

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



CARPE DIEM, HOUDINI IS NOT DEAD

**Fragmentação, Performatividade e Memória no movimento
entre as imagens do quotidiano**

Miguel Novais Jasmins Rodrigues

Orientadores: Prof^ª. Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo
Prof. Doutor Eduardo Manuel Dias de Brito-Henriques

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-
Artes, na especialidade de Arte Multimédia

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



CARPE DIEM, HOUDINI IS NOT DEAD

**Fragmentação, Performatividade e Memória no movimento entre as imagens do
quotidiano**

Miguel Novais Jasmins Rodrigues

Orientadores: Prof^a. Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo
Prof. Doutor Eduardo Manuel Dias de Brito-Henriques

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes, na
especialidade de Arte Multimédia

Júri

- Presidente: Doutor João Paulo de Araújo Queiroz, Professor Associado com Agregação e Diretor do Departamento de Arte Multimédia da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do Júri por nomeação do Presidente do Conselho Científico desta Faculdade, Professor Catedrático Raul José Ribeiro de Matos Cunha.

Vogais:

- (*Primeiro arguente*) Doutor Filipe André Cordeiro de Figueiredo, Professor Auxiliar da Faculdade de Design, Tecnologia e Comunicação da Universidade Europeia;
- (*Segundo arguente*) Doutora Ana Francisca Araújo Rodrigues de Azevedo Silva, Professora Auxiliar do Departamento de Geografia do Instituto de Ciências Sociais da Universidade do Minho;
- Doutor Carlos João Tavares Nunes Correia, Professor Associado aposentado da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa;
- (*Orientadora*) Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

Doutoramento financiado ao abrigo da Bolsa BD2020.05372 atribuída pela Fundação para
a Ciência e Tecnologia

2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu Miguel Novais Jasmins Rodrigues, declaro que a tese de doutoramento intitulada *Carpe Diem, Houdini is Not Dead*”, 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

Lisboa, 27 de fevereiro de 2025

RESUMO

Esta tese explora as relações entre experiência, representação e memória autobiográfica dos espaços da rotina pendular a partir do seu mapeamento fotográfico, no contexto da minha própria prática artística dos últimos dezassete anos. Para este efeito, altera o foco tradicional da análise da representação do espaço, da imagem fotográfica propriamente dita para a ação de fotografar, abrindo, assim, espaço para uma observação dos efeitos do fotográfico na experiência corpórea do espaço através de três campos de referência: paisagem e lugar/espaço; experiência e representação; e memória. Este foco no corpo como prática, tanto da rotina pendular que observa, como da própria rotina de observação, permite pensar o fotográfico como um efeito de performatividade que alarga a prática como a entendemos a uma função política e social maior. Considera como principais efeitos do fotográfico: a performatividade, a repetição, a fragmentação, e a relação de distância ao objeto de observação.

Ao surgir numa época em que a introdução de novos elementos tecnológicos vem por em causa alguns dos alicerces da imagem fotográfica – a objetividade/verosimilhança e o caráter de verdade tradicionalmente associados à imagem – e em que a minha própria prática vai sofrendo alterações pelo questionamento desses novos elementos, a tese identifica e torna pensante uma hesitação entre as duas rotinas, a pendular e a do seu mapeamento, e entre dois modelos de organização a partir da imagem, um burocrático, assente no controlo vertical da informação, e um eletrónico, assente na ideia de instantaneidade e horizontalidade da partilha. Neste hiato entre algo que deixou de ser e algo que ainda não é, proponho uma revisitação do mapeamento fotográfico do quotidiano, já não como representação objetiva, distante e independente, mas como um convite à experiência da presença como relação, a uma celebração poética da experiência do corpo no espaço.

Palavras-Chave

Experiência, Representação, Performatividade, Repetição, Fragmentação

ABSTRACT

This thesis explores the relationships between experience, representation, and autobiographical memory of commuting routine spaces through their photographic mapping, within the context of my own artistic practice over the last seventeen years. To this end, it shifts the traditional focus in the representation of space from the photographic image itself to the action of photographing, thus making room for an observation of the effects of the photographic on the corporeal experience of space in three fields of reference: landscape and place/space; experience and representation; and memory. This focus on the body as practice, both of the routine of commute it observes and of the routine of observation itself, allows us to think of the photographic as an effect of performativity that extends practice as we understand it to a broader political and social function. It considers as main photographic effects: performativity, repetition, fragmentation, and the relationship of distance to the object of observation.

Emerging at a time when the introduction of new technological elements challenges some of the foundations of the photographic image – the objectivity/verisimilitude and truth character traditionally associated with the image – and when my own practice undergoes changes through questioning these new elements, the thesis identifies and makes thinkable a hesitation between the two routines, the commuting and its mapping, and between two models of organization based on image, a bureaucratic one, based on vertical control of information, and an electronic one, based on the idea of instantaneity and horizontality of sharing. In this hiatus between something that ceased to be and something that is not yet, I propose a revisitation of the photographic mapping of everyday life, no longer as an objective, distant, and independent representation, but as an invitation to experience presence as relationship, to a poetic celebration of the body's experience in space.

Keywords

Experience, Representation, Performativity, Repetition, Fragmentation

Agradecimentos

À Catarina Tello de Castro, pela cumplicidade, pelo apoio, pela viagem que somos.

À minha mãe, Ana Novais, e irmã, Isabel Novais Rodrigues por me apoiarem sempre, sobretudo nas alturas de maior aperto.

À Maria da Luz Castro, por todo o apoio.

Ao Fernando Brito, ao Renato Japi e ao Nuno Andrade pela aventura conjunta que foi o projeto *A Invenção da Amnésia*.

Ao Francisco Varela, por todas as conversas e reflexões conjuntas.

Ao Bruno Pelletier Sequeira, pela amizade e cumplicidade artística, e ao Atelier de Lisboa, pelo espaço de liberdade que sempre me deu, como estudante e como professor.

Ao professor Eduardo Brito-Henriques, pela grande exigência, também, mas sobretudo pela enorme paciência e generosidade intelectual com que soube acolher a minha ignorância no seu campo científico.

À professora Susana de Sousa Dias... Tenho passado algum tempo a pensar: Como resumir o papel de alguém que acompanhou o meu trabalho nos últimos 9 anos? Que soube alimentar a liberdade necessária às ideias e o trabalho artístico com a exigência de clareza e rigor de uma dissertação de mestrado e de uma tese de doutoramento? A primeira coisa que me lembrei foi do que o outro dizia: *se vi mais longe, foi porque me apoiei sobre os ombros de gigantes*, mas 110Kgs é peso a mais para alguém carregar por tanto tempo, e para além disso, passei os últimos anos a fotografar o chão mesmo à frente dos meus pés. Depois lembrei-me da imagem do farol e acho que é isso. Por toda a luz com que aclarou o meu percurso, mas sobretudo, por saber que é só quando a luz se afasta que se nos revela o que a nossa própria sombra esconde.

À Fundação para a Ciência e Tecnologia, cuja Bolsa de Doutoramento me deu condições para me dedicar inteiramente à investigação que aqui apresento.

Índice

Introdução.....	1
1 Paisagem, Lugar e Espaço.....	17
1.1 Paisagem como técnica de ver.....	17
1.2 A lente e o fotográfico como modelo de pensamento	22
1.2.1 Um segundo efeito do fotográfico como modelo de pensamento	29
1.2.2 Simmel e a paisagem como distanciamento da totalidade da natureza	29
1.3 O lugar em questão.....	33
1.3.1 Lugar e amnésia sensoriomotora.....	37
1.3.2 Autonomia e Automatismo – Problematização do lugar de Tuan na experiência urbana contemporânea.....	40
1.3.3 Experiência no tempo	52
1.3.3.1 Duração e Espacialidade.....	55
A Poética do Vestígio em relação ao espaço	58
2 Experiência e Representação	62
2.1 Experiência e Representação	64
2.2 Si e Sujeito/Objeto e Ambiente.....	94
2.3 Observação e Expressão	111
2.4 Vigilância e Poética.....	114
2.5 Compressão e Mapeamento	130
2.6 Dois conceitos operativos	148
2.6.1 <i>Um ponto de partida</i>	149
A poética do vestígio como um espelho entre dois referentes.....	178
3 Memória	180
Uma espécie de preâmbulo.....	183
3.1 Rever e Reviver.....	189
3.1.2 Imagem para si e imagem da imagem	191
3.2 A consequência de perceber o conteúdo representacional da imagem técnica como objeto de memória	193
3.3 Fotografias fortes e fotografias fracas	195
3.4 O eco da experiência da duração.....	204
3.5 Biograma.....	206
3.6 Ciclos de acumulação	209
3.7 O movimento na leitura	210
3.8 Memória factual e memória de procedimento	214
3.9 Como fazer imagens com as coisas – a performatividade do conhecido	217
A poética do vestígio na relação do medium com a memória.....	221
Conclusão	223

Índice de Figuras

Figura 1 Paul Cézanne, <i>Mont Sainte-Victoire with large pine</i> (c. 1887), Courtauld Institute of Art ...	23
Figura 2 Paul Cézanne, <i>Mont Sainte-Victoire and Château Noir</i> (1904–1906), Bridgestone Museum of Art	24
Figura 3 Paul Cézanne, <i>Mont Sainte-Victoire</i> (1904–1906), Museu de Orsay, Paris	25
Figura 4 Pormenor da capa de <i>the river WINTER</i> , de Jem Southam, publicado pela Mack Books....	27
Figura 5 Pormenor de <i>the river WINTER</i> , de Jem Southam, publicado pela Mack Books	27
Figura 6 Pormenor de <i>the river WINTER</i> , de Jem Southam, publicado pela Mack Books	28
Figura 7 Miguel Rodrigues, <i>vista sobre os detritos do levantamento da estrada</i> . Arquivo do autor..	35
Figura 8 Miguel Rodrigues. <i>Pormenores dos destroços do levantamento da estrada junto à estação de Sta. Iria de Azóia</i> . Arquivo do autor.....	36
Figura 9 Giovanni Bellini, <i>São Francisco em êxtase</i> Frick Galery, Nova Iorque.....	38
Figura 10 Miguel Rodrigues, <i>Santa Iria de Azóia a partir da ruína da Fábrica</i> . Arquivo do autor.	39
Figura 11 Johannes Vermeer (1669), <i>O Geógrafo</i> Stadiches Kunstinstitut e Stadtiches galerie, Frankfurt	43
Figura 12 Fotograma de <i>Do Tricotar</i> (Rodrigues, 2016).....	45
Figura 13 Fotograma de <i>Do Tricotar</i> (Rodrigues, 2016).....	46
Figura 14 Miguel Rodrigues, <i>pormenor de desenho sobre a janela para Do Tricotar</i> . Arquivo do autor	46
Figura 15 Miguel Rodrigues, <i>pormenor de desenho sobre a janela para Do Tricotar</i> . Arquivo do autor	47
Figura 16 Miguel Rodrigues, <i>pormenor de desenho sobre a janela para Do Tricotar</i> . Arquivo do autor	47
Figura 17 Fotograma de <i>Do Tricotar</i> (Rodrigues, 2016)	48
Figura 18 Fotograma de <i>Do Tricotar</i> (Rodrigues, 2016)	48
Figura 19 Miguel Rodrigues, <i>Fotograma de Birds are Windy</i>	51
Figura 20 Miguel Rodrigues, <i>pormenor da instalação Birds are Windy</i> , Atelier de Lisboa, 2018	51
Figura 21 Miguel Rodrigues, <i>pormenor da instalação Birds are Windy</i> , Atelier de Lisboa, 2018	51
Figura 22 <i>still</i> do filme <i>Ten Skies</i> , de James Benning (2004)	53
Figura 23 Joyce Wieland (1969): <i>Michael Snow</i> junto ao aparelho que construiu com Pierre Abeloos para os movimentos de câmara de <i>La Région Centrale</i>	54
Figura 24 Robert Morris, <i>Sem título (Três vigas em L)</i> Instalação na Galeria Leo Castelli, New York, — 1965–1966.....	71
Figura 25 Joseph Kosuth, <i>One and Three Chairs</i> , Imagem da instalação no MoMA.....	72
Figura 26 Página web do Centro Pompidou com as três imagens da instalação de Kosuth.....	73
Figura 27 Imagem de <i>One and Three Plants</i> (1965) de Joseph Kosuth, no MAC/CCB.....	74
Figura 28 Pormenor da instalação online <i>Dezassete Estudos Sobre a Personalidade</i>	76
Figura 29 Pormenor da instalação online <i>Dezassete Estudos Sobre a Personalidade</i>	77
Figura 30 Pormenor da instalação online <i>Dezassete Estudos Sobre a Personalidade</i>	77
Figura 31 Pormenor da instalação online <i>Dezassete Estudos Sobre a Personalidade</i>	78
Figura 32 Pormenor da instalação online <i>Dezassete Estudos Sobre a Personalidade</i>	78
Figura 33 Pormenor da instalação online <i>Dezassete Estudos Sobre a Personalidade</i>	79
Figura 34 Cartaz original do projeto <i>17 Studies</i> (design de Lucas Dietrich)	80
Figura 35 Miguel Rodrigues, <i>Cartazes de 17 Studies</i> . Terminal do Colégio Militar, Lisboa. Arquivo do autor.	81
Figura 36 Miguel Rodrigues, <i>Cartazes de 17 Studies</i> . Terminal do Colégio Militar, Lisboa. Arquivo do autor.	81
Figura 37 Miguel Rodrigues, <i>Cartazes de 17 Studies</i> . Terminal Rodoviário de Sete Rios, Lisboa. Arquivo do autor.....	82
Figura 38 Miguel Rodrigues, <i>cartaz de 27 Studies</i> , Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da ULisboa. Arquivo do autor.	82
Figura 39 Miguel Rodrigues, <i>cartaz de 27 Studies</i> , Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da ULisboa. Arquivo do autor.	83
Figura 40 Miguel Rodrigues, <i>cartazes de 17 Studies em habitação particular</i> . Arquivo do autor	83

Figura 41 Miguel Rodrigues, pormenor da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.	84
Figura 42 Miguel Rodrigues, pormenor da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.	84
Figura 43 Miguel Rodrigues, pormenor da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.	85
Figura 44 Miguel Rodrigues, pormenor da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.	85
Figura 45 Miguel Rodrigues, pormenor dos tubos dos kits de artista da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.	86
Figura 46 Miguel Rodrigues, fotograma do vídeo de 17 Studies.	86
Figura 47 Figura 48 Miguel Rodrigues, 2ª exposição 17 Studies. Arquivo 237, Lisboa. Pormenor dos cartazes preenchidos dos kits de artista. Arquivo do autor.	87
Figura 49 Miguel Rodrigues, pormenor do carimbo dos cartazes dos kits de artista de 17 Studies. Arquivo do autor.	87
Figura 50 Miguel Rodrigues, 2ª exposição 17 Studies. Arquivo 237, Lisboa. Pormenor de um cartaz preenchido dos kits de artista. Arquivo do autor.	88
Figura 51 Miguel Rodrigues, 1ª exposição 17 Studies. Pormenor dos cartazes recolhidos de intervenções em ambiente controlado. Arquivo do autor.	89
Figura 52 Miguel Rodrigues, pormenor do manual de instruções incluído no kit de artista da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.	89
Figura 53 Miguel Rodrigues, pormenor do manual de instruções incluído no kit de artista da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.	90
Figura 54 Miguel Rodrigues, pormenor do marcador incluído no kit de artista da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.	90
Figura 55 Miguel Rodrigues, pormenor de Art. Ind. na Exposição Coletiva Verde, Palácio Galveias, 2012.	92
Figura 56 Miguel Rodrigues, pormenor de Art. Ind. na Exposição Coletiva Verde, Palácio Galveias, 2012.	93
Figura 57 Miguel Rodrigues, pormenor de Art. Ind. na Exposição Coletiva Verde, Palácio Galveias, 2012.	93
Figura 58 Miguel Rodrigues, pormenor de Art. Ind. na Exposição Coletiva Verde, Palácio Galveias, 2012.	94
Figura 59 Diagrama da demonstração da perspetiva linear científica de Brunelleschi, com a representação da imagem do Batistério de Florença. Autor desconhecido.	101
Figura 60 Bruce Nauman, Fotograma de Dance or Exercise on the Perimeter of a Square.	106
Figura 61 Fotograma de Centers, de Vito Acconci (1971).	107
Figura 62 Lee Friedlander, The Shadow Knows.	109
Figura 63 Miguel Rodrigues, Carpe Diem.	109
Figura 64 Figura 59 Lee Friedlander, The Shadow Knows.	110
Figura 65 Miguel Rodrigues, Carpe Diem.	111
Figura 66 Edward Muybridge, Animal Locomotion. Chapas 647, 160, e 233. Heckscher Museum of Art.	128
Figura 67 Étienne Jules Marey Ecrimeurs (1890).	129
Figura 68 Hiroshi Sugimoto, Theaters. U.A. Playhouse Great Neck. New York, 1978.	133
Figura 69 Hiroshi Sugimoto: Theaters, Avalon Theatre. Catalina Island, 1993.	134
Figura 70 Robert Long A Line Made by Walking (1967).	146
Figura 71 Pormenor do mapa da cidade de Lisboa.	151
Figura 72 Decalque do percurso de rotina no mapa em papel vegetal.	151
Figura 73 Miguel Rodrigues, Geometria Descritiva 1 (2017).	152
Figura 74 Miguel Rodrigues, Carpe Diem.	158
Figura 75 Miguel Rodrigues, Carpe Diem.	159
Figura 76 Bernd e Hilla Becher, Depósitos de Água (1968-80) Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque.	161
Figura 77 Daniel Blaufuks, imagens de Tentativa de Esgotamento, 2020. Fonte: wrongwrong.net.	162
Figura 78 Guido Guidi, pormenor de Carlo Scarpa's Tomba Brion. Hatje Kantz.	163
Figura 79 Guido Guidi, pormenor de Carlo Scarpa's Tomba Brion. Hatje Kantz.	163

<i>Figura 80 Guido Guidi, pormenor de Carlo Scarpa's Tomba Brion. Hatje Kantz</i>	164
<i>Figura 83 Ed Ruscha, capa de Twentysix Gasoline Stations, 1963 (3ª edição, 1969). Fonte: tate.org.uk</i>	165
<i>Figura 84 Ed Ruscha, Spreads de Twentysix Gasoline Stations, 1963 (3ª edição, 1969). Fonte: tate.org.uk</i>	166
<i>Figura 85 Miguel Rodrigues, Carpe Diem</i>	167
<i>Figura 86 Miguel Rodrigues, Carpe Diem</i>	167
<i>Figura 87 Stephen Shore (2005) pormenor da capa de American Surfaces</i>	199
<i>Figura 88 Stephen Shore, pormenor de American Surfaces</i>	200
<i>Figura 91 Stephen Shore (Uncommon Places) South of Klamath Falls, U.S. 97. Oregon. July 21, 1973</i>	201
<i>Figura 92 Stephen Shore (Uncommon Places) Lookout Motel. Ogunquit, Maine, July 16, 1974</i>	201
<i>Figura 93 Jeffrey Shaw, pormenor da instalação The Legible City (Nova Iorque). Fonte: website do autor</i>	211
<i>Figura 94 Miguel Rodrigues, Rua de Campolide e Casa do Concelho de Ponte de Lima, 05/12/2016 (verde). Arquivo do autor.</i>	233
<i>Figura 95 Miguel Rodrigues, Rua de Campolide e Casa do Concelho de Ponte de Lima, 24/04/2017 (azul). Arquivo do autor</i>	233

