desenhos e menos se via o que se passava lá fora.



Figura 5 Miguel Rodrigues, *Do Tricotar* - fotograma 1 Fonte:

Arquivo do autor

Assim, o vidro da janela assumia esta relação com a ideia da janela como espaço do quadro. A representação da paisagem que estava para lá da janela bloqueava a vista para o espaço lá fora. A janela deixava de ser um ponto de acesso e passava a ser uma divisória entre o que estava dentro e o que estava fora, ideia que foi ganhando importância ao longo de todo o mestrado e veio a determinar a formulação final do trabalho.



Figura 6 Miguel Rodrigues, *Do Tricotar* - fotograma 2 Fonte:

Arquivo do autor

Esta relação da janela como algo que, ao mesmo tempo, abre perante uma realidade visual e se configura como divisão entre o que está para lá e o que está perante, da janela como *screen*, na dupla aceção deste termo já abordada no capítulo anterior, foi o motor conceptual de todas as decisões formais que vieram a ser tomadas para o dispositivo de *Birds are Windy*.

Os vídeos que compõem a instalação consistem no registo de duas janelas presentes na minha rotina diária: o para-brisas do carro e a janela da cozinha.⁴⁴ O primeiro relaciona-se com o que a perspetiva e o plano de observação deixa de fora em relação à experiência do espaço e o segundo opera um jogo entre a janela como plano que limita o acesso visual e como plano que mostra algo a partir de um ponto.

Um dos vídeos mostra o céu, filmado a partir do automóvel durante um percurso entre dois locais para onde me desloco habitualmente. Considerando que o olhar do condutor se mantém entre o painel do carro e um horizonte relativamente curto da estrada à sua frente, o vídeo do para-brisas do carro mostra um plano

⁴⁴ Os vídeos estão disponíveis online em:

<https://www.youtube.com/watch?v=ffbJsHW1xVk> o vídeo do céu e
https://www.youtube.com/watch?v=28GU0_PZIGA o vídeo da janela.

que o condutor não vê. A câmara é colocada sobre o tabliê, com a objetiva apontada para cima, perpendicular ao plano do chão. Este plano abre um contraste entre a noção de certeza que o foco no caminho traz e uma certa impressão de se estar perdido com as constantes rotações do plano do céu. Ao mesmo tempo, a presença esporádica da imagem do interior do carro, assim como das minhas mãos sobre o volante, refletidas no vidro, remetem para a presença ali e para a experiência da condução que ocorre enquanto a câmara filma.

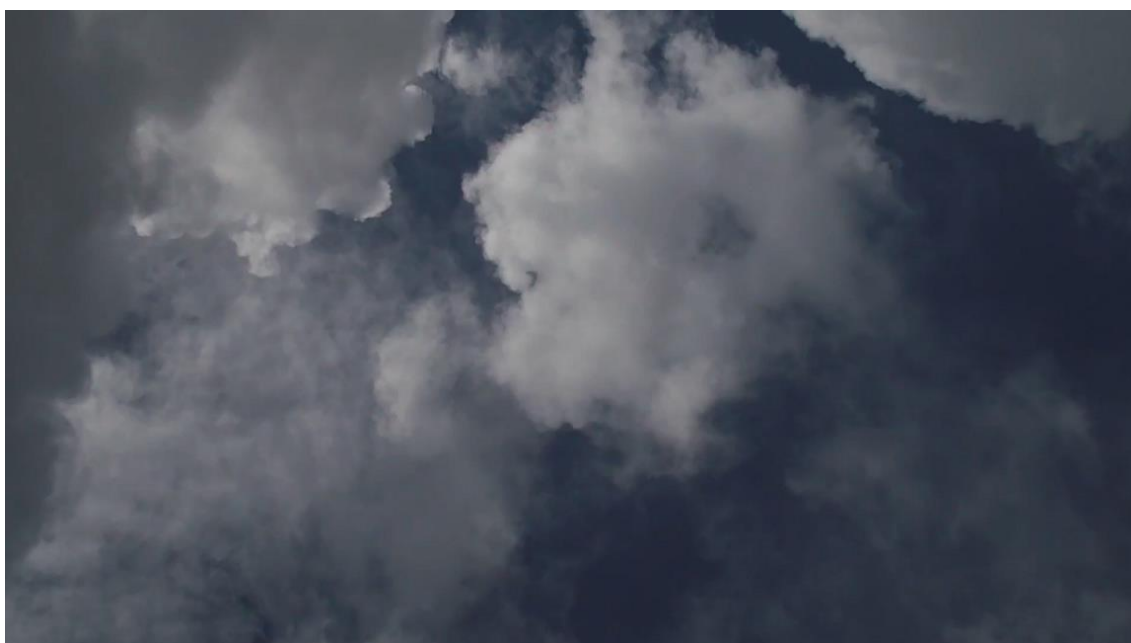


Figura 7 Miguel Rodrigues, fotograma de *Birds are Windy*

Fonte: Arquivo do autor

A colocação da câmara permite, também, uma relação com o ambiente mecânico do carro. A frequente trepidação da imagem, por força do contacto da câmara com o tabliê num carro em andamento tem uma presença no vídeo que nem sempre é notada durante a condução, uma vez que a atenção está dedicada à manutenção de uma rota segura.