Introdução

Interrogo enfim minha consciência sobre o papel que ela se atribui na afecção: ela responde que assiste, com efeito, sob forma de sentimento ou de sensação, a todas as iniciativas que julgo tomar, que ela se eclipsa e desaparece, ao contrário, a partir do momento em que minha atividade, tornando-se automática, declara não ter mais necessidade dela. Portanto, ou todas as aparências são enganosas, ou o ato em que resulta o estado afetivo não é daqueles que poderiam rigorosamente ser deduzidos dos fenômenos anteriores como um movimento de um movimento, e com isso ele acrescenta verdadeiramente algo de novo ao universo e à sua história. (Bergson, 2006: 12)

Há sempre uma noite terrível para quem se despede
do esquecimento. Para quem sai,
ainda louco de sono, do meio
do silêncio. Uma noite
ingénua para quem canta.
Deslocada e abandonada noite onde o fogo se instalou
que varre as pedras da cabeça.
Que mexe na língua a cinza desprendida.
(Hélder, 1996)

Esta tese explora o papel do mapeamento fotográfico na relação entre a experiência, a representação e a memória autobiográfica do corpo com o espaço a partir do entrelaçamento de dois focos de interesse: as rotinas pendulares quotidianas em ambiente urbano, a partir da minha própria experiência no mapeamento artístico dos meus percursos pendulares; e o efeito de performatividade da experiência cinestésica, propriocetiva do fazer, do ver e do comunicar essa experiência através de imagens técnicas que o ver representacional em perspectiva impõe ao humano, aqui entendido como conjunto de hábitos de percepção-ação enraizados na experiência corpórea. Formaliza uma prática de investigação artística de dezassete anos em torno do mapeamento da rotina dos meus percursos pendulares através de imagens técnicas, e da ideia que daí foi surgindo, de um efeito de instrumentalização / mecanização da sensibilidade nas relações do humano com os seus espaços / lugares de rotina e dos seus efeitos na forma de sentir, perceber, lembrar, projetar e agir nos espaços da experiência quotidiana. Fá-lo invertendo o foco de análise da imagem e da representação da experiência na imagem, para o próprio corpo que experiencia, ao longo de todo o processo da sua relação consigo através desta. O ponto de partida desta questão é a problematização do *medium* da fotografia e da imagem técnica, como a definem Dubois (2004) e Vilém Flusser (1998), sobretudo, na

forma como a redução da experiência ao plano – a imaginação flusseriana – limita a forma como podemos pensar, sentir e agir no espaço quadridimensional. Nos últimos anos, tenho aprofundado as relações entre o plano e o espaço em torno de dois focos de interesse. Por um lado, um estudo do efeito da perspectiva na construção da representação visual do espaço na Renascença e o espaço psicofisiológico por ela criado (Panovsky, 1999), comumente associado à separação sujeito-objeto cartesiana. Por outro, as vanguardas artísticas a partir de meados do século XX e o seu questionamento das relações no espaço, pensando a ideia do campo expandido de Krauss em conjunção com a exploração do carácter mecânico e impessoal da imagem técnica, e o recurso à instalação e à performatividade como forma de trazer a experiência das obras de arte de volta ao espaço. O facto de trabalhar no mapeamento da minha própria experiência num espaço de rotina tem tornado por demais evidente a dificuldade de integrar uma experiência cinestésica e propriocetiva num *medium* que exterioriza e fixa a imagem do espaço com o qual a experiência se constrói. O espaço visto em perspectiva não é o espaço percebido *in situ*. São experiências corpóreas diferentes, performatividades diferentes e, por conseguinte, geram espacialidades também diferentes.

A investigação artística desenvolveu-se a partir da revisitação de um troço da Estrada Nacional 10, entre Sacavém e Vila Franca de Xira, parte de um percurso que constituiu a minha rotina pendular há 17 anos. A distância temporal em relação à experiência a visitar e o enfoque na performatividade da própria prática de mapeamento fez surgir um conjunto de tensões entre a experiência, a representação e a memória que se tornaram o principal motor desta tese. Desde logo, entre a experiência como presença e a necessidade de distância para a representação fotográfica. Como observar a presença se o próprio instrumento de observação implica um distanciamento em relação ao tema a observar? Depois, entre a fixidez da imagem fotográfica a fluidez da relação de presença com o espaço antes da imagem. Como introduzir a fluidez da experiência quando a visão do tema que produz a imagem que fixa a posição do observador, é também a fixação da posição em relação à imagem final? A abordagem ao espaço a partir da memória viva de lá ter estado ou da sua fixação representacional oferece canais de acesso diferentes que impõem formas diferentes de pensar e continuar uma relação com este para além da presença original, o que lança ainda outra questão que definiu os contornos do trabalho artístico que acompanha a tese: Como voltar à experiência quando a relação indexical da imagem com o seu referente nos coloca de fora do elemento a experienciar?

A exploração destas questões levanta outra distância, introduzida pelo tempo na própria forma de utilização do *medium*, com a transição de um modelo mecânico para um modelo eletrónico de registo, partilha e consumo de imagens, e da tensão que daí surge entre dois modelos de experiência correspondentes. O primeiro, mecânico, de observação distanciada, onde a imagem surge como prova indexical da realidade observada, característica das abordagens paisagística e documental da fotografia onde tenho baseado a minha prática; o segundo, baseado num sistema elétrico / eletrónico e na aparente supressão das distâncias gerada pela imersividade dos modelos de visionamento e experiência baseados na instantaneidade dos sistemas de comunicação em ambiente digital. A reflexão em torno desta última acabou por transformar-se no motor de todas as outras questões, como um pulmão que, mesmo não articulando os sons, confere alimento à voz.

Carpe Diem – Houdini is Not Dead (doravante, *Carpe Diem*) traz para este processo de mapeamento da experiência dois elementos que dão ao projeto este caráter de reflexão maior sobre todo um percurso artístico: o facto de ter procurado revisitar o mapeamento de uma experiência passada, e um conjunto de transformações tecnológicas que tornaram problemática a um nível muito mais profundo esta ideia da fotografia como representação verosímil da realidade como coisa extensa, planeada a partir da sua observação distanciada. Este viés em relação à experiência urbana quotidiana dos movimentos pendulares, por um lado, e aos modos em que vinha pensando o seu mapeamento, por outro, criam como que uma hesitação nos modos de resposta habitual que a tese torna pensante. A coincidência, na natureza dos processos, entre a rotina dos movimentos pendulares e a rotina da prática do seu mapeamento, gerou o foco no caráter performativo da ação rotineira a partir do seu planeamento. Essa natureza é repetitiva, mecânica, e, consciente dos seus processos apenas nos resultados. Ao focar a performatividade dos processos mais do que os seus resultados, procuro contribuir para o alargamento do espaço de análise dos efeitos do fotográfico sobre a forma como experienciamos o espaço. O fotográfico, nesta tese, não é apenas o aparato que permite a criação de imagens técnicas e a sua evolução histórica desde a introdução da lente como auxiliar de composição e das demonstrações da perspetiva linear científica por Filippo Brunelleschi na segunda década do século XV. É todo um sistema de pensamento que assenta na ideia do mundo como imagem controlável e partilhável à distância, manipulada através de uma tecnologia cuja evolução tornou cada vez mais afastada da ação direta do humano sobre o espaço a representar. Esse afastamento tem deixado o conjunto de ações que produzem

as imagens de fora da consideração histórica do efeito do *medium* sobre a forma como compreendemos o mundo. Deste modo, foi transformando a distância de observação cada vez mais numa espécie de necessidade ontológica da realidade representacional do mundo como imagem. A atenção a estas ações, na forma como implicam uma presença constante e transformadora sobre o espaço da observação – parar isolar e fixar, sobretudo, mas também todo o complexo industrial que as sustenta – transformam o racional do apontar, planear e ordenar numa reconquista da sensibilidade à presença pela proprioceção e pela cinestesia; numa poética de uma presença tornada expressiva.

A tese parte da premissa de que o espaço urbano contemporâneo gere a presença humana como um conjunto de pontos nodais num sistema de fluxos que pressupõem uma estrutura perceptual ainda ligada à condição de sujeito – do planeamento da presença a partir da distância; de que os modelos imersivos da tecnologia contemporânea continuam a alimentar a ideia do mundo como construção que chega ao sujeito distanciado, acrescentando, agora, um carácter multissensorial à própria experiência distanciada numa dinâmica de mobilidade. Os mecanismos performativos que, neste contexto, ligam o sujeito à sua representação da realidade, por um lado, e, por outro, o elemento sensorial da experiência, formam parte dos alicerces intelectuais e artísticos da minha prática. A digitalização e automatização dos processos de criação e partilha das imagens que constroem a nossa representação do espaço cava ainda mais o fosso entre mapa e território apontado por Borges. Ainda mais, numa altura em que o modelo de controlo passa por uma sensação de participatividade na construção coletiva do espaço através da presença que, na verdade, se transformou num mecanismo performativo de distanciamento na própria presença. Mesmo quando imersos no espaço a representar, o foco é no processo digital de partilha de imagem e na imagem criada mais do que no criador. Se a relação clássica dependia de uma mediação, a situação contemporânea cria uma aparência de maior democratização do papel do mediador que esconde a verdadeira passagem de poder, das estruturas burocráticas de mediação para as estruturas de automação.

As relações estabelecidas, na tese como no trabalho artístico, com os movimentos conceptuais, o carácter mecânico do funcionamento do *medium* e as práticas de instalação como um regresso a uma relação de presença no espaço, cumpre duas funções: recuperar a referência a estes elementos no quadro de uma libertação da fixidez do plano representacional e retomar, na contemporaneidade, a perceção do espaço através da sua representação a partir da presença, aproveitando a perda de importância do *medium* na

representação institucional do espaço para trabalhar uma relação de representação da presença a partir da própria performatividade inerente ao ver técnico das imagens. Isolar este contexto permite-me ainda associar um certo desencontro da memória com a presença na rotina com o enfoque na ruína de uma estrutura industrial, e trabalhá-los como metáfora de uma ligação perdida com essa estrutura organizacional performativa anterior. Deste modo, ao desligar o trabalho das estruturas contemporâneas, e ao ligar a referência, não a um passado concreto, mas a uma impossibilidade de o revisitar – a ruína da fábrica como metáfora da rotina perdida e o olhar para as fotografias como objetos, também eles, sujeitos à ação do tempo e da desatenção – o trabalho abre essa hesitação no complexo semântico/comportamental da performatividade que traz o público para a condição pensante de mapeador através da experiência, da implicação da atenção como processo não só intelectual, mas também cinestésico e propriocetivo.

Desenvolve-se em torno de três termos fundamentais: repetição, fragmentação e performatividade. São usados como forma de descrever os processos da experiência, da sua representação e da tensão entre ambas, conforme referi acima, e como elementos operativos na construção dos trabalhos artísticos que acompanham a tese. A repetição é inerente à própria ideia dos movimentos pendulares. Falar de experiência com os espaços em que esta ocorre implica falar de um processo que tem na repetição a sua principal condicionante. Estes lugares / espaços são uma prática e dependem da sua manutenção para se manterem como tal. Mudando a prática, muda a experiência do lugar / espaço. Falar do fotográfico no mapeamento destas relações implica falar de um processo que fragmenta a experiência na sua representação; que torna distante o presente, que fixa a experiência duracional do movimento numa relação cronológica entre instantes e que olha a ocorrência como algo exterior. Esta fragmentação é sentida na própria forma como a pretensão de mapear a experiência a transforma, a divide em dois processos performativos diferentes: fazer e ver/mostrar fazer. Ao revisitar este troço, o primeiro processo performativo já não me era acessível; já não mantinha a prática que me levava a atravessar este troço pela primeira vez. Sobrava a prática da fotografia e, dentro desta, o meu interesse no mapeamento das relações de rotina com o espaço / lugar. Isso abriu espaço para a reflexão sobre o fotográfico como modelo de pensamento das relações com o espaço que preenche esta tese, em particular, as transformações desse modelo sobre a forma como se pode sentir, perceber, projetar, lembrar, e experienciar a ação, com a passagem do espaço quadridimensional à sua representação no plano bidimensional da imagem e a omissão do papel do movimento na constituição da representação do espaço

e da sua apreciação. O hiato de 17 anos entre os dois períodos acentuou o foco no próprio processo técnico de fotografar e os instrumentos ao dispor para o fazer. Permitiu também considerar as diferenças na análise dos processos performativos em torno da criação, da circulação e do consumo de imagens. Como se a percepção da redução das distâncias trazida pela aceleração dos processos permitisse um foco muito maior numa experiência como expressão da presença mais ligada à percepção de si como estrutura nervosa de resposta a estímulos do que como entidade racional distanciada de supervisão. Isso trouxe-me a ideia de misturar o conteúdo representacional das imagens técnicas no universo industrial / mecânico e a ideia do arquivo como depósito desse conteúdo com a percepção do movimento corpóreo na criação, partilha e visualização que as tecnologias eletrônicas permitem. De propor um sistema de validação da presença pela própria experiência da presença mais do que do seu planeamento, sinalização e modelação à distância, através do mapeamento orgânico, autopoietico da sua relação com os espaços que a definem. Designo essa relação de procura e mapeamento continuados da experiência da presença por poética do vestígio. Poética, nesse sentido autopoietico, de a experiência se constituir a si mesma enquanto experiência. Vestígio por se articular e traçar pela fixação de pontos visuais e por trabalhar conceptualmente numa relação referencial com os espaços concretos escolhidos para fotografar. Vestígio também porque o espaço em questão é a ruína de uma fábrica, assim mostrada como ruína de um modelo mecânico de produção e como um duplo referente documental e paisagístico: do processo de transformação que tem vindo a ocorrer nesta região, e da transformação do próprio mecanismo de controlo do qual a fotografia, na sua forma mecânica de fixar estados de coisas em imagens, faz parte. A ideia de uma Poética do Vestígio parte da teoria avançada por Marshall McLuhan (2008) de que as estruturas de comunicação só se tornam visíveis depois de se tornarem obsoletas.

Há uma correlação performativa entre a forma como sentimos, pensamos e agimos assente no modo como a tecnologia nos permite representar o real. Marshall McLuhan (2008) explora como os media se tornam invisíveis enquanto moldam ativamente a nossa percepção. Estamos tão imersos nos media que só podemos verdadeiramente compreendê-los quando nos distanciamos deles ou quando são substituídos por novos media. É neste contexto que podemos compreender a sua afirmação de que o ambiente mediático atua como uma forma de "narcose", tornando-nos inconscientes dos seus efeitos enquanto estamos imersos neles. "Todos os meios de comunicação nos dominam completamente. Eles são tão difundidos em suas consequências pessoais, políticas, econômicas, estéticas,

psicológicas, morais, éticas e sociais que não deixam nenhuma parte de nós intocada, inalterada, inalterada.”¹ (McLuhan e Fiore, 1967: 26). Os autores reforçam: "os ambientes não são invólucros passivos, mas antes processos ativos que são invisíveis. As regras básicas, a estrutura difundida e os padrões gerais dos ambientes escapam a uma percepção fácil"² (McLuhan & Fiore, 1967: 68). Esta invisibilidade dos ambientes mediáticos é precisamente o que torna a sua influência tão profunda e difícil de perceber até serem substituídos.

As ideias de McLuhan encontram ecos na investigação contemporânea. Benjamin Bratton argumenta que: "A mediação tecnológica contemporânea já não é uma camada sobreposta à realidade, mas tornou-se a própria estrutura através da qual a realidade é constituída e experimentada"³ (Bratton, 2023: 145). James Bridle (2022) apresenta uma perspectiva complementar. Afirma que "a automação da visão não é apenas uma questão técnica, mas uma transformação fundamental na nossa capacidade de compreender e interagir com o mundo. À medida que delegamos mais da nossa capacidade de ver e interpretar em sistemas automatizados, corremos o risco de perder formas cruciais de conhecimento incorporado"⁴ (Bridle, 2022: 203). Esta navegação pelo espaço orientada entre a projeção da ação do e no plano e a experiência que a confirma tem vindo a ser substituída por uma permanência na distância através da imersão tecnológica gerida por sistemas de computação cada vez mais complexos. "Os sistemas contemporâneos de visão computacional não se limitam a ver, constroem e reforçam ativamente categorias sociais através de processos automatizados de reconhecimento e classificação"⁵ (Chun, 2022: 167). Mesmo a enorme mobilidade dos agentes no mundo contemporâneo está organizada em torno de bolhas de sentido que são alimentadas por sistemas com um referencial fixo e podem ser ancoradas ao espaço da metafísica sedentarista de Cresswell (2013). Aquilo que eram processos de experiência validados por uma administração representacional

¹ "All media work us over completely. They are so pervasive in their personal, political, economic, aesthetic, psychological, moral, ethical, and social consequences that they leave no part of us untouched, unaffected, unaltered". Todas as traduções nesta tese são minhas.

² "Environments are not passive wrappings, but are, rather, active processes which are invisible. The groundrules, pervasive structure, and over-all patterns of environments elude easy perception"

³ "Contemporary technological mediation is no longer a layer superimposed on reality, but has become the very structure through which reality is constituted and experienced"

⁴ "The automation of vision is not just a technical matter, but a fundamental transformation in our ability to understand and interact with the world. As we delegate more of our capacity to see and interpret to automated systems, we risk losing crucial forms of embodied knowledge"

⁵ "Contemporary computer vision systems don't just see, but actively construct and reinforce social categories through automated processes of recognition and classification"

burocrática dos processos de interação humana no território, transforma-se num processo que é sentido cada vez mais como interno, próprio a cada indivíduo, mas inteiramente concebido e projetado por automatismos exteriores à própria experiência individual. Se a distância, nos processos administrativos burocráticos era gerida por humanos, nos fluxos contemporâneos, é gerida por algoritmos. Ash Amin e Nigel Thrift argumentam que "A digitalização do espaço urbano através de sistemas de mapeamento e vigilância automatizados está a redefinir fundamentalmente a nossa experiência vivida da cidade, criando uma nova geografia de controle algorítmico"⁶ (Amin e Thrift, 2023: 178). Deixamos de pensar a representação do espaço através da presença, ainda que possamos, atualmente, continuar a pensar fora das câmaras de representação. Deixamos de ter de confirmar a experiência do mapeamento pela presença no espaço mapeado. "A automatização da cartografia e dos sistemas de navegação está a criar uma nova forma de espacialidade mediada, onde a experiência direta do lugar é cada vez mais filtrada através de camadas de interpretação algorítmica"⁷ (Wilson, 2024: 145).