O outro vídeo mostra a janela da cozinha. Parte da ideia dos tempos de espera que passamos na cozinha, para, tirando partido do facto de que a opacidade dos vidros da cozinha filmada não permite que se veja através deles, trabalhar a

experiência do espaço e a forma como os estímulos colocam a presença nesse espaço, pela atenção difusa associada aos tempos de espera, num espaço entre o visível e o invisível. Os vídeos apresentam várias relações do vidro com o que se passa lá fora. A janela fechada ou aberta, desde logo, permite a relação entre o ver e o não ver pela opacidade do vidro. Há também uma relação com o outro – não determinada pelo autor - presente no facto de haver janelas idênticas no prédio em frente e no facto de, frequentemente, as cortinas estendidas da vizinha de cima surgirem no campo de visão (e audição) que a janela permite.

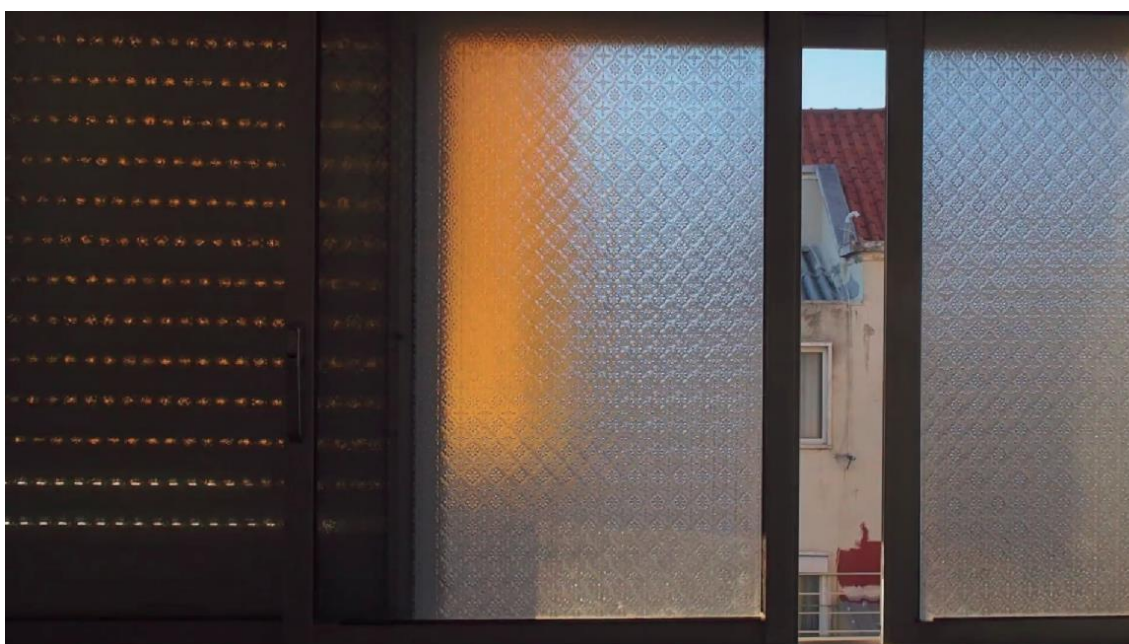


Figura 8 Miguel Rodrigues, fotograma de *Birds are Windy*

Fonte: Arquivo do autor

Comecei por proceder com o som da mesma forma que com a imagem. No início da gravação vídeo, ligava também o gravador de som, de modo a poder editá-lo com a imagem, no fim. No entanto, à medida que o trabalho foi avançando, fui sentindo, cada vez mais, que o som dos locais remetia o trabalho para a mesma distância que criticava: o som ambiente dos locais fotografados chamaria sempre a atenção para o que as imagens mostravam e não para o facto de o espetador estar ali entre elas.

Assim, a opção natural foi a de não ter som. Seguiria novamente a referência de Warhol e, traria a atenção do espectador para a sua presença na sala, pelo seu próprio som ali, à imagem, também, de 4.33, de John Cage.

Os vídeos são projetados em *loop*. O vídeo do céu tem aproximadamente 16 minutos, o tempo médio de uma das minhas deslocações diárias. Os vídeos da janela têm durações variadas, o que reduz a hipótese de repetição cíclica do trabalho como um todo.

São projetados em duas paredes frente a frente. O vídeo do céu tem uma área de projeção ligeiramente superior à da parede de projeção, ocupando um pouco do teto, chão, e paredes perpendiculares. Os vídeos da janela têm uma área mínima de 1,20m por 1,80m. O espaço entre os vídeos não deverá ter menos de 6m.

A colocação das projeções frente a frente permite colocar o observador dentro do contexto de observação. Não só por estar entre dois vídeos e precisar de mudar a posição e o foco de atenção para olhar para um e para o outro, mas também pela variação no espaço mostrado em cada parede – a cozinha e o automóvel – implicando quase um trajeto entre ambos e tornando menos estática a representação do contexto. Não é apenas a definição de uma forma reduzida de atenção, mas também uma sugestão da quantidade de tempo em que duramos, para usar o termo de Bergson, dentro dessa forma de atenção e do espaço que atravessamos com ela.

Nota final

Depois de, no segundo capítulo, ter mostrado o contexto em que o trabalho foi realizado, este capítulo mostrou a forma como as limitações sentidas na minha prática fotográfica me levaram ao vídeo e à instalação audiovisual.

Nesta, tornou-se claro que o foco do trabalho aqui descrito seria, não a paisagem em si, como espaço conhecido e descrito, os *lugares* ou os *não-lugares*, mas, na medida em que o trabalho procura mostrar-se como uma chamada de atenção para a experiência do espaço, as ocasiões em que essa experiência do espaço não é o foco de atenção.

Chamando a atenção para estes espaços, colocando o espectador na experiência prolongada destes, o trabalho convida a uma reflexão, já não sobre a paisagem entendida socialmente, mas sobre a presença e a experiência de si no espaço, sobre o que fica de fora da representação do espaço através da paisagem, no sentido em que esta foi construída ao longo do tempo, a partir da perspectiva linear científica, inaugurada por Brunelleschi e descrita por Alberti.

Ganham relevo, assim, as imagens mentais criadas pelo próprio espectador, convidado a transformar a sua própria experiência no elemento narrativo que as imagens projetadas não oferecem diretamente.

5 *Birds are Windy* como instalação

A passagem do *medium* da fotografia ao audiovisual permitiu-me repensar a condição estática da apreciação da paisagem, conforme descrevi no primeiro capítulo desta dissertação, e, como descrevo no segundo capítulo, abordar as limitações que aquela me colocou na concepção deste trabalho. O movimento e a duração dos planos permitiram-me trabalhar com domínios de experiência que a minha prática com a fotografia deixava de fora e conceber uma abordagem da experiência do espaço que dá ao espetador uma noção de que algo neles dura. Ao mesmo tempo, no entanto, a relação de distância entre observador e representação mantinha-se: o observador estaria ainda numa relação de distância, de abstração, em relação à realidade observada. A instalação permite-me ativar o próprio espaço onde o espetador interage com a obra como “o campo” dos vídeos que a compõem.

Neste capítulo, abordo o duplo papel da experiência de si em todo o trabalho: como limitação na observação da representação e como fator de reflexão na experiência do espaço. Explano a forma como a concepção do trabalho como instalação me permite, ao mesmo tempo, problematizar a representação da paisagem no cânone europeu moderno clássico como forma estática de poder, e a experiência do espaço como forma íntima de relação consigo, retomando a reflexão iniciada no segundo capítulo sobre as definições de *lugar* e de *não-lugar* de Augé, e de *memórias fortes* e *memórias fracas*, de Traverso, à luz da teoria não representacional de Nigel Thrift. Expando, também, a reflexão sobre o próprio trabalho iniciada com a descrição dos vídeos que compõem a instalação no terceiro capítulo.

5.1 A instalação

Bishop (2005: 6-13) afirma que a Instalação considera os trabalhos e o espaço em que esses trabalhos são montados como uma entidade única. Considera também a presença do espetador nesse espaço como elemento mais importante para que um trabalho artístico possa denominar-se uma Instalação. O observador é visto como “uma presença literal no espaço. Ao invés de imaginar

o observador como um par de olhos desengajados que inquirir o trabalho à distância, a instalação pressupõe um observador *engajado* cujos sentidos do tato, olfato e audição são tão despertados quanto o da visão.”⁴⁵ (idem, 6)

Birds are Windy desenvolve uma reflexão a partir da ideia da ativação do espaço da exposição. Fá-lo num duplo sentido. Por um lado, propõe a ativação do espaço pelo espetador como é descrita por Bishop, e por outro, propõe essa ativação, não apenas como forma de chamar a atenção para a experiência do espaço e para a necessidade da experiência de si para essa experiência, mas também para uma ausência de espírito que advém da repetição sistemática dos percursos e do foco da atenção mais no objetivo que no percurso em si. A opção de não inclusão de qualquer registo sonoro nos vídeos serve, como já foi referido, para ativar as propriedades sonoras da própria sala, da presença dos instrumentos de projeção e do público nela, ecoando uma espécie de silêncio Cageano.

Alia-se à ausência de registo sonoro a ausência de referente háptico como reforço da estranheza de um espaço a partir do qual a atenção é direcionada para objetivos fora dele. Assim, a galeria é ativada, não apenas como espaço de primazia da perceção, seguindo os princípios apontados por Merleau-Ponty de unidade entre sujeito e objeto observado, como Bishop (2005: 54-56) refere a propósito, por exemplo, de *Untitled (L-Beams)* de Robert Irwin, mas também como o próprio espaço pensado como mediador entre o público e uma representação. Na medida em que tem por objetivo mostrar representações de outros lugares, a galeria assemelha-se aos espaços focados em *Birds are Windy*, onde a experiência é orientada para objetivos que os ultrapassam.