Ao propor esta hesitação, este intervalo perçetual entre o já não ser das rotinas burocráticas e o ainda não ser dos sistemas tecnológicos mais recentes, *Carpe Diem* propõe um repensar do mapeamento da experiência no espaço como processo de autorreferenciação. Não uma declaração de obsolescência dos sistemas representacionais baseados na perspetiva – estamos longe dessa declaração – mas uma reorientação do seu sentido, da produção da distância como lugar de fixação e controlo, para uma poética da confirmação da presença como variação contínua. Num recurso à imagem para pensar a presença como relação continuada com o espaço. McLuhan refere que “quando nos deparamos com uma situação totalmente nova, tendemos sempre a apegar-nos aos objetos, ao sabor do passado mais recente. Olhamos o presente através de um espelho retrovisor. Marchamos de costas para o futuro”⁸ (McLuhan & Fiore, 1967: 74-75). Ao recontextualizar uma prática inatual, utilizando-a no contexto de *media* contemporâneas, *Carpe Diem* trabalha esta hesitação na performatividade das rotinas para confrontar o público com a evidência da *experiência* no mapeamento da experiência como elemento

⁶ "The digitization of urban space through automated mapping and surveillance systems is fundamentally redefining our lived experience of the city, creating a new geography of algorithmic control"

⁷ "The automation of cartography and navigation systems is creating a new form of mediated spatiality, where direct experience of place is increasingly filtered through layers of algorithmic interpretation"

⁸ "when faced with a totally new situation, we tend always to attach ourselves to the objects, to the flavor of the most recent past. We look at the present through a rear-view mirror. We march backwards into the future"

primordial na construção das noções de espaço-tempo. A performatividade age como uma espécie de cola comportamental dos sistemas baseados na distância através de uma atenção quase exclusiva às imagens como garante de realidade. Trazer esta performatividade para o espaço da atenção sensível permite uma apropriação do próprio mapeamento para uma partilha do espaço, já não como imagem de poder, mas como experiência. Associando os processos tecnológicos anteriores deste “passado mais recente” aos sistemas em ruína das rotinas observadas, e evitando, ainda, uma incursão total no que parece ainda uma “situação totalmente nova”, a investigação e o trabalho que a acompanha debruçam-se sobre os esquemas performativos que prendem a experiência aos *media* tecnológicos com que a representamos. Numa altura em que somos permanentemente invadidos num espaço sensorial/emocional imersivo, ligado historicamente ao espaço íntimo e privado da subjetividade cartesiana, esta hesitação torna-se motor de questionamento de um ambiente contemporâneo que cria a sensação de ligação ao explorar a imersividade e sensorialidade da experiência a partir do isolamento cartesiano. Se as práticas conceptuais da Segunda metade do século XX problematizavam o carácter mecânico e performativo dos modelos de ação nascidos da representação distanciada, o modelo contemporâneo automatiza os modos de construir presença; trabalhando ainda no espaço de aparente isolamento da subjetividade cartesiana, recorre ao imediatismo e a sensorialidade dos meios elétricos/eletrónicos para construir uma ilusão de ligação.

As premonições de McLuhan em relação às transformações do tecido social por força do surgimento dos *media* elétricos e eletrónicos teve um *boom* desde a viragem para a década de 2020, que colocam a reflexão contida nesta tese numa terra de ninguém conceptual; longe, ao mesmo tempo, dos ambientes tecnológicos da experiência contemporânea, e dos sistemas de organização das tecnologias anteriores. A crescente prevalência de sistemas de vigilância e controle através da imagem é bem articulada por Trevor Paglen quando afirma que "Estamos agora num ponto em que as fotografias normais estão essencialmente a tornar-se objetos legíveis por máquinas... A esmagadora maioria das imagens é agora feita por máquinas para outras máquinas, com humanos raramente envolvidos"⁹ (Paglen, 2014). Como se a autonomia das imagens tivesse invertido o

⁹ "We're now at a point where normal photographs are essentially becoming machine-readable objects... The overwhelming majority of images are now made by machines for other machines, with humans rarely in the loop"

sistema de representação e fossemos nós, agora, o objeto da sua manipulação. Esta transformação fundamental na natureza da imagem encontra eco no trabalho de Eyal Weizman, que argumenta que “A imagem já não é apenas um objeto passivo a ser observado, mas é ela mesma uma fonte de informação que pode ser analisada, comparada e investigada”¹⁰ (Weizman, 2017: 93). Numa altura em que estas análise, comparação e investigação são levadas a cabo por programas e algoritmos perfeitamente autónomos, a passividade – que nesta tese, defendo ser um elemento performativo do próprio recurso à imagem técnica – torna-se, ao mesmo tempo, quase omnipresente e plenamente inconsciente na forma como condiciona a reação contemporânea à tecnologia. Hito Steyerl vai ainda mais longe ao descrever a condição contemporânea da imagem: “A cultura visual contemporânea pode ser descrita como uma era da imagem flutuante. As imagens tornam-se desligadas e desarticuladas dos sistemas de significado e, em vez disso, começam a circular como símbolos de pura presença”¹¹ (Steyerl, 2012: 52).

Nesta tese, e na investigação artística que a acompanha, escolhi focar a minha atenção e a minha prática no conjunto de questões que me acompanhou ao longo deste período de vinte anos. O trabalho artístico que a tese sustenta foi desenvolvido em torno de algo que já não existe: a revisitação de um espaço concreto na procura pela memória de uma estrutura e de uma rotina pendular que mantive há cerca de 20 anos. Assim, como referi, tanto a tese como o trabalho artístico têm lugar neste tempo intervalar de um conjunto de tecnologias, práticas e modelos de organização da experiência e da ação no espaço. Esta relação que surge na tese entre a crítica da fotografia, no campo referencial, representacional da paisagem e do estilo documental, e o mergulho na ruína de um espaço industrial em busca da memória de uma rotina pendular bebe desta inatualidade múltipla, do *medium* como estrutura de catalogação (o inventário infinito a que Sontag (2012) alude) e determinação do que é real na realidade, da rotina como organização linear burocrática da ação humana no tempo e no espaço urbano, e da dependência da presença física na criação de sentido sobre a experiência no espaço a partir da relação mapeamento / navegação.

É meu entendimento que a eficiência destas formas contemporâneas de modelar o comportamento pela manipulação artificial, programada mais do que mediada, da

¹⁰ “The image is no longer simply a passive object to be looked at but is itself a source of information that can be analyzed, compared, and investigated”

¹¹ “Contemporary visual culture might be described as an age of the floating image. Images become unplugged and unhinged from systems of meaning and instead start circulating as tokens of pure presence”

imagem técnica, assenta num comportamento enraizado numa ideia de autonomia do sujeito que é ainda cartesiana na sua base. Que esta imersividade contemporânea não é a de uma certa liberdade de experiência a partir da sensação – o trabalho das referências que aponte, ligadas às práticas no campo expandido e aos movimentos conceptuais – mas de um seu aprisionamento; de um casulo tecnológico que fixa o sujeito, não na distância que controla pela visão, mas pela imersão total numa sensação inteira e constantemente condicionada pela manipulação dos *media* que o imergem a partir dessa ideia da distância que controla. A relação de controlo apontada, por exemplo, por Trevor Paglen, esta forma de as imagens nos *verem* a vê-las e de se adaptarem generativamente à nossa reação, só tem o efeito que tem por darem ao sujeito que vê – Paglen continua a falar de imagens e de visão – a sensação de que continua a controlar a realidade que é colocada aparentemente à sua disposição a partir de uma posição destacada. Mesmo a aparente mobilidade que há pouco referi reforça o contexto de imobilidade: mesmo em movimento, continuamos numa bolha percetual condicionada a partir de uma perceção do si como sujeito. As imagens prolongam, por isso, o mesmo eco narcísico / narcótico que McLuhan aponta, assente, não tanto num reconhecimento direto de si, como no mito, mas no efeito narcótico que as suas projeções encerram.

Carpe Diem, a tese assim como o trabalho artístico, é uma exploração do potencial artístico desta questão, mais do que uma tentativa de resposta cabal. Propõe a performatividade inerente ao próprio processo de criação do real através da imagem técnica como um campo de partilha, já não pela utilização da imagem como prova de uma verdade independente do mundo, mas pela utilização da presença como condição performativa de expressão e construção de si, de uma poética da presença que constrói uma realidade pela sua expressão. Como um espaço de demora criativa sobre uma questão que está longe de ter resposta. Aqui, repetição e fragmentação deixam de ser problemas da estrutura performativa da norma representacional que é preciso resolver, e passam a ser a própria condição de prova. Ao elemento representacional que é a imagem fotográfica, acrescentam-se, assim, o caminhar, o olhar, o aproximar ou afastar, o parar, o enquadrar, focar e disparar como condições de representabilidade do espaço, a relação entre a experiência multidimensional da experiência no espaço e a relação com a sua projeção no plano, e a relação de adaptação necessária à tradução entre ambas.

A tese está dividida em três capítulos e um anexo. Os capítulos correspondem aos três pontos que aqui aponte e que resumo de seguida. O anexo apresenta o portefólio de trabalhos de *Carpe Diem* até à data.

No primeiro capítulo, ao partir da experiência cinestésica e propriocetiva da minha presença nos espaços a mapear, olho as noções de paisagem, no património clássico cujo contexto a fotografia herda, e de lugar, na formulação de Yi-Fu Tuan, como elementos que põem em operação o paradoxo do fotográfico: representar a realidade como ela é implica que o sujeito se distancie dela. Ao trazer para o lugar o conceito de espaço, também de Tuan, e ao revisitar as demonstrações de Brunelleschi para perceber as implicações que a fixação da posição do observador traz à percepção do espaço, defino o contexto em que *Carpe Diem* tem lugar através da análise de duas obras minhas – *Do Tricotar* (2016) e *Birds are Windy* (2018) que trabalham precisamente esse paradoxo da condição fixa do observador num mundo que a sua própria capacidade de observação põe em movimento acelerado. No capítulo, exploro um conjunto de termos: Paisagem, Lugar e Espaço, e Experiência (do espaço), contrapondo uma ideia fixa, normativa da sua descrição com uma ideia de experiência que, na medida em que se define com a presença repetida no espaço, se mantém necessariamente aberta, impossível de fixar numa só passagem ou interpretação. A paisagem está, então, de certo modo, ligada a um primeiro surgimento de um realismo fotográfico – a relação de verosimilhança entre o objeto e a sua representação – das imagens técnicas e ao fixar da ideia do espaço / lugar como imagem matematizada que o torna controlável. Estas relações foram desenvolvidas e aprofundadas numa série de conversas e trocas de ideias com Fernando Brito, e dariam origem ao projeto *A Invenção da Amnésia*, que marcou o início das investigações de doutoramento de ambos. O projeto teve, como premissa principal, a ideia de trabalhar com os espaços da experiência quotidiana dos autores convidados como forma de abrir uma reflexão sobre a presença nos espaços da rotina, trazendo esta ideia do olhar distanciado, supostamente atento e objetivo, para essoutra do hábito como prática inconsciente e desatenta.

Os segundo e terceiro termos foram desenvolvidos a partir da leitura de *Space and Place, the Perspective of Experience*, de Yi-Fu Tuan (1977), uma das principais referências do projeto coletivo. Ao separar o lugar do espaço, relacionando o primeiro com um carácter fixo, estável, e o segundo com o movimento e a abertura, parece-me que Tuan aproxima a experiência desse carácter fixo da representação do lugar. Ao não permitir a consideração sobre o movimento nessa experiência, faz com que este dependa inteiramente de um

conjunto fechado de elementos simbólicos que transformam a experiência num conjunto igualmente fechado de respostas. Neste sentido, o lugar, como a paisagem, parece-me muito próximo de uma caracterização pertencente ao universo do fotográfico como modelo de pensamento. Aqui, olho os vários exemplos que Tuan dá do lugar para os analisar como imagens fixas, contrapondo a perspectiva da experiência somática, a partir da percepção do movimento. Ao não considerar o movimento para a definição do lugar, no entanto, a forma como esse conhecimento surgia e é articulado com a experiência fica fora da equação.

A questão sobre o estudo do lugar a partir da percepção do movimento nele levanta a questão: como mapear a percepção do movimento com recurso às imagens técnicas e ao dispositivo fotográfico, essencialmente, um instrumento de produção de fixidade? O segundo capítulo parte desta questão para a análise das implicações performativas do dispositivo fotográfico no contexto apontado no primeiro capítulo, do uso das imagens técnicas e da problematização da sua utilização no mapeamento da experiência do espaço a partir da percepção do movimento nele. São aqui desenvolvidas as relações entre a compressão como efeito do uso de lentes no fotográfico e a compressão do espaço tempo numa experiência de pensamento a partir de uma observação de David Harvey. É também definido o termo mapeamento e as suas relações com o que considero ser um processo democrático de estabelecer a imagem do mundo através da presença nele, e a forma como este abre um conjunto de tensões entre Si e Sujeito, entre a experiência viva da presença e a sua fixação no plano, entre uma abordagem poética ou de vigilância. A sua acumulação, a forma como o progresso na evolução dos modos de descrição as faz passar de atuais a ornamentais, a forma como a sua deterioração implica transformações profundas, por vezes, na forma de entender o mundo e, por conseguinte, de dar sentido ao Si que o habita, tornam a questão complexa e multidimensional, e apontam novamente para a poética do vestígio como forma de expressão. Como já referi, recorro ao termo *poética* no sentido mais básico de um fazer que se define pela prática, e que implica uma relação horizontal, interna, não centralizada com a memória. A memória aqui é, por isso mesmo, contingente em relação ao contexto performativo da sua produção, ao instante da leitura, à atualidade ou inatualidade da informação nela trabalhada. Nesse sentido, também, a relação com um campo de expressão e não com um contexto de informação. Explorando as diferenças nas performatividades da experiência do espaço nos movimentos pendulares e na sua representação, traz para a própria ação de mapear através da imagem técnica a relação entre fixidez e fluidez apontadas no primeiro capítulo. Trago

a fluidez para o primeiro termo e a fixidez para o segundo pela forma como a utilização da câmara obriga à observação de um conjunto de regras que implicam essa fixidez do observador, um elemento-chave na articulação das ideias, tanto na tese como na instalação final do trabalho artístico.

O capítulo desenvolve ainda os dois conceitos que foram sendo mencionados ao longo de toda a tese: repetição e performatividade. Todo o trabalho vive, não só da ideia do fotográfico como uma repetição performativa, mas de um desdobrar metodológico desta repetição na prática artística e na rotina que essa prática observa. É precisamente esta partilha pela performatividade que se torna chave na forma como o trabalho foi pensado, desde a captura das imagens – que imagens, de que forma e com que frequência – à forma da sua partilha, transformando a perceção do movimento e da repetição em chaves de leitura da obra final. Dou início a esta última parte do capítulo com a descrição de um exercício que fiz no início deste processo e que constitui as bases conceptuais de todo o projeto, uma vez que aponta o papel da repetição do movimento para a transformação do mapeamento num processo de fragmentação e na implicação de uma temporalidade associada à duração bergsoniana para a perceção deste processo e do efeito que tem de ter numa perceção viva do espaço percebido.

Sigo com as definições dos dois conceitos:

Repetição, a partir de uma ideia deleuziana de repetição como variação, onde aponto o espelhamento das várias repetições nas vistas aos espaços a mapear, nas tomadas de vista dos mesmos objetos, na organização formal dos momentos expositivos do projeto e na própria forma como esses momentos ecoam a repetição da rotina inicial que o projeto quis revisitare. A repetição é, assim, associada a uma espécie de refrão deleuziano, uma espécie de casa que a própria ação constrói de cada vez que tem lugar;

Performatividade, como espaço conceptual onde essa repetição ocorre e quase como estrutura de ação que se torna evidente nos vários desencontros que a tese explora e que institui o fotográfico como uma espécie de paradoxo. Estes desencontros são aqui tornados operativos a partir da associação do processo de ruinação do tecido industrial que encontrei neste troço da estrada com o tornar visível das relações da performatividade da prática fotográfica com a prática das rotinas contemporâneas.

O terceiro capítulo expande a linha de tensão para este campo da memória, explorando, uma vez mais, a relação entre fluidez e fixidez a partir da distinção entre perspectiva de campo e perspectiva do observador, de Christopher McCarroll, entre memórias fortes e memórias fracas, de Enzo Traverso, e memória de procedimento e memória factual, de António Damásio. Esta distinção começa por ser associada de forma simples à representação fixa através da imagem técnica e à experiência imersiva da presença para, explorando as diferentes performatividades e as diferentes espacialidades que decorrem de uma e de outra, estabelecer relações de experiência diferentes. Desenvolvo esta ideia recorrendo ao biograma (Massumi, 2002) e aos ciclos de acumulação capitalista (Latour, 1987), como processos cujo foco está, respetivamente, na processualidade de um devir si mesmo, que relaciono com o do Si autobiográfico apontado por Damásio (1999: 163), como um “indivíduo limitado e singular, que muda continua e suavemente ao longo do tempo, mas que, de certo modo, permanece igual”, e no domínio sobre uma ideia de natureza exterior ao Sujeito que surge na sua objetivação através da paisagem e da imagem técnica. Um domínio que cresce com a capacidade de descrição e manipulação de instrumentos cada vez mais precisos e mais fechados, na possibilidade de entendimento, sobre a forma como descrevem. Se o termo *Sujeito* se define na relação com um *objeto*, então o progresso técnico na capacidade de descrever transforma-se num aumento da implicação desta impressão de distanciamento e controlo. A memória remete para o movimento de atualização na experiência. Este processo torna-se menos simples quando se considera que experiência e representação, fluidez e fixidez, não são compartimentos estanques. As imagens fixas estão presentes na experiência fluida do si autobiográfico como elementos relacionais. Essa possibilidade de uma relação autobiográfica com a memória através do movimento na perceção é desenvolvida na análise à instalação *The Legible City* de Jeffrey Shaw. Uma imagem fixa, entendida como uma memória factual, não implica um mundo factualizado e fixo, mas um sujeito que tem de desligar para ligar; que se tem de desligar da sua própria experiência para poder observá-la na sua dimensão factual. O capítulo articula esse ver de fora da imagem fixa com o processo de experiência corpórea que abre a perceção do espaço à experiência.

Por fim, o anexo descreve as várias instalações desenvolvidas ao longo deste período e a forma como foram pensadas para consistir num processo contínuo de mapeamento ao longo do território abrangido, primeiro, pela estrada, e mais tarde, pelos espaços de rotina do próprio processo de realização de *Carpe Diem*. As instalações abrem alguns dos

elementos e dos termos constituintes do discurso fotográfico ao espaço da experiência. Presença / Distância, Fixidez / Fluidez, Negativo / Positivo são explorados, não só através da fotografia no contexto da instalação, mas também trazidos para um contexto tridimensional, devolvidos ao espaço, ao movimento, ao toque e à própria tridimensionalidade através de algumas concessões dialogantes ao campo da escultura, da escrita e do desenho.

1 Paisagem, Lugar e Espaço

1.1 Paisagem como técnica de ver

Parece, assim, que a proposição através da qual a noção de paisagem e a sua realidade percebida são uma invenção, um objeto cultural, tendo a sua função própria que é a de um reassegurar permanente dos quadros de percepção do tempo e do espaço, seja hoje forçosamente requerida e presidida todas as tentativas de repensar o planeta enquanto eco-socio-sistema.¹² (Cauquelin, 2004: 5)

Deste modo, podemos pensar a paisagem, o espaço e o lugar como uma tríade dialética, uma estrutura conceptual que pode ser ativada a partir de vários ângulos. Se um lugar tem uma localização específica, um espaço é um “lugar praticado”, um local ativado por movimentos, ações, narrativas e signos, e uma paisagem é esse local entendido como imagem ou “vista”.¹³ (Mitchell, 2002 [1994]: x)

Paisagem é um termo polissémico com leituras diferentes enraizadas em diferentes áreas do saber. No contexto desta tese, uso o termo pela ideia que confere de uma vista enquadrada a partir de um ponto fixo sobre uma extensão do espaço determinada pela posição de observação. Interessam-me as implicações dessa ideia de vista. Em particular, o facto de esta fixação do observador permitir a criação e partilha de um fragmento da realidade visível que pode ser observado à distância como *re-apresentação*; uma redução da experiência sensível da presença ao espaço vazio da observação¹⁴ distanciada. Que implica esta redução para que possa ser partilhada como imagem da realidade. O interesse no termo surge exatamente desta redução que, nesta tese, será vista como elemento performativo que condiciona o que se pode ver, perceber, sentir, lembrar, e como se pode agir nessa realidade a partir da sua representação na paisagem. Para realçar o interesse nos aspetos performativos desta fixação, considero a paisagem uma técnica de ver (Azevedo, 2012), expressão que aponto como definição operativa para esta tese. Esta denominação implica o ponto fixo de observação, não só para a representação, como para a partilha e, sobretudo, para a consideração sobre o espaço representacional.

¹² “Il semble alors que la proposition selon laquelle la notion de paysage et sa réalité perçue sont bien une invention, un objet culturel déposé, ayant sa fonction propre qui est de réassurer en permanence les cadres de la perception du temps et de l'espace, soit actuellement requise avec force et préside à toutes les tentatives de repenser la planète, en tant qu'éco-socio-système.”

¹³ One might think, then, of space, place, and landscape as a dialectical triad, a conceptual structure that may be activated from several different angles. If a place is a specific location, a space is a "practiced place," a site activated by movements, actions, narratives, and signs, and a landscape is that site encountered as image or "sight."

¹⁴ Uma observação que tem de ser entendida como todo o processo coletivo de produção, não só da imagem, como de todo o instrumentário que permite a sua criação e partilha.

O termo Paisagem tem interesse, enquanto categoria da história da arte, como forma de enquadrar o espaço visual através da imagem técnica. Ao definir uma extensão de terreno a partir de um ponto de observação e de um conjunto de aparelhos que confinam a visão a um plano enquadrado através de uma lente, *Paisagem* estabelece uma cisão entre o observador e a coisa observada. Nesse sentido, há uma linha de pensamento representacional que liga as demonstrações da perspectiva por Filippo Brunelleschi no primeiro quartel do século XV e a prática da fotografia no cânone documental e de paisagem que constituem pontos de partida para o meu trabalho.

Na introdução à segunda edição de *Landscape and Power*, W. J. T. Mitchell (2002) refere que, se tivesse de dar um novo nome ao livro, lhe chamaria *Space, Place and Landscape*, apontando para a necessidade de uma relação entre os três termos que (à data) não fora ainda pensada. O autor cruza os termos espaço e lugar conforme empregues por Michel de Certeau (1984) com o espaço percebido, concebido e vivido, como os define Henri Lefebvre (1971). O espaço e o lugar de Michel de Certeau permitem pensar uma articulação binária entre um espaço vetorial de movimentos, deslocações e velocidades, e um lugar que define uma situação ou localização fixa, estável. Mitchell enfatiza as divisões operadas por de Certeau entre “operações e objetos, itinerários e mapas, *parole* e *langue*¹⁵, transgressão e lei, ação e imobilidade¹⁶” (Mitchell, 2002 [1994]: ix). Os conceitos de Henri Lefebvre permitem uma organização triádica em que: o espaço percebido corresponde às práticas espaciais de de Certeau; o espaço concebido corresponde ao espaço dos mapas e dos planos, o espaço normativo que incorpora as intenções políticas e económicas daqueles que detêm o poder – articulável com o espaço produzido pela estratégia de de Certeau; e o espaço vivido, o “espaço representacional¹⁷” (idem) – Mitchell emprega o termo de Lefebvre – corresponde a um espaço da imaginação que é mediado através de imagens e símbolos¹⁸” (idem: ix-x), um espaço produzido pelas subjetividades, por vezes divergindo, resistindo ao espaço concebido, associável ao espaço produzido pelas táticas em de Certeau. Os três termos permitem, assim, *grosso modo*, que possamos articular as práticas, a forma como estas fixam lugares e a forma

¹⁵ Em francês no original. Pode ser entendida como uma divisão entre a linguagem falada e escrita ou entre um dialeto e uma língua oficial. Retomarei estes dois exemplos no terceiro capítulo, a partir da comparação que Stephen Shore opera entre os trabalhos *American Surfaces* e *Uncommon Places* e a partir dos conceitos de Memórias fracas e memórias fortes de Enzo Traverso.

¹⁶ “Operations and objects, itineraries and maps, parole and langue, transgression and law, action and immobility.”

¹⁷ “Representational space.”

¹⁸ “Mediated through images and symbols.”

como são dadas a ver. Mitchell associa ainda estes termos aos termos simbólico, real e imaginário de Jacques Lacan, propondo-se, com isso, alargar o espaço de articulação aos domínios da paisagem como expressão de poder – o lugar de de Certeau, o espaço conceptualizado de Lefebvre ou o simbólico lacaniano; e o lugar de Lefebvre e a representação das práticas espaciais de de Certeau com o imaginário lacaniano.

Na introdução à primeira edição de *Landscape and Power*, Mitchell começa por referir como objetivo do livro, transformar a paisagem, de substantivo, num verbo. Defende a ideia de que, para que possamos olhar a paisagem no sentido clássico de um espaço que, como um palimpsesto, se vai rescrevendo e transformando, é preciso que o observador possa ser entendido como elemento estável, fixo, que acompanha essa transformação. No contexto desta tese, o verbo paisagem é conjugado, não sobre o espaço observado, mas sobre o observador, para pensar o efeito da sua ação de observar na forma como experiencia o espaço. Paisagem é, assim, uma técnica de ver que determina, pela forma de se aplicar, a forma de experienciar. Mitchell pede-nos que pensemos na paisagem, “não como um objeto para ver ou um texto para ler, mas como um processo através do qual as identidades social e subjetiva são formadas¹⁹” (idem: 1). A paisagem é, assim, uma prática cultural e um instrumento que nos permite ver o espaço como representação do poder e vermo-nos a nós como figuras nela. “O que fizemos e fazemos ao ambiente, o que o ambiente nos faz em resposta, a forma como naturalizamos esta relação e como estes “fazer” são encenados nos *media* de representação que apelidamos de paisagem são os verdadeiros temas de *Landscape and Power*”²⁰ (idem: 2). Este verbo paisagem é, historicamente, uma conjugação do poder (ou de contrapoder) de designação sobre o que se pode ver. Não é por acaso que, como nota Mitchell, a paisagem foi surgindo sempre como instrumento para o império se dar a ver enquanto tal. Ao fixar a imagem do espaço e, por conseguinte, o espaço como imagem, *Paisagem* permite que se conjugue a contemplação do espaço com um ideal nele projetado e permite que se partilhe e se lute pela partilha desse ideal de tal forma que este possa tornar-se império.

¹⁹ “Not as an object to be seen or a text to be read, but as a process by which social and subjective identities are formed.”

²⁰ “What we have done and are doing to our environment, what the environment in turn does to us, how we naturalize what we do to each other, and how these “doings” are enacted in the media of representation we call “landscape” are the real subjects of *Landscape and Power*.”

Paisagem não constrói apenas uma vista fixa sobre uma extensão do território²¹, constrói-a como imagem das relações nele. “Uma vez que esta «forma simbólica» estabelecida pela perspectiva não se limita ao domínio da arte, ela envolve de tal forma o conjunto das nossas construções mentais que não conseguiríamos ver senão pelo seu prisma” (Cauquelin, 2015: 29). Num sentido lato, paisagem é a janela através da qual se vê tudo e a forma desse tudo. É, também, no quadro dessa fixação realista que o *ver através de* da perspectiva permite, a imagem do que podemos guardar como memória. Torna-se, assim, toda a imagem do mundo, físico, mas também espiritual; onde estamos e onde podemos estar. É uma imagem de poder, assim, não só do império como construção de e para um território, mas do horizonte individual do Sujeito, da forma de este se situar no mundo a partir da forma como pode pensá-lo como memória, como presente, e como projeção da memória no futuro.

Como verbo que permite construir a relação entre o espaço e a sua imagem, ao longo do tempo, *Paisagem* foi-se permitindo abarcar cada vez mais definições, de forma cada vez mais ampla.

Para os ocidentais que somos, a paisagem é, de facto, «natureza». A imagem, construída sobre a ilusão da perspectiva, confunde-se com aquilo que adviria da imagem. Legítima, a perspectiva é também denominada «artificial» - o que é, então, legitimado, é o transporte da imagem para o original, uma valendo pelo outro. Melhor, ela seria a única imagem-realidade possível, aderiria perfeitamente ao conceito de natureza, sem desvio. A paisagem não é uma metáfora da natureza, uma forma de a evocar, mas é efectivamente a natureza. (idem: 20)

Se *Paisagem* subsume o que se pode ver de relações no espaço, então todas as relações vistas através desta servem para ampliar o seu sentido. Até por aí, paisagem e natureza evoluem em conjunto, pela forma como se conjugam na relação articulada entre o que se vê, o que é dado a ver e a forma como se vê. O facto de, no ocidente, a paisagem ser vista como um termo de origem europeia pode ser visto como evidência da existência do império europeu, o que Augustin Berque designa como o “Paradigma ocidental moderno clássico” (Berque, 2011: 189). Pode também ser visto como evidência de uma relação do europeu consigo através de um código que naturaliza uma forma de agir a partir de uma forma de ver. Que o faz através de uma posição fixa e distanciada / desligada do objeto da visão que se desdobra na dupla operação referida por Anne Cauquelin:

Por um lado, desdobrar a paisagem sobre a natureza como a única forma de a tornar visível (e, portanto, de poder transformá-la através do trabalho paisagístico); por outro

²¹ Teresa Alves (2001: 67-69) resume bem a origem do termo e as relações paisagem/arte, notando que o termo surge na arte, em particular, na pintura, antes de se transformar no modelo de observação da realidade que chegou a ser.

lado, desdobrá-la em direcção ao princípio inalterável da natureza, suprimindo então a ideia da sua possível construção (Cauquelin, 2015: 31).

Um código que inscreve uma forma de ver técnica na própria natureza do que é ser sujeito europeu.

Como já referi, esta tese adota a ideia de Mitchell da paisagem como um verbo, não para descrever a ação no espaço configurado como paisagem, mas para estudar o efeito desta potência de ver e dar a ver sobre a forma como se pode ver. Para descrever a paisagem como um contexto de ação, não no espaço em si, mas no sujeito, na medida em que a forma da descrição o obriga. É neste sujeito europeu que a paisagem se dá a ver através da perspectiva, uma forma simbólica de configurar o espaço de tal modo que se pode estabelecer uma correspondência matemática entre os seus pontos reais e virtuais. A ideia de um domínio tecnocientífico – paisagístico? – sobre a natureza torna-se um constituinte espiritual deste sujeito. Augustin Berque (1995: 106-107) refere duas condições para a existência da paisagem: a laicização do espaço como representação da natureza como “entorno²²” e não como conjunto de elementos naturais utilizados na ilustração de cenas bíblicas, e a descoberta da perspectiva linear. O espaço como organização divina devém o espaço de conhecimento humano. É conhecida a referência de Leon Batista Alberti à ideia de ver através de uma janela²³ na descrição da perspectiva. Este elemento permite a divisão que Berque aponta, no decorrer da época moderna, a partir da mesma posição distanciada do observador, entre a ciência como visão sobre os objetos, e a paisagem como impressão fenomenológica sobre o sujeito que podemos associar à dupla operação de Cauquelin. Uma e outra, no entanto, assentam nessa separação entre aquele que vê e aquilo que é visto como ponto de partida. Num caso, para o domínio sobre a extensão do elemento natural / material; noutra, para uma espécie de apropriação espiritual simbólica de uma ideia de totalidade que é atribuída a essa mesma natureza que a sensibilidade ocidental moderna clássica julgou controlar. Dividem também essa mesma natureza numa coisa extensa, controlável à distância pelo espírito humano e num conjunto de impressões fenomenológicas que recolocam esse sujeito à distância novamente em contacto com aquele todo perdido. Berque (2011: 188-192) refere que a “maioria das sociedades tradicionais estabelece entre o Homem e o seu ambiente um tecido de correspondências simultaneamente ecológicas e simbólicas” (idem:188), estabelecendo medidas com

²² “Environment.”

²³ “First of all, on the surface on which I am going to paint, I draw a rectangle of whatever size I want, which I regard as an open window through which the subject to be painted is seen.” (Alberti, 1972: 55)

referência ao corpo humano para determinar o seu entorno. A passagem destas sociedades para a alternativa moderna dá-se por uma objetivação do mundo físico, “descoberto como distinto do mundo fenoménico, ou seja, como o real em si, irreduzível à ilusão dos sentidos” (idem: 189).

1.2 A lente e o fotográfico como modelo de pensamento

Berque prossegue:

Esta referência ao mundo físico ou objetivo procede do método experimental (Bacon), do dualismo sujeito-objecto (Descartes) e do estabelecimento das leis do espaço universal (Newton)... ... o mundo assim descoberto é abstraído do sujeito. É constituído por objetos quantificáveis e manipuláveis, dispostos num espaço absoluto (homogéneo, isotrópico e infinito), onde as coisas e os lugares são sempre qualificados pela sua relação com o sujeito. (idem)

Refiro uma vez mais que esta tese adota a ideia de Mitchell da paisagem como um verbo, não para descrever a ação no espaço configurado como paisagem, mas para estudar o efeito desta potência de ver e dar a ver – a forma como a lente e a representação em perspetiva dão a ver – sobre o sujeito. Para descrever a paisagem como um contexto de ação, não daquilo que tem lugar no espaço, mas do efeito desta forma de ver sobre o sujeito; da forma como o modelo o fixa e distancia daquilo que descreve como condição para o fazer. São as demonstrações de Brunelleschi que referi como marco inicial da construção deste processo de fazer paisagem que, ao introduzir os primeiros mecanismos técnicos de representação verosímil – o plano intersecional da imagem, o orifício e o espelho – definem esta separação e esta fixação da posição do observador e da coisa observada que o conceito de paisagem transforma em imagem. Para ilustrar a diferença naquilo que se pode ver antes e depois da introdução da perspetiva, podemos considerar a *Subida ao Monte Ventoso*, texto que Francisco Petrarca escreveu na famosa carta de 26 de abril de 1336, incluída nas *Epístolas*. Esta é uma visão proto paisagística, anterior à renascença europeia. Não fixa, ainda, esta relação. Contrasto-a com uma reação a essa visão técnica que surgiu depois na figura das representações de um outro monte provençal, desta feita, Sainte-Victoire, nas telas de Paul Cézanne.



Figura 1 Paul Cézanne, Mont Sainte-Victoire with large pine (c. 1887), Courtauld Institute of Art

No século XIV, Petrarca pôde subir ao Monte Ventoso e relatar a viagem, a tentativa de dissuasão por parte do velho pastor que tentara, sem sorte, subir ao monte, as agruras do caminho, aquilo que viu ao chegar ao topo e a reflexão que essa visão lhe provocou sobre si mesmo. Cézanne, séculos mais tarde, pôde pintar um monte semelhante, desta feita, Sainte-Victoire. No entanto, já não vemos nele a experiência de uma ascensão para ver, apenas um conjunto repetido de viagens para observar, à distância, o mesmo encontro entre o que via e o que sentia que Petrarca atingira no cume do Monte Ventoso.

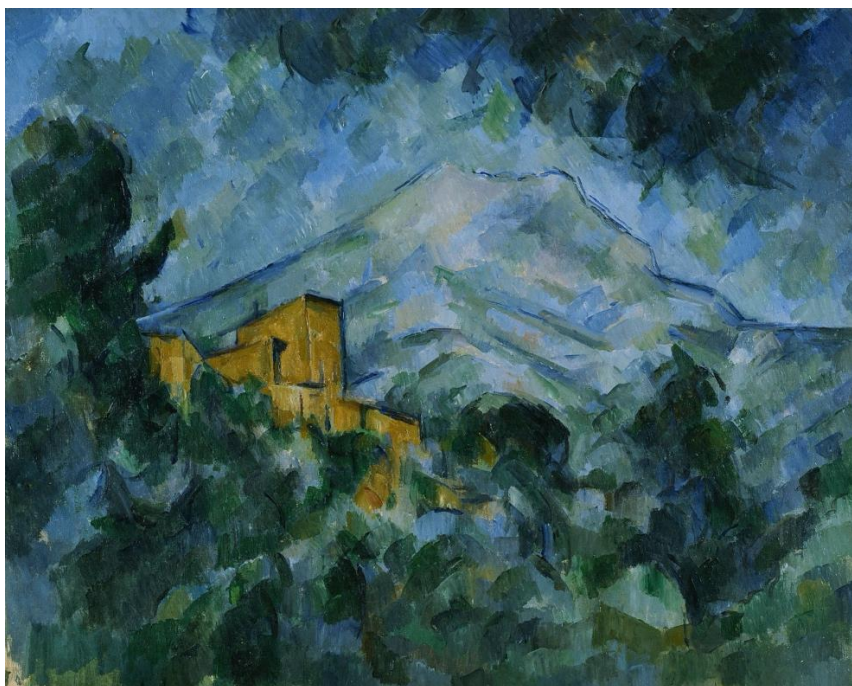


Figura 2 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire and Château Noir* (1904–1906), Bridgestone Museum of Art

Cézanne também escreveu, a propósito disso, sobre a forma como os camponeses não viam o campo como ele era, limitando-se a uma vivência ligada às necessidades e à forma como o entorno poderia supri-las e nunca chegando a ganhar distância de observação para ter dele uma apreciação estetizada. Esta apreciação estetizada é o que permite transformar o ambiente em paisagem. Não será fácil, no século XXI, imaginar o relato de Petrarca sem o ilustrar com a miríade de imagens que ocupam a nossa memória tão marcada, atualmente, pela profusão de imagens fotográficas de tudo. No entanto, a única memória concreta que temos do próprio Petrarca é a que nos deixou em palavras. Ao subir ao monte, o autor tem uma imagem do todo da cidade, lá em baixo, que poderíamos dizer paisagística, mas não tem como no-la passar como imagem fotorrealista. As palavras com que descreve a vista que tem da cidade não nos deixam uma imagem concreta no sentido fotográfico, apenas uma ideia. Já Cézanne acrescenta quadros às palavras. A imagem de Petrarca da montanha é menos condicionada que a de Cézanne, que olha para a montanha depois de séculos de representação realista e, sobretudo, depois da invenção da fotografia.