5.2 A observação da representação e a experiência da observação: o duplo papel da instalação em *Birds are Windy*

⁴⁵ Em inglês no original: “... a literal presence in the space. Rather than imagining the viewer as a pair of disembodied eyes that survey the work from a distance, installation art presupposes an *embodied* viewer whose senses of touch, smell and sound are as heightened as their sense of vision.”

A instalação *Birds are Windy* explora, então, o hiato entre o caminho identificado como mapa - o caminho planeado, e a identificação da experiência espontânea, imediata, de estar no espaço que se percorre. Explora, nesse hiato, a experiência da ação como fator de integração da ideia ou do mapa da presença real, e a problematização das formas de representação da paisagem a partir do cânone europeu moderno clássico, onde se espera que, através da perspectiva, seja sempre mantida uma distância de observação em relação à realidade observada.

Esta problematização é feita com a colocação do projetor do vídeo do céu na sala numa posição tal que implique que haja sempre um obstáculo ao visionamento deste vídeo a partir do ponto de vista da condição estática da sua observação: o próprio projetor, caso o espectador se coloque atrás deste, ou o próprio espectador (ou outros espectadores na sala), caso este deseje colocar-se entre o projetor e a projeção. Esta relação do espectador com o objetivo da sua presença na sala é análoga à relação representada nas imagens projetadas, dos lugares e situações que estão no caminho de um objetivo qualquer; o contraste entre a perspectiva do “Olho solar”, a posição entre Deus e o homem que Descartes referia, e esse olhar devolvido pela própria performance do percurso. A mesma problematização reflete, também, a presença do condutor no automóvel, na medida em que esta é, ao mesmo tempo, condição para que possa cumprir o plano traçado, e prova de que esse mesmo plano não está ainda cumprido, repetindo, desta forma, a relação de impedimento que a presença na sala coloca.

Esta relação entre a presença num caminho, numa situação de antecipação de chegada a um lugar, alimenta a instalação, que repete essa tensão entre o sítio onde se está, o *não-lugar* e o sítio onde se quer estar. O espectador é colocado numa situação em que é, simultaneamente, a condição de realização da instalação e um impedimento à sua visualização dentro do cânone da paisagem já referido.

Deste modo, o observador é forçado a perceber-se a si mesmo, à sua presença e à experiência dessa presença no espaço como condição da sua observação. A estaticidade do observador não é, então, uma condição de leitura da realidade, mas de um efeito representativo de uma estrutura de poder sobre a forma como

essa realidade é entendida e sobre o comportamento de adequação que daí decorre. O espectador tem, assim, hipótese, ou de sair do centro da observação, ou de se colocar no caminho dessa observação a partir do ponto central, ou de se virar para o outro vídeo, onde um jogo de observação de janelas e do que estas dão a ver ou impedem de ver o coloca perante a representação da sua impossibilidade de ver. Neste contexto, toda a sala, e o observador que a experiencia e valida, são um *não-lugar*, um espaço onde as relações de identidade, historicidade e socialidade não se cumprem.

5.3 A relação da experiência de si no espaço com a experiência do espaço representado

Augé (2012: 91) a propósito da teia em que os diversos cruzamentos de informação entre a rádio, os postos de abastecimento e as grandes superfícies envolvem o indivíduo, refere, como

“aspecto interessante do caso o facto de todos os consumidores de espaço se acharem assim apanhados nos ecos e nas imagens de uma espécie de cosmologia objectivamente universal, diferente da que os etnólogos tradicionalmente estudavam, e simultaneamente familiar e prestigiosa.”

Dizendo que

“daí resultam, pelo menos, duas coisas. Por um lado, estas imagens tendem a formar sistema; desenham um mundo de consumo que qualquer indivíduo pode fazer seu porque é nele incessantemente interpelado.” “Por outro lado, como todas as cosmologias, a nova cosmologia produz efeitos de reconhecimento. Paradoxo do não-lugar: o estrangeiro extraviado num país que não conhece (o estrangeiro «de passagem») não se orienta nele senão no anonimato das auto-estradas, das áreas de serviço, das grandes superfícies ou das cadeias de hotéis.”

O comportamento do indivíduo nos lugares define-se em torno dos pontos de referência e de confluência que permitem o encontro entre pessoas e a sua interação – que define a sua socialidade, historicidade e relacionalidade – em torno dos valores que esses lugares definem. O *não-lugar*, por seu turno, ativa um sistema de referências móvel, que dependem da sua interação para chegar

ao indivíduo isolado, atomizado. Ainda que, no contexto em que Augé os refere e também no contexto desta dissertação, esses *não-lugares* sejam espaços de passagem em que o indivíduo está em trânsito, é o conjunto de signos que se movimenta e comunica, e não o conjunto de cidadãos de um lugar – cada um destes convertido em indivíduo pela forma como o próprio facto de estar em trânsito o isola. O indivíduo encontra-se preso no trânsito, e é mantido aí por esse conjunto de signos e pelo facto de este mesmo conjunto vir ao seu encontro e, em simultâneo, manter o contacto entre as suas partes. O automóvel é, neste aspeto, exemplar em relação à forma aparentemente paradoxal como o indivíduo se encontra muito mais parado que o cidadão. Ainda que, potencialmente, possa ir mais longe mais depressa e com maior conforto, o automobilista está, ao mesmo tempo, sentado no seu lugar e o seu contacto com o exterior é limitado – como descrevo no segundo capítulo.