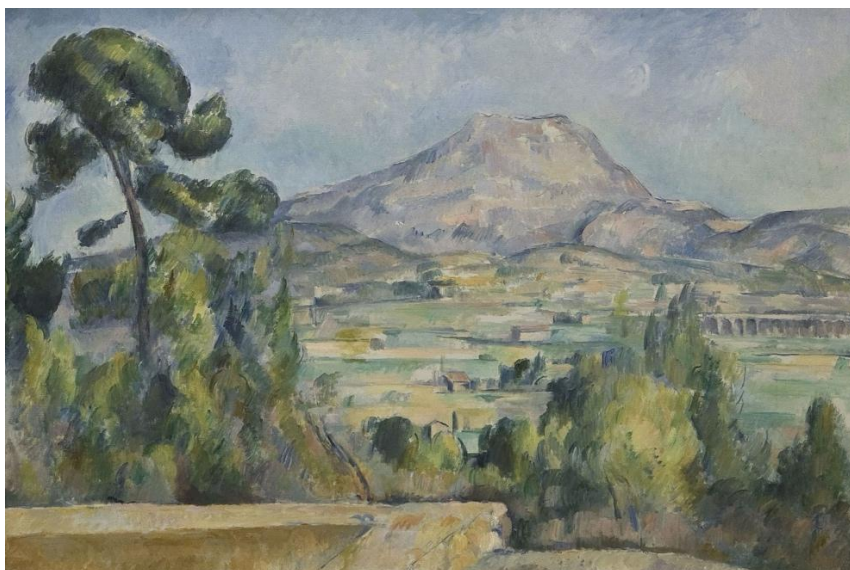


Figura 3 Paul Cézanne, *Mont Sainte-Victoire* (1904-1906), Museu de Orsay, Paris

Mesmo que possamos dizer que Cézanne procura uma fusão entre o ver e a coisa vista que, de certo modo, pode dizer-se mais próxima da escrita que da imagem fotorrealista, essa fusão surge, não apenas como reação à montanha, mas também como reação à possibilidade de se registrar a montanha nessa imagem fotorrealista²⁴. A imaginação de Petrarca não contempla a imagem demonstravelmente igual interposta entre a coisa e a sua representação. A de Cézanne, sim. Por isso mesmo, a imagem deixa menos espaço à imaginação do que as palavras, na memória. Talvez pudéssemos colocar uma estátua do poeta no topo do monte ventoso, não poderíamos reflorestá-lo à imagem dos seus escritos. No sentido oposto, uma estátua de Cézanne não mostraria, nem simbolicamente, a visão do pintor sobre a montanha de Sainte-Victoire. As imagens que nos deixou desta montanha, no entanto, como refere Alain Roger (2011: 161) permitem afirmar que “ainda não há muito tempo²⁵ devastada por incêndio, a Sainte-Victoire será restaurada “à la Cézanne”. Esta comparação permite um vislumbre sobre o que será defendido nesta tese como uma redução do que é possível representar à experiência da presença na posição do representador. É esse o verbo que estará em análise ao longo de toda a tese a partir deste elemento da representação paisagística em perspectiva e do estilo documental. Neste contexto, paisagem e fotografia são termos sinônimos, no sentido em que ambos são

²⁴ Font-Réaulx (2012: 130-131) realça o papel da fotografia, na sua capacidade de sequencialidade, na criação da noção de série em pintores como Monet ou Cézanne.

²⁵ Alain Roger refere-se ao incêndio que assolou a região de Aix-en-Provence em 1989. O texto citado foi publicado originalmente em *Court Traité du Paysage*, publicado em 1997, em Paris, pelas Editions Gallimard.

*lens based*²⁶. Se a pintura de paisagem já surge de, e sugere essa relação de verosimilhança entre o espaço em si e o espaço representado, típico da paisagem *lato sensu*, a fotografia, ao permitir fixar e partilhar essa imagem sem auxílio da mão do pintor²⁷, torna esta malha entre o exercício de poder sobre o espaço e a forma de o dar a ver ainda mais apertada.

O exemplo de Cézanne que dei há pouco é interessante, neste contexto da paisagem. Ao conter ao mesmo tempo uma linguagem pictórica pouco fotográfica – a impressão cada vez mais subjetiva da impressão da paisagem, e absolutamente fotográfica – a ideia do instantâneo e da serialidade, aponta já para a tensão seguida no trabalho prático *Carpe Diem*. Alain Roger (2011: 153-168) fala de uma dupla artialização, da natureza pela cultura e da cultura pela natureza, que tem lugar na paisagem. A montanha de Sainte-Victoire “à la Cézanne” impõe que se questione ainda: que montanha, de todos os exemplos das vistas de Cézanne, será adotada como imagem para a reflorestação do espaço real? Em que época do ano? A partir de que ponto exato de observação?²⁸ E como irá a imagem projetada sobre a montanha mudar com o tempo, quando a estação representada não coincidir com a estação real? As paisagens de Cézanne levantam assim, questões contemporâneas sobre a capacidade de uma imagem poder durar como imagem de algo num tempo de excesso de informação visual em que cada signo hiperliga mais do que fixa e define. Encontramos aqui o choque entre as representações pré e pós perspectiva. Se a primeira procura envolver o observador numa teia psicofísica independentemente do onde da representação, a segunda depende desse posicionamento para a matematização da realidade visível.

Para considerar uma obra fotográfica como exemplo de problematização deste pensamento paisagístico de fixação, *The River WINTER*, de Jem Southam, coloca-nos num ponto semelhante.

²⁶ Mesmo no caso, por exemplo da fotografia estenopectica, o pequeno orifício que deixa entrar a luz na superfície sensível dentro da caixa cumpre o papel de uma lente, ainda que de forma muito rudimentar.

²⁷ “Without any aid whatever from the artist’s pencil”, conforme a indicação de William Henry Fox Talbot (1844-46) em *The Pencil of Nature*.

²⁸ Uma questão semelhante é colocada por Israel Rosenfield (1988: 163) para questionar a ideia da memória como um reservatório de informação disponível ao sujeito: “When we speak of a stored mental image of a friend, which image or images are we referring to? The friend doing what, when and where?”. Desenvolvo esta questão no capítulo 3.



Figura 4 Pormenor da capa de *the river WINTER*, de Jem Southam, publicado pela Mack Books

A diferença na fonte e no uso de maiúsculas entre *the river* e *WINTER* abre, desde o início, uma tensão entre o objeto de observação – o rio, e o tempo de observação – o inverno. Não existe separação semântica entre os dois termos, apenas uma diferenciação gráfica. Deste modo, o título espelha a mesma relação que as imagens: não vemos apenas o rio ou o inverno, mas a relação da forma de um através da ação climática do outro; o *Rio Inverno*. O corpo de trabalho presente neste livro consiste num conjunto de vistas sobre o rio Exe tomadas com uma câmara técnica de 8x10 polegadas entre o final do outono de 2010 e o final do inverno de 2011.



Figura 5 Pormenor de *the river WINTER*, de Jem Southam, publicado pela Mack Books

O trabalho de Southam leva a que o rio enquanto forma seja atravessado pela estação do ano – o tempo que Southam levou a recolher as imagens, pelo tempo atmosférico de cada toma de imagem, e pelo tempo do movimento do autor através daquele espaço. Este tempo do movimento do autor é sugerido através do emparelhamento de imagens que registam zonas contíguas, dando a impressão de um atravessamento do espaço²⁹. Não se distingue nas imagens qualquer preponderância de um em relação ao outro. Ao ligar os elementos presencial, geográfico e atmosférico, Southam abre espaço para uma dimensão espiritual da representação do tempo na paisagem, tomando a variação da sua posição ao longo do rio como ponto de comunicação.



Figura 6 Pormenor de *the river WINTER*, de Jem Southam, publicado pela Mack Books

Apesar de o autor ser frequentemente associado a uma tradição paisagística britânica, quero associar Southam a Cézanne por força da metodologia de trabalho. Ambos visitaram o mesmo objeto físico – o rio, num caso, e a montanha, no outro – para observar a forma como o tempo os atravessava. Ambos o fizeram a partir de um conjunto de tomadas de vista de pontos diferentes em momentos diferentes, recorrendo a uma combinação de aspetos seriais – o retomar regular do mesmo objeto de observação, e experienciais – o deixar-se impregnar da sensibilidade à mudança como forma de relacionar o espaço, o tempo, a sua presença como observadores e uma reflexão sobre a

²⁹ Outro exemplo relevante para esta investigação é *The Pond*, de John Gossage, que, num conjunto de imagens realizado entre 1981 e 1985 explora precisamente esta noção de percurso em torno de um lago entre Washington D. C. e Queenstown, Maryland.

forma como o próprio *medium* condiciona a relação entre o que pode ser visto, sentido, percebido, pensado e representado.

1.2.1 Um segundo efeito do fotográfico como modelo de pensamento

De certo modo, podemos, em ambos os casos, falar de uma relação fenomenológica³⁰ entre a observação, o objeto observado e o espaço-tempo em que este é observado. Cada uma das imagens representa a fixação de uma relação com um instante de luz sobre uma paisagem específica que depende de uma decisão de parar e ver anterior à fixação da imagem. Nesse sentido, *Paisagem* é um modo de ver que transforma o espaço visual em representação mesmo antes de o fixar enquanto tal. A fixação deste espaço no espaço representacional é, por isso, uma segunda fixação. Se a primeira fixou o observador, a segunda fixa a partilha da observação. Quer isto dizer que o sujeito que observa pode observar a paisagem, pode até representar-se nela e, assim, observar-se como representação, mas não pode perceber-se na paisagem; não pode, ao mesmo tempo, sentir-se como sujeito enquanto observador e elemento presente no espaço observado. A tentativa de o fazer resulta, nos casos de Southam, como de Cézanne, numa impressão de duração, mas também de fragmentação. Por isso, podemos imaginar Petrarca a falar no alto do Monte Ventoso, mas, ao pensar em Cézanne ou em Southam, pensamos nas imagens que nos deixam da montanha ou do rio mais do que no facto de terem lá estado para as registar. A partir do momento em que pensamos nestas imagens, imaginamo-nos a nós no lugar dos paisagistas. Num truque de prestidigitação cartesiano, colocamo-nos, ao mesmo tempo, no lugar ocupado pelo pintor ou fotógrafo, e numa espécie de vista de nenhures nageliana³¹ que apaga, do ponto de vista da experiência da paisagem, todo o processo que levou à sua apreciação. A partilha do que se pode aperceber no espaço torna-se intelectual, passível de construção nas imagens e apenas através das imagens, que se tornam uma espécie de ditados sobre o que se pode sentir do espaço.

1.2.2 Simmel e a paisagem como distanciamento da totalidade da natureza

Podemos encontrar esta questão da experiência da paisagem como desligamento da presença na abordagem que Georg Simmel faz à paisagem. Num texto de 1913, *Filosofia*

³⁰ Merleau-Ponty (1966: 15-33) descreve a forma como Cézanne tentou fundir os aspetos científicos das convenções descritivas da época com a experiência fenomenológica e o seu próprio raciocínio a partir das anteriores. O espaço-tempo da observação que refiro é, assim, tornado mais espesso, ao apontar não só a temporalidade da observação, mas também as convenções tecnocientíficas da época.

³¹ Em alusão a *The View from Nowhere* de Thomas Nagel (1986).

da *Paisagem* (Simmel, 2011), considerado a primeira leitura filosófica do termo, o autor defende que a relação com o espaço representado através da paisagem implica um afastamento de uma ideia da experiência imersiva na Natureza como totalidade. O termo *Paisagem* define, assim, o espaço simbólico, conceptual, a representação à distância dessa experiência perdida nos fragmentos visuais que isolamos dela. Aquilo que era, antes da modernidade, uma experiência imersiva de inclusão num todo indiviso torna-se, com o seu surgimento, numa experiência subjetiva isolada que assenta a conceptualização dessa ligação perdida numa visão distanciada e fragmentária. Simmel emprega o termo *Stimmung* para referir essa experiência da unidade, tanto na percepção de si do sujeito da modernidade quanto na sua apreensão da paisagem. No sujeito, *Stimmung* designa

esse quê de unitário, que duradouramente ou por momentos colora a globalidade dos seus conteúdos anímicos singulares, mas não se encontra ele mesmo ligado a qualquer coisa de singular, e muitas vezes também não adere a um singular nomeável, mas é o universal em que estes singulares se vêm agora reunir (idem).

Na paisagem, “a unidade que instaura a paisagem enquanto tal e a *Stimmung* que se desprende dela para nós e com a qual a abarcamos são apenas decomposições posteriores de um e mesmo acto anímico” (idem: 50). A mesma consciência moderna que opera sobre um espaço controlado à distância, cria uma janela sobre essa intuição do todo perdido que marca, “pura e simplesmente, a invenção da paisagem³²” (Roger, 1991: 17).

A paisagem assim entendida tem a sua apreciação reservada à figura e ao ponto de vista do observador. Um ponto que não é considerado, nem na produção da paisagem, salvo pela mestria técnica com que o autor é capaz de a representar, nem na sua apreciação, por ser um ponto teórico, matemático, no sentido que lhe dá Panovski (1999). A própria ideia, desenvolvida na modernidade, de uma Grande Natureza representada através da paisagem mostra-se, atualmente, difícil de defender³³. No entanto, este modo de fazer ver continua presente na prática e no discurso fotográfico, onde a lente continua a abrir distâncias paisagísticas entre a experiência e a sua representação e a condicionar o que se pode pensar pela forma como se pode ver.

Na minha prática artística, esta questão foi ganhando destaque porque, uma vez que procuro um mapeamento da experiência quotidiana dos espaços onde desenvolvo as

³² “Tout simplement, l’invention du paysage.”

³³ A lista de referências é extensa. Destaco, porque são referências ativas nesta tese, os nomes de Augustin Berque, já referido, Bruno Latour (1991), Michel de Certeau (1984), Tim Ingold (2011) ou qualquer dos nomes relacionados com a educação somática que também aqui refiro na ótica da relação corpo-mente: F. M. Alexander, Moshe Feldenkrais ou Thomas Hanna.

minhas rotinas, em particular, as rotinas dos meus movimentos pendulares, esta implicação de distância que o *medium* convoca chocava com a minha vontade de perceber e dar a perceber o espaço como entidade viva a partir de uma relação de copresença. A experiência do movimento é integral à relação que o humano mantém com o espaço. Recorrer à fotografia para mapear a experiência do espaço abria sempre este paradoxo de ter de parar para representar a experiência do movimento; de ter de sair de uma relação de experiência com o espaço para adotar uma relação de observação. Pensar no processo de criação da representação nos seus aspetos performativos permitiu-me aprofundar esta relação e perceber até que ponto o pensamento do fotográfico – o pensamento representacional assente na observação distanciada do espaço no plano através da lente – limita uma relação expressiva com a experiência a partir da presença.

Ao pensar o verbo paisagem como a ação do sujeito que observa e não do espaço observado, a tese problematiza esta fixação da percepção do observador em relação ao espaço representado. Ingold (2011: 34-50) argumenta que

A mecanização do trabalho de locomoção foi parte integrante de um conjunto mais alargado de mudanças que acompanharam o surgimento da modernidade – nas modalidades de viagem e transportes, na educação de posturas e gestos, na avaliação dos sentidos e na arquitetura do ambiente construído – todos conspirando para conferir peso prático e experiencial a uma separação imaginada entre as atividades de uma mente em Descanso e um corpo em trânsito, entre a cognição e a locomoção, e entre o espaço da vida social e cultural e o chão sobre o qual essa vida, materialmente, se desenvolve³⁴. (idem: 37)

O autor refere o calçado e as cadeiras como processos de isolamento dessa mente em descanso e a forma como andar a pé era uma prática apenas considerada digna de atenção quando fora das necessidades de deslocamento das pessoas. Estes fatores de isolamento estavam ainda presentes em 2008, quando dei início à rotina que *Carpe Diem* explora. Deslocava-me de comboio. A própria forma como este circula sobre carris e como seguimos dentro de uma carruagem com isolamento sonoro e ar condicionado constitui um conjunto suplementar de camadas de isolamento em relação ao território que esse comboio atravessa. Mesmo considerando que a partir do momento em que comecei a interessar-me pelo território, comecei a fazer parte do caminho a pé, este era, ainda, o

³⁴ "the mechanization of footwork was part and parcel of a wider suite of changes that accompanied the onset of modernity – in modalities of travel and transport, in the education of posture and gesture, in the evaluation of the senses, and in the architecture of the built environment – all of which conspired to lend practical and experiential weight to an imagined separation between the activities of a mind at rest and a body in transit, between cognition and locomotion, and between the space of social and cultural life and the ground upon which that life is materially enacted."

caminho para e do trabalho, dificilmente podendo ser enquadrado nesta lógica dos percursos de lazer pelo jardim que Ingold refere como exceções.

A paisagem surge, para este autor, como o modelo de representação ideal da *res extensa* cartesiana, disposta perante uma *res cogitans* incorpórea.