Deste modo, a distinção entre o que pode ser um *lugar* ou um *não-lugar* tem de dar-se, não na definição criada pela observação e categorização do espaço em si – como o afirma, aliás, o próprio Augé – mas na forma como o corpo é ativado e empossado na relação com esses espaços. Isolado e atomizado, no caso do *não-lugar*, e ligado e em comunhão com o outro, no caso do *lugar*.

É neste sentido que a ativação do público através da conceção do presente trabalho como uma instalação me leva à afirmação de que é a experiência de si no espaço que leva à diferenciação entre o que é um *lugar* e o que é um *não-lugar*. É por esta razão, também, que ganha força a dupla relação desta instalação, mostrando, ao mesmo tempo, o espaço como relação do corpo consigo mesmo e problematizando a sua representação a partir do cânone europeu moderno clássico da paisagem. De Certeau (1984: 92) fala desse intervalo entre a visão apolínea sugerida, agora, no sujeito que olha do 110º andar do *World Trade Center* e do oceano de pessoas lá em baixo. Assemelha a leitura destes oceanos, o atlântico e o “americano”, à leitura de um cosmos, e questiona-se sobre a “fonte deste prazer de “ver o todo”, de olhar sobre,

totalizando o mais imoderado dos textos humanos.”⁴⁶ Diz-nos que estamos fora do alcance da cidade quando subimos ao topo do *Word Trade Center*, que

“a sua elevação o transfigura num *voyeur*. Põe-no à distância. Transforma o mundo enfeitiçador num texto que está perante os nossos olhos. Permite-nos lê-lo, ser um Olho solar, olhando para baixo como um deus. A exaltação de um impulso gnóstico e escópico: a ficção do conhecimento relaciona-se com este desejo de ser um ponto de vista e nada mais.”⁴⁷

De Certeau diferencia, quase que opõe, quem vê e lê de cima e quem se perde nesse oceano indiferenciado de gente lá em baixo. *Birds are Windy*, devolve o olhar. Olha para cima como se olha para baixo e procura o resto da paisagem, o que não foi visto e definido a partir de cima. Sugere a questão sobre que tipo de comunicação podem um e outro, o de cima e o de baixo, manter. Sobretudo, que tipo de comunicação pode a mesma pessoa ter consigo mesma do ponto em que, olhando de cima, imagina e configura o percurso que vai fazer em baixo, com o ponto em que, já no percurso, perde a relação com esse olhar totalizante que de Certeau refere. O que sobra da clareza com que se viu? Se se olhar de baixo para cima, o que se vê? de que forma, uma vez cortada essa correspondência, se olhará para o ato de ver? O que é que olhar lhe dá a ler?

Ao colocar o espectador perante a evidência de uma relação consigo através da experiência do espaço conforme foi descrita antes, a instalação chama a atenção para o papel da presença do sujeito na integração de observador e objeto de observação e, dessa forma, transforma a relação num *lugar*, integrando, na sua presença ali, a sua história, a sua identificação com essa mesma história naquele lugar, e uma relação consigo que nasce dos elementos anteriores e que permite a revisão dos laços sociais com terceiros que, na medida em que é constituinte de um “Si autobiográfico”, se afigura como relação social primeira. *Lugar e não-lugar* transformam-se, desta forma, em categorias de relação do indivíduo

⁴⁶ Em inglês no original: ...the source of this pleasure of “seeing the whole”, of looking down on, totalizing the most immoderate of human texts.

⁴⁷ Em inglês no original: his elevation transfigures him into a voyeur. It puts him at a distance. It transforms the bewitching world by which one has “possessed” into a text that lies before one’s eyes. It allows one to read it, to be a solar Eye, looking down like a god. The exaltation of a scopic and gnostic drive: the fiction of knowledge is related to this lust to be a viewpoint and nothing more.

consigo mesmo através da sua experiência do espaço, e não apenas designações sociais de poder sobre o comportamento ou a expectativa individuais. Assim, podemos considerar um *lugar* todo e qualquer espaço onde a relação do indivíduo consigo o traga mais próximo da sua própria experiência de si, de uma constituição autobiográfica positiva, pela história da sua presença ali, pela forma como essa história lhe abre uma relação de pertença a si e pela relação identitária que daí surge. Podemos, também, considerar como *não-lugar* todo o tipo de espaços onde essa relação seja imposta a partir de uma norma exterior. Do mesmo modo, a designação de *memória forte* ou de *memória fraca* dar-se-á, igualmente, em função da forma como é recebida e como permite ao sujeito orientar-se no espaço em função de uma norma exterior ou da sua própria presença ali.

5.4 A experiência de si no espaço: uma perspectiva não representacional

Retomo, a propósito da diferença entre o percurso visto à distância e visto *de dentro*, o trabalho fotográfico que mais próximo me deixou do intuito deste trabalho e, por isso, o que mais motivou as alterações que esta dissertação aponta. Estas imagens foram feitas na estrada que atravessa a Serra de Carnaxide, em Oeiras, uma estrada que atravesso desde que me lembro e que já atravessei a pé, de transportes públicos e de automóvel (a conduzir ou não).



Figura 9 Miguel Rodrigues, da série *Serra de Carnaxide*

Fonte: Arquivo do autor

Dei-me conta, numa destas passagens, da forma como lhe prestava tão pouca atenção quando a atravessava e comecei a pensar nesta questão da presença repetida numa estrada que tantas e tão diversas vezes acolheu a minha passagem. Focando na experiência dessa passagem, conseguia relembrar um conjunto de situações e passagens anteriores que a tornavam cada vez mais um percurso pela minha história pessoal, tornando-se cada vez mais aquela estrada e aquelas histórias e tornando mais denso o tempo do seu atravessamento no sentido das memórias fracas descritas por Traverso. Durante estas considerações e durante uma destas passagens, dei-me conta de, por me ter lembrado de qualquer coisa exterior àquele contexto e àquela passagem, ter feito todo o percurso sem me dar conta de o estar a fazer. Talvez por estar a estudar este tema e esta relação, este facto ganhou uma dimensão diferente e levou-me a considerar muitas das questões que a presente dissertação aborda. A série de imagens que daí resulta, um conjunto de seis imagens feito numa dessas viagens, mostra pouco mais do que uma passagem pela serra e a evidência do automóvel, pelo reflexo dos talões de estacionamento, pela presença de elementos do automóvel ou pelo tom das imagens, meio esverdeado, que reflete o tom do vidro do para-brisas. Este conjunto de imagens levou-me, uma vez mais⁴⁸, à constatação da distância entre a experiência do espaço que leva ao seu mapeamento pessoal e a relação dessa representação com o público. Interessava-me, aqui, não tanto, ou não apenas, a criação de um mapa pessoal de experiência, mas a possibilidade de dar ao público a possibilidade da experiência do espaço, mais do que a evidência de um mapa da história de outra pessoa com um espaço determinado.

As características do espaço em que o sujeito se encontra ficam assim dependentes da experiência que este faz da sua presença ali, relegando a sua categorização para segundo plano. Neste sentido, *Birds are Windy* vai ao encontro das teorias não representacionais (Thrift, 2008), procurando a experiência individual como critério de validação do todo da experiência. Thrift (idem: 7) refere, citando Donald, que “o nosso foco normal é social e que a

⁴⁸ Esta relação da possibilidade de mapear com o espaço representado já fora abordada em *17 Estudos Sobre a Personalidade*.

atenção social é altamente consciente, isto é; ativa fortemente a nossa ação consciente.”⁴⁹ Thrift diz-nos que a cognição tem um papel performativo e um papel teórico (diz-nos que os dois estão relacionados) e que estes aspetos são chave para o que chamamos de imaginação. *Birds are Windy* foca a relação do sujeito com a sua própria performatividade. Transporta aquilo que foi uma investigação sobre o meu próprio processo performativo nos espaços designados para este trabalho, numa proposta e num convite ao espetador. Fá-lo colocando-o perante a evidência da sua performatividade para si, fora do contexto social das denominações do lugar em que a sua performance poderá ser vista dentro de uma teia de relações com o outro. O espetador é colocado perante a sua própria experiência e posto em contacto com a sua reação a si, tanto pela forma como a instalação está desenhada, como pela natureza dos espaços representados nas imagens que a compõem.

⁴⁹ Em inglês no original: our normal focus is social and social awareness is highly conscious, that is; it heavily engages our conscious activity.

6 Conclusão

O que é o filme senão “uma expressão da experiência pela experiência?”⁵⁰ (Sobchak, 1992: 3)

Ao longo desta dissertação, observei situações e contextos em que as noções de experiência pessoal do espaço – no sentido da orientação pessoal neste e da construção e representação de si – e a sua definição social pareciam entrar em conflito. No contexto de realização do trabalho, as definições de “lugar” e “não-lugar” não tinham efeito na experiência que o indivíduo – eu, neste caso – tem de si mesmo no espaço. As limitações que encontrei, dentro desse contexto, nos conceitos de paisagem e representação, clarificando a forma como me pareciam reduzir a experiência da percepção do espaço, levaram à reflexão presente nesta dissertação, sobre as condições em que a representação do espaço pode incluir a experiência autobiográfica de quem o representa.