Nos registos convencionais da transformação histórica da natureza, a paisagem tende a ser vista como uma superfície material que foi moldada e remoldada sequencialmente ao longo do tempo, pela impressão de esquemas de representação mental, uns atrás dos outros, cada um reformando, cobrindo ou obliterando o anterior. Assim, é suposto a superfície da paisagem apresentar-se como um palimpsesto para a inscrição da forma cultural³⁵. (idem: 7)

Ao construir uma representação visual verosímil do espaço físico, *Paisagem* representa a camada última de isolamento entre uma mente que olha e opera à distância e o espaço tornado mundo sobre o qual opera. No modo de trabalhar o espaço e a sua perceção, a fotografia, na tradição em que a trabalho, herda esta relação de verosimilhança com o espaço, assim como a forma de o enquadrar e perspetivar.

Também aqui, a imagem que esta oferece da paisagem é construída pela fixação de uma imagem a partir de um ponto de vista fixo, sem que a forma de chegar a este ponto de vista, o processo psicomotor de realizar a fotografia ou as próprias idiossincrasias inerentes ao instrumento de representação³⁶ tenham de ser considerados para a sua apreciação. A minha prática como artista, e o interesse que nela tenho na organização do espaço através da sua representação visual, levou a que tenha considerado, durante muito tempo, o meu trabalho no campo da paisagem urbana. A minha prática como cantor coral e com a *Técnica de Alexander* ou o *Método de Feldenkrais*³⁷ fez com que me aproximasse deste questionamento de Ingold em relação à paisagem e à fixidez da posição do observador. Ingold refere que o seu

argumento sugere, pelo contrário, que as formas da paisagem – como as identidades e as capacidades dos seus habitantes humanos – não estão impostas sobre um substrato material, mas emergem como condensações ou cristalizações de atividade num campo relacional. À medida que as pessoas, no seu dia-a-dia, fazem os seus caminhos a pé em terrenos familiares, os seus caminhos, texturas e contornos, variáveis ao longo das estações, incorporam-se nas suas capacidades corpóreas de movimento, consciência e

³⁵ “In conventional accounts of the historical transformation of nature, the landscape tends to be regarded as a material surface that has been sequentially shaped and reshaped, over time, through the imprint of one scheme of mental representations after another, each reshaping covering over or obliterating the one before. The landscape surface is thus supposed to present itself as a palimpsest for the inscription of cultural form.”

³⁶ Os vários efeitos de arrastamento da água do rio, nas fotografias de Southam, que poderão até ser lidos como efeitos *estilísticos*, são efeitos técnicos da câmara. No caso, devem-se à utilização de diafragmas fechados e consequentemente, tempos de exposição longos para garantir a máxima profundidade de campo, e que criam este efeito de arrastamento nos elementos móveis na imagem por força da necessidade de usar tempos de exposição longos para compensar o fechamento do diafragma.

³⁷ Métodos de educação somática assentes na atenção à cinestesia e proprioceção para o melhoramento da relação consigo através do movimento.

resposta – ou no que Gaston Bachelard (1964: 11) apelida da sua “consciência muscular”³⁸ (idem: 7).

A ação humana não é inferida à distância pelo estudo das marcas acumuladas no espaço representado na paisagem construída no cânone realista através de imagens técnicas. As condensações e cristalizações que a paisagem representa são formadas pela consciência muscular de um processo que liga trajetivamente (Berque, 2011) o ator, a intenção, a ação e a técnica com que é desempenhada, o contexto pessoal e social, e o espaço onde esta decorre.

Historicamente, estas imagens técnicas, na forma como permitem apreender o mundo através da representação simbólica, verosímil do mundo visual, podem ser entendidas como “paratextos, “formas “invisíveis” que estruturam o modo como escrevemos o mundo, mas que, regra geral, não são alvo de atenção por força da sua profunda familiaridade³⁹” (Thrift, 2008: 91).

1.3 O lugar em questão

A fotografia no estilo documental e a fotografia de paisagem contribuem para uma noção de controlo / conhecimento do espaço a partir da representação em perspetiva. Ao propor a fotografia como instrumento para o mapeamento da experiência de uma presença relacional no espaço quotidiano da repetição, a investigação torna operativa esta tensão entre a observação distanciada, por um lado, e por outro, a presença do observador e a forma como esta interfere no espaço a observar. Esta tensão alimenta toda a reflexão presente em *Carpe Diem*: como abordar um trabalho sobre a memória da experiência de um percurso no contexto dos movimentos pendulares, dentro de um cânone de representação que implica, para a sua construção, um distanciamento em relação ao elemento a observar? Como estar, ao mesmo tempo, algures e nenhures⁴⁰?

³⁸ “Argument suggests, to the contrary, that the forms of the landscape – like the identities and capacities of its human inhabitants – are not imposed upon a material substrate but rather emerge as condensations or crystallizations of activity within a relational field. As people, in the course of their everyday lives, make their way by foot around a familiar terrain, so its paths, textures and contours, variable through the seasons, are incorporated into their own embodied capacities of movement, awareness and response – or into what Gaston Bachelard (1964: 11) calls their ‘muscular consciousness’.”

³⁹ “Paratexts, ‘invisible’ forms which structure how we write the world but which generally no longer receive attention because of their utter familiarity.”

⁴⁰ Thomas Nagel (1986) explora esta mesma questão em *The View from Nowhere* a que o termo nenhures faz referência. Na introdução do livro, indica que este trata um único problema: “how to combine the perspective of a particular person inside the world with an objective view of that same world, the person and his viewpoint included.” (idem: 3)

Carpe Diem teve a sua génese no projeto coletivo *A Invenção da Amnésia* que desenvolvi e coordenei com Fernando Brito. O projeto assentava precisamente na exploração desta relação entre a experiência e a observação, ao convidar autores a documentar a sua própria rotina pendular. Um dos alicerces teóricos do projeto tem como base os conceitos de Lugar e Espaço a partir de Yi-Fu Tuan (1977). Para a minha investigação, a escolha de associar as características atribuídas por Tuan aos termos *Espaço* e *Lugar* nasce de uma vontade de acrescentar a experiência somaestética (Shusterman, 2013), entendida como experiência do espaço a partir da cinestesia e da propriocepção da presença, ao movimento, que Tuan associa ao *Espaço*, para questionar a fixidez que o autor associa ao *Lugar*. Esta vontade leva-me a cruzar os termos *Espaço* e *Lugar* com a apreciação somática da presença e com a amnésia sensoriomotora (Hanna, 1988). O termo *amnésia sensoriomotora* descreve uma espécie de esquecimento inconscientemente programado que permite a automatização dos movimentos aprendidos por forma a libertar a atenção para o aprofundar das relações simbólicas contidas nos estímulos. Parece-me que esta ênfase na fixidez decorre de um esquecer da adaptação e da aprendizagem que levam a que se possa apreciar o caráter simbólico das relações de identidade que estabelecem o lugar como um lugar. Tornar automático o comportamento face a um estímulo espacial permite reduzir um processo psicomotor de habituação a uma relação simbólica. Desligar o aspeto simbólico do aspeto somático permite associar camadas de sedimentação e significação cada vez mais densas a um estímulo cada vez mais familiar, o conhecimento íntimo referido por Tuan. Permite ligar o Sujeito como observador e controlador do espaço representado em paisagem com a representação do seu corpo naquela como objeto. Ao *esquecer* os aspetos somáticos desse processo na representação do lugar, transportando a sua carga simbólica para uma representação objetiva e objetificada, coloca o processo de construção da relação fora do alcance da presença nele. O contexto em que o trabalho artístico *Carpe Diem* foi desenvolvido torna difícil este desligamento do somático e do simbólico que é garantido na repetição automatizada. A própria conceptualização do trabalho, ligada à exploração da memória da experiência de uma rotina pendular que mantive por motivos profissionais, entre 2008 e 2009, no troço da Estrada Nacional 10 entre Sacavém e Vila Franca de Xira, torna difícil este desligamento. A reconversão ou o avançar dos processos de ruinação dos antigos edifícios industriais, a transformação da frente ribeirinha em zona de fruição e a pressão imobiliária em zonas anteriormente desconsideradas, assim como todas as alterações sociais decorrentes destas transformações, tornam difícil a manutenção de uma imagem estável, fixa, destes lugares.

Havia aqui um intervalo de dez anos que poderia justificar estas mudanças. No entanto, mesmo depois de começar o trabalho, a frequência com que alguma obra me obrigava a alterar o percurso era impressionante. Um dos pontos de foco do trabalho é, precisamente, uma destas obras, no caso, a requalificação dos terrenos em torno da Estação de Comboios e da fábrica em ruínas em Santa Iria de Azoia onde o próprio traçado da estrada foi alterado. Tudo isto levou a uma necessidade de adaptação a mudanças pouco consentânea com a ideia de lugar como fixação, e à sensação de uma constante necessidade de remapeamento de um espaço que, supostamente, já conhecia. Esta experiência é comum nos dias de hoje. O lugar contemporâneo, pelo menos, em contexto urbano, impõe à experiência uma adaptabilidade constante ao conjunto (crescente) das suas variações. A ideia de mapear constantemente o espaço levantava duas questões ao entendimento clássico da paisagem. A primeira dizia respeito à expectativa de uma posição fixa face ao carácter fixo da minha passagem ali, e aproximava-me de Southam e Cézanne. A segunda retomava a questão do espaço do mapa, como em *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade*, um trabalho de 2015 que descrevo no ponto 2.1.2 desta tese. Tanto ao mapear como ao percorrer um espaço, estamos num fragmento desse espaço maior da paisagem. Nesse espaço, também a atenção é mais focada, mais voltada para o pormenor do que para o conjunto. Se é verdade que, até certo ponto, o pormenor podia ser lido no conjunto, a sua experiência seria sempre diferente.



Figura 7 Miguel Rodrigues, vista sobre os detritos do levantamento da estrada. Arquivo do autor



Figura 8 Miguel Rodrigues. Pormenores dos destroços do levantamento da estrada junto à estação de Sta. Iria de Azóia. Arquivo do autor.

As constantes obras que obrigam a constantes alterações ou adaptações visíveis de percurso e de comportamento, as alterações mais prolongadas no tempo, provocadas por alterações na estrutura produtiva e na crescente urbanização dos espaços transformam de tal modo a relação com o pormenor que essa escala da paisagem não chega a tornar-se estável. Ao mesmo tempo, as inúmeras formas de entrecortar a sensação de presença física no lugar com a miríade de informação acessível em qualquer⁴¹ instante interferem, também, com essa ideia estável do lugar. Estas últimas, ainda que menos visíveis no que respeita à perceção do movimento no espaço, são talvez mais prementes, ainda, na forma como alteram a sensação de presença, tornando-a tanto mais fragmentada quando maior for o número de estímulos exteriores à própria sensação de presença no espaço físico. A consideração desta variabilidade exige uma atenção diferente à experiência do movimento, em particular, neste contexto da repetição e do hábito.

Tuan (2001 [1977]: 18) afirma que

Um objeto ou lugar ganha realidade concreta quando a nossa experiência deles é total, isto é, através de todos os sentidos assim como com a mente ativa e reflexiva. A residência por longos períodos permitem-nos conhecer um lugar de forma íntima, mas a sua imagem

⁴¹ Desenvolvo este ponto no segundo capítulo.

poderá carecer de nitidez, a menos que também possamos vê-la de fora e refletir sobre a nossa experiência.⁴²

Esta distinção entre o corpo como objeto no espaço e o espaço percebido através do corpo mostra-se semelhante à distinção que Hanna opera entre o corpo visto de fora e a sensação do corpo, essencial para a definição do que é a educação somática.

Quando olhamos para outro ser humano, vemos um “corpo” com determinada forma e tamanho externo. É o mesmo que observar uma estátua ou um boneco de cera que tenham também a forma e tamanho de um corpo. Mas quando o ser humano olha para si a partir de dentro, tem consciência de sentimentos, movimentos e intenções – um ser bem diferente, mais completo. Ver um corpo de fora é uma visão na Terceira pessoa: vemos um “ele” uma “ela” ou um “aquilo”. Mas quando o humano olhar para si a partir de dentro, é uma vista na primeira pessoa – uma visão privilegiada do “eu”, que significada estar consciente de mim, eu mesmo.⁴³ (Hanna, 1988: 19-20)

A este corpo percebido a partir de dentro, Hanna chama uma “soma”, de onde faz derivar o termo *Somatics*, correspondente à educação somática. “*Soma* é um termo grego que, desde Hesíodo, designa o corpo vivo.”⁴⁴ (idem).

1.3.1 Lugar e amnésia sensoriomotora

Para o novo residente, um bairro é, no início, uma confusão de imagens; um espaço desfocado “lá fora”. Aprender a conhecer o bairro requer a identificação de localidades significantes como as esquinas e os marcos arquitetónicos no espaço do bairro. Os objetos e os espaços são centros de valor. Atraem ou repelem em graus delicados.⁴⁵ (Tuan, 1977, 18-19)

Ao destacar o carácter simbólico e fixo dos lugares – o facto de serem centros de valor, Tuan levou a que relacionasse este processo com o conceito de amnésia sensoriomotora (Hanna, 1988). A amnésia sensoriomotora, pela positiva, define, como já referi, a forma como o sistema nervoso reduz a atenção ao processo quando um hábito está formado e, pela negativa, impede a readaptação a novas condições sempre que esse hábito se torna inadequado ao estímulo que encontra. Ao estabelecer o lugar como um “centro de valor” (idem), podemos reduzir a “confusão de imagens” do “espaço desfocado lá fora a uma

⁴² “An object or place achieves concrete reality when our experience of it is total, that is, through all the senses as well as with the active and reflective mind. Long residence enables us to know a place intimately, yet its image may lack sharpness unless we can also see it from the outside and reflect upon our experience.”

⁴³ “When one looks at another human being, one sees a “body” with a certain external shape and size. It’s just the same as an observed statue or wax dummy that also has a “bodily” shape and size. But when the human being looks at himself or herself from the inside, he or she is aware of feelings and movements and intentions – a quite different, Fuller being. To view a body from the outside is a third-person view: one sees a “he” or a “she” or an “it.” But when the human views himself or herself from the inside, it a first-person view – a privileged view of “me,” which means being aware of “I, myself.”

⁴⁴ “*Soma* is a Greek word that, from Hesiod onward, has meant living body.”

⁴⁵ “A neighborhood is at first a confusion of images to the new resident; it is blurred space “out there.” Learning to know the neighborhood requires the identification of significant localities, such as street corners and architectural land marks, within the neighborhood space. Objects and places are centers of value. They attract or repel in finely shaded degrees.”

organização concreta em torno de um sistema de respostas. A imagem do lugar ganha o seu caráter fixo pela redução de possibilidades face a essa confusão de imagens. Podemos associar o mesmo comportamento à mesma imagem de tal modo que se torna um hábito. No entanto, com todas as alterações à relação com o espaço que aqui descrevi, esta associação torna-se difícil de estabelecer.

Relacionando a amnésia sensoriomotora com esta associação do comportamento à imagem, o comportamento do sujeito torna-se dependente de um sistema de relações construído a partir de relações na imagem, mais do que da experiência aberta do espaço. Ao não considerar o papel do descritor na ação de descrever o espaço, a paisagem clássica permite que se aja no próprio espaço a partir de uma ideia definidora, e que se pense nessa ação como uma resposta a um comando do conhecedor e não do agente. Fixar uma imagem do espaço permite fixar um comportamento.



Figura 9 Giovanni Bellini, São Francisco em êxtase Frick Gallery, Nova Iorque



Figura 10 Miguel Rodrigues, Santa Iria de Azóia a partir da ruína da Fábrica. Arquivo do autor.

A frequência com que atualmente se afetam mudanças na paisagem condiciona esta relação entre o hábito, o espaço e a sua representação visual. Podemos observar este condicionamento no contraste nas duas imagens anteriores, de Giovanni Bellini e de uma vista de Santa Iria de Azóia a partir do que resta do espaço da fábrica. Cosgrove (2008: 51-54) relaciona o quadro de Bellini com *Utopia*, a obra de Thomas More. A organização visual do espaço em *São Francisco em Êxtase*, de Giovanni Bellini (1480-85),

Organizada de acordo com uma hierarquia social, de género, corpórea e cultural amplamente reconhecida no Renascimento, e que recua até Aristóteles. Que passa... ... do terreno não cultivado, pelas pastagens e terrenos agrícolas, até aos espaços racionais e intelectuais da cidade (Cosgrove, 2008: 52)

e o modelo geométrico como que Thomas More descreve a cidade de *Aircastle* em 1516, “a mais central das 54 cidades perfeitamente desenhadas, ainda que imaginárias, na sua ilha, *Utopia*” (idem: 53). Num lugar tornado geométrico pelo pensamento representacional da paisagem clássica, o corpo pode funcionar como um autómato do conhecedor, pode ser visto e comandado no espaço em extensão. Num espaço em permanente transformação, tal é impossível. Muitas das transformações técnicas e tecnológicas nos meios de representação através da perspetiva vieram reforçar este desligamento do representante dos meios e da ação de representar. É muito mais fácil

desconsiderar o papel do autor na execução técnica de uma representação com recurso a um telemóvel, por exemplo, do que com recurso a uma câmara escura⁴⁶. Ao mesmo tempo, do lado do corpo, de modo mais ou menos consciente, a formação de um hábito requer uma atenção inicial até garantir a execução correta do comportamento em questão face a um determinado estímulo. Um adulto, ao aprender um caminho, procederá de forma atenta até fixar pontos suficientes que lhe permitam navegar o espaço em questão *em piloto automático*. Deste modo, poderá ignorar qualquer estímulo que não prejudique a prossecução do seu objetivo e repetir a mesma reação direcional às mesmas pistas numa ação cada vez mais autónoma e menos atenta. Esta partilha de prefixos entre os termos *autónomo* e *automático* torna-se problemática num espaço pouco estável. Num espaço em permanente mutação, uma vez mais, o hábito tem de ser fixado de outra forma.

1.3.2 Autonomia e Automatismo – Problematização do lugar de Tuan na experiência urbana contemporânea

O lugar surge nesta tese como fixação da relação de um corpo autómato com o espaço paisagem. Uma relação que valida e é validada na projeção do sujeito autónomo. Esta articulação convida a uma imaginação entre pontos, a partir de pontos de vista distantes e matematizados sobre um mundo imagem. Esta articulação encontrou estabilidade num processo que a tecnologia atual, no ritmo e na mobilidade que impõe sobre a circulação de tudo, torna muito difícil de sustentar. Desenvolvo este ponto no segundo capítulo. Refiro-o agora para sustentar a problematização que aqui faço do lugar como o apresenta Tuan. Apesar da ligação que o autor estabelece entre o lugar e a experiência íntima, esta intimidade está sempre ligada a essa ideia de um lugar-imagem como mercadoria simbólica que circula através de uma prática menos-do-que-consciente. Como ponto numa rede, ou numa teia de referências que simultaneamente ocupa e controla. Ao mesmo tempo, conhecer intimamente um lugar implica uma relação prolongada com este, acrescida de uma reflexão sobre a experiência que lhe confere nitidez. Neste sentido, a imagem do lugar é estável porque desperta uma reação que conhecemos de cor. O próprio termo conhecer de cor, do francês *par coeur, de coração*, já o indica. Conhecer *de coração* representa o encontro previsivelmente repetível entre a ação ordenada no espaço

⁴⁶ A questão mudaria de figura, talvez, se se considerasse o papel de todos os elementos envolvidos na criação da imagem, desde a conceção, ao desenho, ao fabrico e à distribuição e venda das câmaras fotográficas, altura em que se perceberia o ganho de complexidade que assiste à aparente simplicidade do utilizador final.

e o processo de automeação que a sustenta. Um processo que tem por base a relação da projeção da ação do corpo no espaço – o automatismo – com a imagem que o próprio corpo em ação lhe devolve; significa que a relação de conhecimento se tornou autónoma em relação à necessidade de uma atenção consciente. “O coração, se pudesse pensar, pararia” (Pessoa, 1982: 38).