Durante todo o tempo do mestrado, esta relação de distância do indivíduo em relação à paisagem foi-se mostrando, por um lado, nos limites que atingi na minha prática com o *medium* da fotografia dentro dessa herança de representação europeia moderno clássica da paisagem que levou à mudança de *medium* para o vídeo e o audiovisual e por outro, nos próprios termos disponíveis para a designação desse espaço experiencial na dissertação. Termos como paisagem, território, lugar, meio, remetiam todos para uma construção social e para um modelo de representação que perpetuava a distância em relação à experiência direta, imersiva, do espaço que este trabalho questionava. Os conceitos de Enzo Traverso de “memórias fortes” e “memórias fracas”, que utilizei, inicialmente, para justificar a procura de um espaço que pudesse ecoar a experiência do indivíduo antes da sua determinação social, foram invadindo toda a reflexão sobre as várias limitações encontradas nas formas clássicas de representação do espaço. Os mesmos termos que me pareciam limitar a experiência individual do espaço, que me apontavam para um entendimento do espaço sempre através de uma construção social, traziam sempre, na sua

⁵⁰ Em inglês no original: What else is film, if not “an expression of experience by experience”?

origem, uma “memória forte” e implicavam sempre, como caminho para uma existência autorreferenciada, um conflito pela denominação do território.

A escolha do termo espaço⁵¹ nesta dissertação assumiu um caráter neutro, não social, por comparação com os termos enunciados antes de lugar, não-lugar, território, mapa ou paisagem. Encontra reflexo, no trabalho de projeto que acompanha esta dissertação, na escolha desses mesmos espaços, por um lado, e dos momentos em que a presença neles não era fator de atenção – enfatizada pela decisão de deixar a câmara a filmar durante a execução das tarefas que me mantinham nesses espaços. Reflete a preocupação em construir um espaço perceptivo que pudesse ecoar, não uma qualquer definição de paisagem que pudesse catalogá-lo mas, antes um espaço onde as *memórias fracas* pudessem ganhar relevo sobre qualquer dimensão de objetividade que pudesse ali ser projetada.

Pareceu-me que estes espaços, pela sua natureza neutra, no sentido em que não estavam marcados, socialmente, por nenhuma história concreta, poderiam abrir caminho para uma representação de uma natureza diferente, pessoal e experiencial, onde a experiência de si surgisse dentro daquilo a que Damásio chama “representações disposicionais”⁵², tanto da presença nesse instante como das memórias nele evocadas, pudesse criar uma noção pessoal de lugar que pudesse dialogar com as noções sociais existentes; que permitisse ao

⁵¹ Ao longo do tempo, os termos meio e terra também foram considerados. No entanto, a relação do primeiro com a ideia de meio ambiente e com um campo espacial mais alargado e do segundo com a expressão coloquial para localidade, termo do qual é sinónimo (a minha terra, por exemplo) levaram à adoção de espaço.

⁵² Damásio realça a *natureza parcelar e a sua dependência de imagens* (Damásio, 1996, p. 101) do indivíduo e nota que essa individualidade se processa num sistema nervoso que

detém tanto o conhecimento inato como o adquirido sobre o corpo propriamente dito, sobre o mundo exterior e sobre o próprio cérebro à medida que estes interagem com o corpo propriamente dito e com o mundo externo e que gera um depósito de factos e de estratégias armazenadas em estado de dormência e em suspenso, sob a forma de «representações disposicionais» (idem, p. 110)

indivíduo um espaço de representação de si que não fosse, nem uma resposta às impressões prévias de outros indivíduos erigidas em memórias fortes, nem uma tentativa de fixar uma autoimagem fora desse espaço de referência. “Uma expressão da experiência pela experiência”, a citação que Sobchak faz de Merleau-Ponty, faz, assim, todo o sentido como sumário deste trabalho, que procurou aproximar a experiência do estar autoral e conceptual da experiência do estar do público, procurando a expressão, não apenas pela imagem, mas pela experiência do espaço que essa imagem evoca e pela forma como a instalação das imagens permite dar ao público uma experiência do espaço análoga à sentida quando da criação dos vídeos.

Birds are Windy procura, assim, colocar o espectador num campo de experiência de si no espaço. O próprio nome é já uma sugestão dessa dinâmica de experiência de si que implica a relação com aquele, de fazer sentir também o vento no voo do pássaro.

Referências

Araeen, R (2009) *Ecoaesthetics: A Manifesto for the Twenty-First Century*, Third Text, 23:5, 679-684, DOI: [10.1080/09528820903189327](https://doi.org/10.1080/09528820903189327)

Augé, M (2012) *Os Não-Lugares – Para uma antropologia da sobremodernidade* Lisboa: Letra Livre Editores

Barthes, R. (2003), *A Câmara Clara*, Lisboa: Edições 70

Baudrillard, J. (1991), *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

Benning, J. *Ruhr* (2009) Filme. Consultado em linha em <https://www.youtube.com/watch?v=YWQby16W7G8> entre Março e Dezembro de 2017.

Benning, J. *Ten Skies* (2004) Filme. Consultado em linha em <https://www.youtube.com/watch?v=dnBGr6VsDVU> Entre Março e Dezembro de 2017

Bergson, H. (1999), *La Pensée et le mouvant*, Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France

Bergson, H. (1988), *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*, Lisboa: Edições 70

Bergson, H. (2001), *A Evolução Criadora*, Lisboa: Edições 70

Bishop, C (2010), *Installation Art* Londres: Tate Publishing

Cauquelin, A. (2015), *A Invenção da Paisagem*, Lisboa: Edições 70

Cosgrove, D. (2001) *Apollo's Eye – A Cartographic Genealogy the Earth in the Western Imagination* Baltimore e Londres: The Johns Hopkins University Press

Cosgrove, D. (2008) *Geography and Vision* Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris and Co Ltd

Crary, J. (1992), *Techniques of the Observer: On Vision in the Nineteenth Century*, Massachusetts: MIT Press

Damásio, A. (1999), *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Lisboa: Publicações Europa-América

- Damásio, A. (1994), *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Lisboa: Publicações Europa-América
- Davies P. et al. (2010) *A Nova História da Arte de Janson – A Tradição Ocidental* Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian
- Deleuze, G. (1993), *Le Bergsonisme*, Paris: Quadrige/Presses Universitaires de France
- Deleuze, G. (2000), *Diferença e Repetição*, Lisboa: Relógio D'Água Editores
- DeLue, R. e Elkins, J. (2008) *Landscape Theory*, Nova Iorque: Routledge
- Dubois, P. (2004) *Cinema, Vídeo, Godard* São Paulo: CosifNaify
- Foster, H. (2012), *The First Pop Age*, Princeton: Princeton University
- Flusser, V. (1998), *Ensaio sobre a Fotografia*, Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Frisby, D, Featherstone, M (Eds) (1997) *Simmel on Culture – Selected Writings* Londres: Sage Publications
- Guidi, G (1983) *Preganziol* Londres: Mack Books
- Guidi, G (2011) *Carlo Scarpa's Tomba Brion* Berlim: Hatje Cantz
- Ingold, T (2011) *Being Alive – Essays on Movement, Knowledge and Description* Londres e Nova Iorque, Routledge
- Hall, E. T. (1986) *A Dimensão Oculta* Lisboa: Relógio D'Água Editores
- Heidegger, M. (1977) *The Question Concerning Technology and Other Essays* Londres e Nova Iorque, Garland Publishing Inc.
- Hine, L (2002) *Lewis Hine* Paris, Nathan / Collection Photo Poche
- King, G. (1996) *Mapping Reality: an Exploration of Cultural Cartographies* Nova Iorque: Palgrave MacMillan
- MacDonald, S. (2007), *James Benning's 13 LAKES and TEN SKIES, and the Culture of Distraction*, in *James Benning*, Barbara Pichler, Claudia Slanar (Eds), Vienna: SYNEMA
- Mansoor, J. (2005) *Ed Ruscha: One Way Street* Consultado a 18/10/2017 em <https://www.americansuburbx.com/2012/04/ed-ruscha-one-way-street-2005.html>

Maturana, H. e Varela, F. *A Árvore do Conhecimento: As Bases Biológicas da Compreensão Humana* São Paulo, Palas Athena, 2001

McLuhan, M. (2008), *Compreender os Meios de Comunicação e Extensões do Ser humano*, Lisboa: Relógio D'Água Editores

McLuhan, M. (1977), *A Galáxia de Gutenberg*, São Paulo: Editora Nacional

Mitchell, W.J.T. (1984) *What Is an Image?* *New Literary History: A Journal of Theory and Interpretation* 15, No 3 (Spring): 503-537

Mitchell, W.J.T. (2002) *Landscape and Power* Chicago: University of Chicago Press

Rorty, R. *Philosophy and the Mirror of Nature* Princeton, Nova Jérсия, Princeton University Press

Simmel, G. (2011) *Filosofia da Paisagem*, in *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*, Adriana Veríssimo Serrão (Ed.), Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa

Simmel, G. (1968) *The Conflict in Modern Culture and Other Essays* Nova Iorque: Teachers College Press

Sloterdijk, P. (2008) *Palácio de Cristal – Para uma Teoria Filosófica da Globalização* Lisboa, Relógio D'Água Editores

Sobchack, V (1992) *The Address of the Eye – A Phenomenology of Film Experience* Princeton, Princeton University Press

Thrift, N. (2009) *Non Representational Theories – Space, Politics, Affect* Londres e Nova Iorque: Routledge

Traverso, E (2012) *O Passado, Modos de Usar – História, Memória e Política* Lisboa: Edições Unipop

Warhol, A. *Empire* (1966) Filme. Excerto consultado em linha em <https://www.youtube.com/watch?v=VMCeDBn1Zu0>

março de 2017

Warhol, A. *Screen Tests (1964-6)* Filmes. Excertos consultados em linha em https://www.youtube.com/watch?v=hLW_sXv44Uc e

<https://www.youtube.com/watch?v=rQEiOoMyvos> Entre maio e novembro de 2017