O nome *A Invenção da Amnésia*, que atribuímos ao projeto coletivo onde *Carpe Diem* teve parte do seu desenvolvimento, surgiu também como uma intuição sobre a natureza desta relação. No projeto *A Invenção da Amnésia*, a articulação entre os termos

“conhecer de cor e conhecer através do mapa — como instrumentos de produção de conhecimento do território, levantou, desde o início do projeto, a questão sobre como conciliar as ideias de intimidade do conhecimento (como processo de *embodiment, situatedness e enactment* (Borgdorff, 2012: 188), de projeto coletivo e de um princípio de conhecimento através da topografia como sistema cristalizado de “world-mind representations and detached modes of rationality and objectivity” (Borgdorff, 2012: 188) que podemos identificar com algumas características do estilo documental.” (Brito e Rodrigues, 2020: 169-170)

Permito-me trazer a questão da mobilidade, do movimento e da variação para o domínio da consideração do *Lugar*, por considerá-los tão presentes na nossa experiência diária que se tornam íntimos. O lugar de Tuan, e a sua “metafísica sedentarista” (Cresswell 2006: 26-42) “é um mundo de sentido organizado. É, essencialmente, um conceito estático. Se víssemos o mundo como processo, em constante mudança, não conseguiríamos desenvolver qualquer sentido de lugar.⁴⁷” (Tuan In Cresswell, 2006: 31). Cresswell diz, a propósito da análise de Tuan:

Uma vez que o lugar é um conceito essencialmente moral, a mobilidade e o movimento, na medida em que afetam a ligação e o compromisso, são antitéticos em relação aos mundos morais. Por implicação, a mobilidade parece envolver um conjunto de ausências – a ausência de compromisso e ligação e envolvimento – a falta de significado. Lugares marcados por uma ausência de significado tornam-se não lugares⁴⁸ (idem: ibidem).

Atualmente, o *lugar* é indissociável das ideias de movimento e de uma necessidade de atenção e abertura à mudança. Referindo-me apenas ao troço da Estrada Nacional 10 que este projeto explora, como já referi, tive, quando comecei o trabalho, a sensação de que muita coisa tinha mudado desde 2008. A prática de mapeamento permite uma chamada

⁴⁷ “Is an organized world of meaning. It is essentially a static concept. If we see the world as process, constantly changing, we would not be able to develop any sense of place.”

⁴⁸ “As place is an essentially moral concept, mobility and movement, insofar as they undermine attachment and commitment, are antithetical to moral worlds. By implication, mobility appears to involve a number of absences—the absence of commitment and attachment and involvement—a lack of significance. Places marked by an abundance of mobility become placeless.”

da atenção à experiência dos estímulos da presença. Ao fazê-lo, no entanto, impõe descontinuidades nessa ideia de uma relação imediata, imersiva, com a presença nos lugares de rotina. Para resolver esta contradição, lancei a questão: se qualquer lugar é uma prática, então a própria prática, e, por conseguinte, o corpo que a pratica, têm de ser considerados ou a) como lugares de prática do sujeito ou b) como integrantes do lugar que o Si⁴⁹ pratica. Em qualquer dos casos, pareceu-me que a atenção ao processo e à presença no espaço enquanto processo teriam sempre de ser consideradas fundamentais para *Carpe Diem*. Entendendo esta prática no sentido que lhe dá Thrift, de “corpos de trabalho materiais ou estilos que ganharam estabilidade suficiente ao longo do tempo através, por exemplo, do estabelecimento de rotinas corporais e aparelhos especializados para se reproduzirem⁵⁰” (Thrift, 2008: 8), podia articular, na relação do sujeito com o espaço, aquilo que me parecia cada vez mais decorrer da sua prática de mapeamento. Sujeito, Si, lugar e espaço, transformavam-se, assim, em práticas em si mesmas e em fórmulas que decorriam da prática de os mapear. Thrift prossegue:

Estes corpos materiais estão constantemente a ser reescritos face ao surgimento de circunstâncias pouco habituais, e novos corpos estão continuamente a entrar em cena, mas, se procuramos algo que se aproxime de uma característica estável de um mundo que está continuamente em colapso, que continuamente aporta novas hibridizações, então eu tomo a prática como uma tal característica. As práticas são concatenações produtivas que foram construídas a partir de todo um conjunto de recursos e oferecem a inteligibilidade básica do mundo; não são, por isso, propriedades dos atores, mas das próprias práticas (Schatzky 2002). Ações pressupõem práticas, e não o contrário.⁵¹ (idem)

Ao acrescentar a experiência de um si como mapeador à prática do sujeito no espaço mapeado, o trabalho acrescenta um grau de abstração que abre um novo espaço de intimidade: a própria prática performativa do mapeamento e o seu impacto na construção de um lugar que dita outras práticas performativas no sujeito que o habita. Ao acrescentar a experiência de si como mapeador, o trabalho procura trazer para o espaço da intimidade o processo consciente da atenção; tornar o verbo paisagem autorreflexivo. Abrir espaço para uma concatenação de concatenações, ao ligar a performatividade automática do

⁴⁹ Recorro ao termo *Si* para designar a experiência na primeira pessoa, por contraponto ao Sujeito, que associo à posição destacada do observador em relação à realidade observada. Desenvolvo esta questão no início do capítulo 3.

⁵⁰ “Material bodies of work or styles that have gained enough stability over time, through, for example, the establishment of corporeal routines and specialized devices, to reproduce themselves.”

⁵¹ These material bodies are continually being rewritten as unusual circumstances arise, and new bodies are continually making an entrance but, if we are looking for something that approximates to a stable feature of a world that is continually in meltdown, that is continually bringing forth new hybrids, then I take the practice to be it. Practices are productive concatenations that have been constructed out of all manner of resources and which provide the basic intelligibility of the world: they are not therefore the properties of actors but of the practices themselves (Schatzki 2002). Actions presuppose practices and not vice versa.

corpo paisagem à performatividade autonómica do sujeito isolado. Trazer para o mesmo corpo e para mesma experiência, as duas performatividades do estar e do mapear. Esta decisão deu origem a uma reflexão a partir de um quadro de 1669, *O Geógrafo*, de Johannes Vermeer.

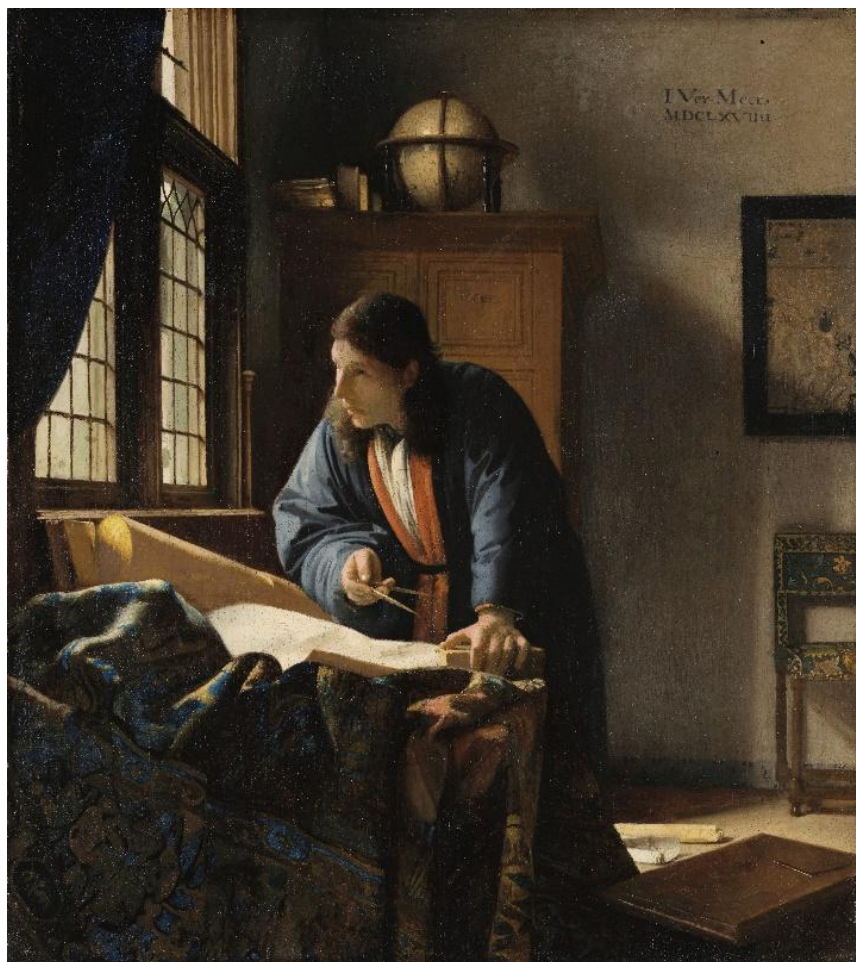


Figura 11 Johannes Vermeer (1669), *O Geógrafo Stadiches Kunstinstitut e Stadtiches galerie, Frankfurt*

O quadro mostra a figura de um homem sozinho no seu estúdio, olhando, pensativo, pela janela, rodeado de uma série de instrumentos comuns ao entendimento do que seria a prática do geógrafo na altura em que o quadro foi pintado. Esta reflexão começou com um conjunto de coincidências relacionadas com a forma como a representação em perspetiva a partir das demonstrações de Brunelleschi e da observação da realidade projetada na câmara escura implicam uma separação entre sujeito e objeto. A primeira leitura que fiz do quadro nasce da possibilidade que a janela oferece para a representação correta da vista que o geógrafo tem do mundo através dela. Começo por destacar o óbvio: o geógrafo está dentro do seu estúdio. Jonathan Crary (1992: 43-37) aponta várias formas como a câmara escura foi usada, até ao séc. XIX, como metáfora da visão e da construção

humana do conhecimento. Referindo-se a este quadro e a *O Astrónomo*, pintado também por Vermeer, em 1668, aponta a presença destas figuras masculinas, isoladas no interior de um estúdio, aparentemente, com uma única janela dando sobre o exterior. Crary (idem: 46) refere que o isolamento destas figuras não é um obstáculo “para a apreensão do mundo exterior, uma vez que a divisão entre o sujeito interiorizado e o mundo exterior é condição prévia para o conhecimento deste último.”⁵²

Comecei a ver o quadro como se a janela estivesse lá nesse sentido metafórico albertiano. Aí, o geógrafo de Vermeer não conduz as suas investigações e medições no mundo, fá-lo no espaço do seu estúdio através da vista da janela. A grelha desta janela corresponde ao véu de Alberti⁵³ e permite a alteração da escala mantendo a correção da vista, desde que a observação através do véu se dê sempre a partir do mesmo ponto. Levado por esta associação, imaginei que este geógrafo mapeava a vista da janela, socorrendo-se da grelha que esta proporcionava para a equiparação com o desenho. O estúdio em que trabalhava nesta altura tinha uma janela, e era meu hábito intervalar a atenção ao monitor em que trabalho as imagens, espreitando a vista da janela. Foi nesta altura, também, que teve início esta minha inquietação com as consequências da ideia do quadro como janela a partir do qual se poderia observar o seu tema, ideia apontada por Leon Battista Alberti (1972: 55) que já aqui referi, com o carácter fixo dessa observação. O quadro passou a ser, para mim, uma representação de algumas dessas consequências: A história teria de ser vista sempre na mesma perspetiva e só podia ser vista, ou seja, não se poderia abrir a janela e sair, ou aspirar o ar e a fragrância da cena representada. Todos os sentidos que não o da visão ficavam limitados a um suposto poder evocativo de uma imagem que oferecia um plano único, um recorte do tempo e do contexto em que a ação decorreria, a

⁵² “Apprehending the world outside, for the division between interiorized subject and exterior world is a pre-give condition of knowledge about the latter.”

⁵³ “I believe nothing more convenient can be found than the veil, which among my friends I call the intersection, and whose usage I was the first to discover. It is like this: a veil loosely woven of fine thread, dyed whatever color you please, divided up by thicker threads into as many parallel square sections as you like, and stretched on a frame. I set this up between the eye and object to be represented, so that the visual pyramid passes through the loose weave of the veil. This intersection of the veil has many advantages, first of all because it always presents the same surface unchanged, for once you have fixed the position of the outlines, you can immediately find the apex of the pyramid you started with, which is extremely difficult to do without the intersection. You know how impossible it is to paint something which does not continually present the same aspect. This is why people can copy paintings more easily than sculptures, as they always look the same. You also know that, if the distance and the position of the centric ray are changed, the thing seen appears to be altered. So the veil will give you the not inconsiderable advantage I have indicated. A further advantage is that the position of the outlines and the boundaries of the surface can easily be established accurately on the painting panel . . . you can situate precisely all the features on the panel or wall which you have similarly divided into appropriate parallels” (Alberti, 1972: 67-69)

partir do qual se deveria imaginar tudo o resto como uma ação projetada (ou um verbo escrito) pelo sujeito. Esta fixidez contrastava com a forma como gostava de olhar a minha janela para descontraír do foco no monitor, também este uma janela dando sobre outras janelas, igualmente fixas. A comparação das duas deu origem a um trabalho, *Do Tricotar* (2016).

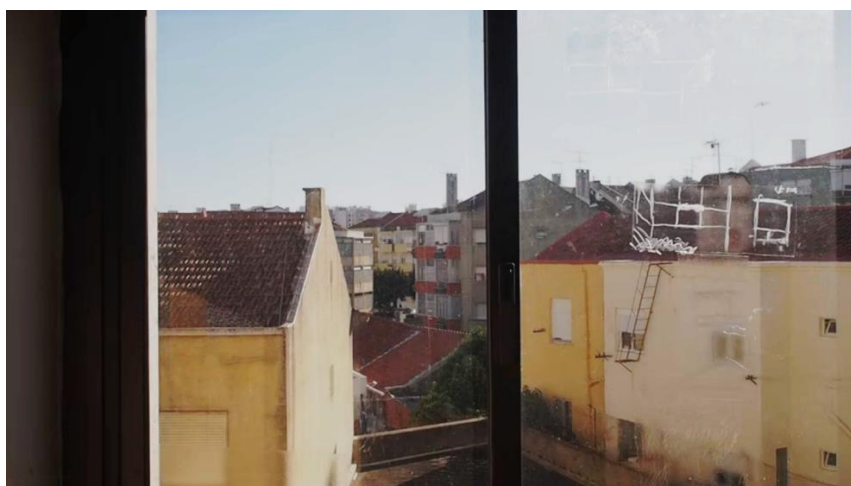


Figura 12 Fotograma de *Do Tricotar* (Rodrigues, 2016)

De cada vez que olhava pela janela, tinha uma impressão diferente. Fosse porque o tempo – e a luz – mudara, fosse porque a minha disposição mudara, fosse porque decidira levantar-me e aproximar-me, ou por estar mais recostado ou desviado, fazendo com que a imagem que me aparecia naquele ecrã mudasse, de acordo, tanto com a minha posição em relação à janela como com as circunstâncias específicas de cada momento de observação. Fosse por que razão fosse, de cada vez que olhava a janela, a informação nela surgia diferente. O exercício explorava o contraste entre o carácter fixo da relação imaginada no quadro de Vermeer com a dinâmica da minha própria experiência com a janela. Montando a câmara de vídeo numa posição que abordava a janela de acordo com a construção em perspetiva linear, comecei a dirigir-me à janela e desenhar no vidro, a marcador, as diferentes vistas que ia tendo.



Figura 13 Fotograma de *Do Tricotar* (Rodrigues, 2016)

Passado pouco tempo, as várias vistas iam-se acumulando e obstruindo a vista viva da janela. Passado um pouco mais de tempo, as representações tendiam a perder nitidez, fosse pela ação do sol, fosse por se misturarem umas com as outras, acabando por obstruir cada vez mais, tanto a paisagem com a vista única da janela no plano inicial do vídeo, como as várias intervenções que faziam incidir sobre o plano desta vista as variações que o meu movimento abria.



Figura 14 Miguel Rodrigues, pormenor de desenho sobre a janela para *Do Tricotar*. Arquivo do autor



Figura 15 Miguel Rodrigues, pormenor de desenho sobre a janela para *Do Tricotar*. Arquivo do autor



Figura 16 Miguel Rodrigues, pormenor de desenho sobre a janela para *Do Tricotar*. Arquivo do autor

Esta perda de nitidez das representações desenhadas sobre o vidro levantava ainda uma outra questão: procurar uma forma de fixar as representações, criando uma relação nova com a representação que ao mesmo tempo aprofundava a relação com a vista original e se sobrepunha a esta, ou assumir a perda da representação da memória para manter uma relação orgânica com o devir presente de cada observação? Decidi explorar as duas possibilidades, fotografando os desenhos no vidro, e colando sobre este as impressões das fotografias. Assim, enquanto enfatizava esta ideia da sobreposição de representações e da

indistinção que esta provocava, criava ainda mais obstrução visual sobre a vista inicial, com uma ideia de *realidade* geralmente associada à fotografia por força da verossimilhança com que esta representa o objeto no instante e nas condições em que foi representado. Partir do pressuposto de que a representação do aspeto visual da janela a partir do ponto específico em que fora observada, e no instante em que fora observada, implicava a sobreposição da fixidez desta observação sobre todas as variações que a presença diante da janela oferecia.



Figura 17 Fotograma de *Do Tricotar* (Rodrigues, 2016)



Figura 18 Fotograma de *Do Tricotar* (Rodrigues, 2016)

Ao mesmo tempo, a hipótese de comunicação desses estímulos tornava-se cada vez mais difícil, por requerer uma presença e uma atenção à presença que a representação à distância não permitia. O lugar como imagem fixa, isolada, surgia-me cada vez mais em associação com a metafísica sedentarista, termo que já referi. Cresswell (2006: 25-26) toma a expressão de Liisa Malkki para definir a forma como o lugar se impõe como norma moral da fixidez. O autor refere-se a Malkki, apontando que “o seu argumento é de que

as concepções fixas, delimitadas e enraizadas de cultura e identidade estão ligadas a formas de pensar específicas que são, elas mesmas, sedentaristas⁵⁴” (idem: 27). Pensar o lugar através de uma imagem fixa e do ponto de vista fixo que esta implica pareceu-me demasiado próximo dessas “formas de pensar específicas” apontadas por Malkki.

Na metafísica sedentarista de Cresswell e Malkki, o lugar cumpre a função de um mapa relacional / comportamental e permanece como um lugar apenas enquanto essas relações / comportamentos mantiverem a relação com o mesmo conjunto de estímulos que os geraram. Neste quadro, o lugar é também a experiência de aprofundamento deste processo de sedentarização / fixação que reforça a sua qualidade de lugar.

Em *Birds are Windy*, instalação audiovisual realizada em 2018 que acompanha a minha dissertação de mestrado, o problema foi novamente abordado, desta feita, com outras duas janelas, dois vídeos projetados em loop em diferentes pontos da sala. Um dos vídeos mostra a janela da cozinha da minha habitação da altura, filmada ao longo de vários dias e projetada em tamanho real. Esta janela é composta de vidro martelado e, dando para as traseiras do prédio, dá a ver, quando aberta, as janelas das traseiras dos prédios em frente.



Figura 19 Miguel Rodrigues, Fotograma de Birds are Windy

Selecionando e alternando momentos em que a roupa da vizinha de cima atravessava o *quadro* da janela, entendíveis apenas através do vidro martelado, com outros em que a janela aberta deixava entrever as janelas fechadas em frente, o vídeo questiona o que se pode experienciar da realidade através da janela albertiana.

⁵⁴ “Her argument is that fixed, bounded, and rooted conceptions of culture and identity are linked to particular ways of thinking, which are themselves sedentarist.”



Figura 20 Miguel Rodrigues, Fotograma de Birds are Windy



Figura 21 Miguel Rodrigues, Fotograma de Birds are Windy

Trabalha em continuidade com a ideia desenvolvida no vídeo ensaio da janela do estúdio que já aqui referi. O outro vídeo mostra o céu filmado através do vidro do para-brisas do carro em movimento, com a câmara fixada no tabliê. Este segundo vídeo promove uma alteração na perspetiva e na condição experiencial do observador. A mudança de perspetiva retira praticamente todas as referências espaciais do percurso, sobretudo, a linha do horizonte e o ponto de fuga que permite ao sujeito a sensação de controlo sobre um movimento objetivo rumo ao destino traçado. Ao ser filmado a partir de um ponto móvel, e não fixo, sem estas referências espaciais, o plano transforma o céu, geralmente imaginado acima da linha do horizonte, num plano de movimento completamente aleatório em relação à objetividade imaginada do percurso. Estas alterações geravam, até em mim, uma sensação de estranheza relativamente a um espaço e a um percurso que repetia com muita frequência.

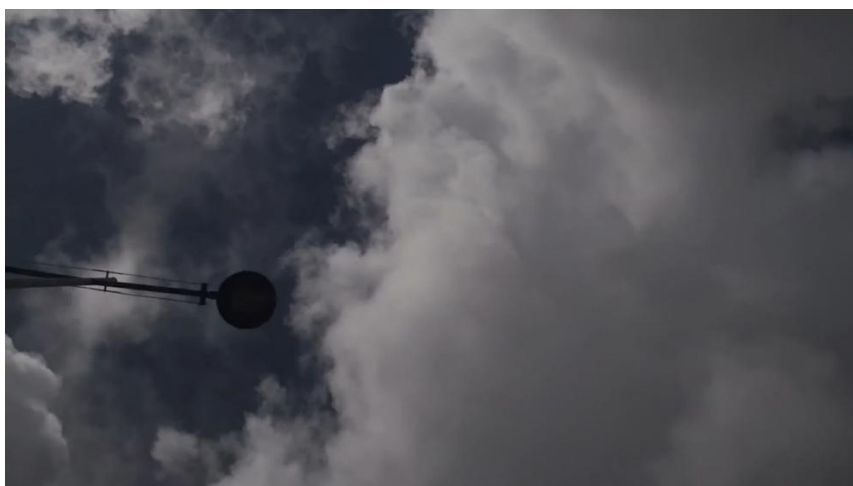


*Figura 19 Miguel Rodrigues, Fotograma de *Birds are Windy**

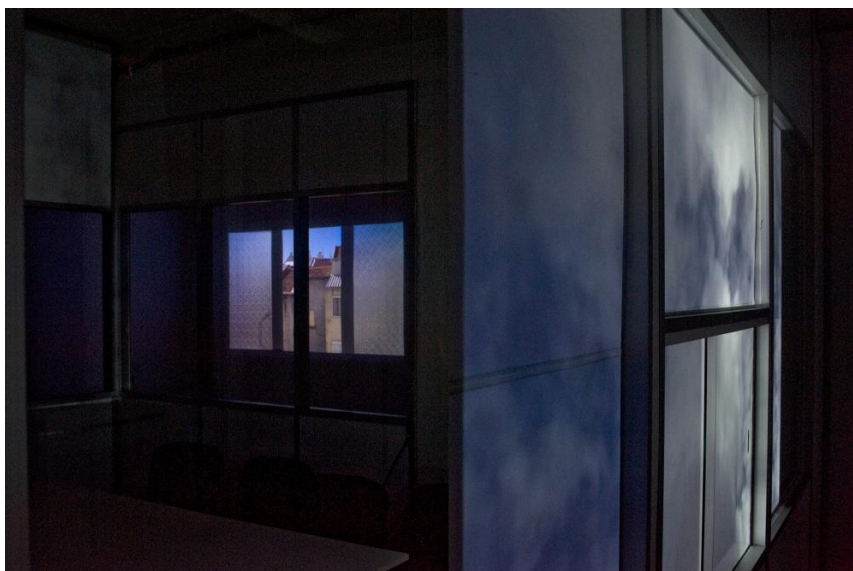


*Figura 20 Miguel Rodrigues, pormenor da instalação *Birds are Windy*, Atelier de Lisboa, 2018*

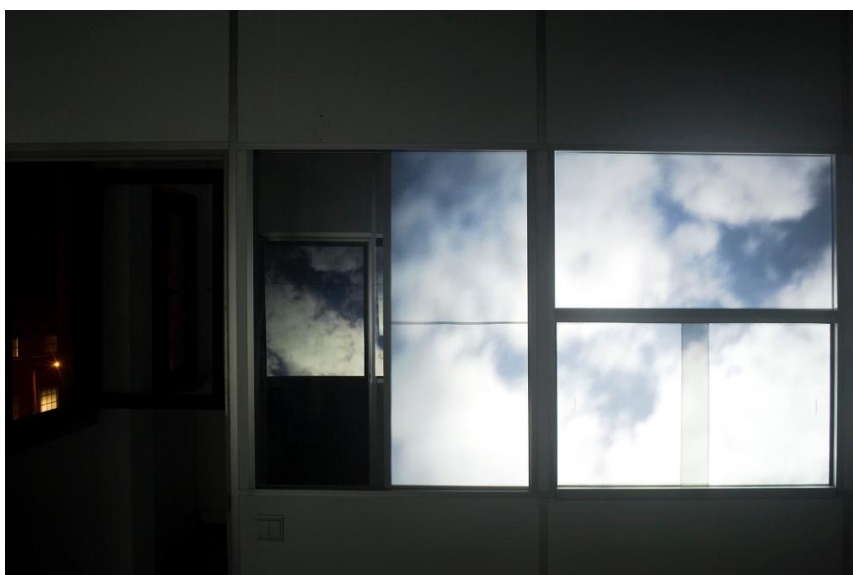


*Figura 21 Miguel Rodrigues, pormenor da instalação *Birds are Windy*, Atelier de Lisboa, 2018*

O vídeo do céu era mostrado em várias projeções simultâneas em formatos maiores. Ao mesmo tempo, criava um ambiente imersivo e permitia que a passagem do público entre os projetores e as superfícies de projeção abrisse sombras pelo espaço e provocasse variações de luminosidade na sala. A conjugação do vídeo com as sombras convidava a uma experiência ativa de orientação e percepção da presença imposta pela perda de referência no espaço, dada habitualmente pela linha do horizonte, aproximando o público da experiência aleatória do movimento do carro no espaço. O trabalho apresentava estes dois vídeos em *loop* num contexto de instalação em que o espectador se via imerso nesta cena do céu, que o colocava perante a tensão entre a ideia do percurso como ligação objetiva entre dois pontos e a total perda de referência espacial que o filme do céu, projetado em vários pontos da sala, proporcionava. O caso da segunda janela surgiu de uma reflexão em torno de outra obra, *Ten Skies*, de James Benning (2004). O filme, como o próprio nome indica, consiste em dez planos do céu, cada um com a duração de 10 minutos, exatamente a duração de uma bobine de filme. Cada plano apresenta uma tomada de vista do céu a partir de um ponto numa área em torno de Valverde, Califórnia, que Benning (2007) considera o seu “*background*”. O filme, a relação que Benning estabelece entre o céu e a paisagem em baixo e o facto de ser filmado no seu “*background*” fez-me pensar no céu nos meus percursos pendulares como o meu próprio *background*, pelo menos, no que diz respeito ao trabalho. Intrigava-me, nesta altura, a diferença na navegação que fazia nos circuitos de rotina no espaço urbano, entre a forma objetiva como pensamos a ligação entre dois pontos e a complexa realidade do percurso entre eles. Pouco tempo depois de ter visto o filme, dei-me conta de que não via o céu acima de mim nos percursos que fazia. Este surgia, de vez em quando, fixo sobre a linha do horizonte, mas nunca como o espaço acima da minha cabeça como no filme de Benning, apesar de lá estar sempre. Esta constatação levou a que começasse a filmar o céu acima de mim que nunca via, colocando uma câmara no tabliê do carro a apontar para cima e filmando os percursos que fazia na altura. O lado mecânico da câmara e a estranheza do plano tornava todo o filme um questionamento da objetividade dos percursos.

1.3.3 Experiência no tempo

Ao mesmo tempo que sugere um alheamento necessário, nestas rotinas do espaço, à forma da presença nele, *Birds are Windy* aponta também para um alheamento à experiência da temporalidade nessa presença do espaço. Uma das particularidades nos filmes de Benning é a forma como promovem um espaço de ação que não corresponde ao arco narrativo

clássico do cinema dito comercial. Em *Ten Skies*, como em tantas outras obras do autor, somos colocados perante uma cena na qual não se desenvolve qualquer ação no sentido narrativo do cinema convencional. Benning coloca a câmara numa posição fixa, filmando a cena pela duração da bobine de película. A ausência de narrativa nos seus filmes atribui ao espetador uma espécie de responsabilidade sobre a gestão do tempo e a da atenção que, num filme com arco narrativo, estaria a cargo do realizador. Essa *passagem de testemunho* provoca com frequência alguma inquietação no espetador, habituado que está a uma atitude mais passiva face à realidade audiovisual.



Figura 22 still do filme *Ten Skies*, de James Benning (2004)

Será difícil, aliás, manter o termo espetador para fazer referência à relação da pessoa que está na sala de cinema quando da projeção do filme. O termo implica esta passividade que referi, uma atitude de consumo em relação à própria experiência que foi programada para ele. Poder-se-ia dizer que a cena é, em si, a ação, fazendo do espetador uma espécie de ator que é forçado a improvisar um papel que não é o seu numa cena que desconhece. Noutro filme com o qual *Birds are Windy* entra em diálogo, *La Région Centrale*, de Michael Snow (1971), a câmara é igualmente montada sobre um tripé, mas, desta feita, é colocada num mecanismo que permite uma rotação de 360 graus. Silke Panse (2013: 38) refere o comentário de Deleuze a propósito do filme:

‘Snow filma uma “paisagem desumanizada”, sem qualquer presença humana, e coloca a câmara sob o controlo de um aparato automático que varia continuamente os seus

movimentos e ângulos. Liberta, assim, o olho da condição de imobilidade relativa e da dependência de coordenadas.⁵⁵ (Deleuze 1992: 230)



Figura 23 Joyce Wieland (1969): Michael Snow junto ao aparelho que construiu com Pierre Abeloos para os movimentos de câmara de *La Région Centrale*.

Birds are Windy procura, também, esta libertação do olhar da “condição de imobilidade relativa e da dependência de coordenadas.” Como referi, ao invés de fixar a posição da câmara num tripé, explorando a variação nos ângulos através de um mecanismo que permitia a rotação da câmara em todos os eixos, em *Birds are Windy*, a câmara, colocada no automóvel em movimento, assume o movimento deste através do espaço. Ao não filmar o horizonte, este movimento no espaço retira as referências espaciais que permitiriam a um sujeito em movimento orientar-se nesse espaço. Assim, obriga o observador a um esforço de adaptação que reintroduz um elemento de adaptabilidade à experiência e o puxa para uma temporalidade mais ligada à duração do que à relação distanciada com uma correspondência entre gestos programados com pistas visuais pré-determinadas.

Birds are Windy faz diferir o espaço da experiência do espaço da paisagem porque a paisagem, como o lugar, fixa determinados elementos no tempo. Talvez por força de um hábito de seis séculos de observar / coordenar o espaço e o movimento nele a partir de uma posição fixa e distanciada, a representação do tempo no espaço surge mais frequentemente numa configuração cronográfica. Quer estejamos a olhar a paisagem a partir do automóvel, quer estejamos a olhá-la no espaço ideológico do *White cube*

⁵⁵ “Snow films a “dehumanized landscape”, Without any human presence, and puts the camera under the control of an automatic apparatus which continually varies its movements and angles. He thus frees the eye from the condition of relative immobility and of dependence on coordinates.

(O'Doherty, 1986 [1976]), é sempre um sujeito parado a observar instantes que são projetados numa janela. No caso dos percursos repetitivos, a própria fixidez destes elementos leva a que prestemos cada vez menos atenção. No contexto em análise, podemos até ver como contraditória a experiência da temporalidade (no lugar da performatividade) e a experiência da paisagem, uma vez que a acumulação de tempo equivale a uma perda de experiência, e só retomamos a atenção à presença quando algo de diferente nos impede de repetir mecanicamente a ação pré-determinada. Num caso como no outro, a não consideração pelo movimento no tempo leva a que possamos projetar na paisagem o avolumar de experiência que nos permite lê-la melhor, e, no caso da presença, possamos notar apenas os pontos que são pistas para a navegação.

1.3.3.1 Duração e Espacialidade

Pois é imediatamente aparente que, na cultura *lato sensu* – que compreende modos prevalentes de design gráfico, assim como a informação disponibilizada pela fotografia, o cinema e a informática – este não perdeu nenhuma da sua pertinência: ainda hoje, a nossa cultura é massivamente informada pelo modelo perspetico, muito mais do que o era na cultura da Renascença, para a qual a perspetiva servia mais para *marcar* historicamente o trabalho do simbólico do que constituía uma forma ideológica privilegiada.⁵⁶ (Damisch, 1994: 86)

O mundo físico “constituído por objectos quantificáveis e manipuláveis, dispostos num espaço absoluto (homogéneo, isotrópico e infinito), onde os lugares são neutros” (Berque, 2011: 189) é uma combinação do mundo visto através da janela e do véu albertianos que imaginei na visão do geógrafo de Vermeer, convidando a um controlo situacional, cartográfico. É também um mundo que dita a separação cartesiana entre sujeito e objeto, construído num modelo que

tem também, necessariamente, que estar ausente do seu lugar: é a própria estrutura desta tradição que o dita, uma vez que não poderia ter-se constituído como tal salvo pela tentativa de reativar o seu rasto.⁵⁷ (Damisch, 1994: 91)

De acordo com Edgerton (2009) a janela de Alberti surge em substituição do espelho de Brunelleschi. Introduzindo a janela com a grelha que permitiria a transposição dos elementos aí observados para a superfície a pintar – na medida em que se aplicasse, também sobre esta, uma grelha semelhante – passava a poder ver-se diretamente a

⁵⁶ For it is readily apparent that in the cultural field at large – encompassing prevailing modes of graphic design as well as information conveyed by photography, film and computers – this system has lost none of its pertinence: even today our culture is massively informed by the perspectival model, far more so than was the Renaissance, for which perspective did not so much constitute a privileged ideological form as give historical *point* to the work of the symbolic.

⁵⁷ must also, of necessity, be absent from its place: the very structure of the tradition dictates this, as it could not have constituted itself as such except through the attempt to reactivate its traces.

realidade a representar. Do mesmo modo que as imagens obteníveis através da janela albertiana, mesmo que apenas uma recorra ao espelho, ambas as experiências apontadas nas descrições das demonstrações da perspectiva que Brunelleschi realizou fixam elementos estáticos. Damisch refere que

Longe de “imitar” o espaço, a perspectiva apenas conseguia simulá-lo, e isto desde a sua origem – uma origem com a qual renova a sua relação a cada momento. Para simulá-lo ou (re)construí-lo, conforme o demonstram as duas experiências de Brunelleschi, cada uma centrada em torno de um objeto arquitetônico que era, ao mesmo tempo uma forma-limite, um corpo básico, quase “ideal”, uma espécie de “*forma-limite*”, na terminologia de Husserl, definida inteiramente por um conjunto de superfícies. Mas o que querem dizer com “espaço” quando estão a lidar com um lugar que é já uma construção, no caso, uma *piazza* rodeada de um conjunto de fachadas? Ao invés de “imitar” o espaço (na medida em que a noção de imitação possa fazer sentido neste contexto), seria necessário *produzi-lo*, constituir este espaço como um objeto, uma operação que tende, como vemos em Descartes, a negar a esse espaço qualquer qualidade que não a da pura extensão e eximi-lo do reino da aparência, submetendo-o ao reino da “semelhança”, num novo sentido do mundo, geométrico.⁵⁸ (idem: 149)

As duas experiências são desenvolvidas para *produzir* um espaço de semelhança a partir da (re)construção do conjunto de superfícies das formas arquitetônicas nele contidas. A primeira, a mais famosa, recorre a uma superfície de prata polida para refletir um céu que, face ao espelho, inclui a representação no instante da sua observação.

A nova ideia da pintura no centro do mito da origem da perspectiva pedia a inclusão na demonstração – nas suas margens, pareceria, e na forma de uma reflexão – deste elemento do fundo, indomado e indomável, que tinha de ser mostrado mas não podia sê-lo senão pelo uso de um espelho – isto é, paradoxalmente, recorrendo a uma di-mostratio. Por conseguinte, o espelho das nuvens funcionava como um referente (estritamente interpretado) de uma descontinuidade entre a ordem do que era susceptível de ser representado por meio da *perspectiva artificialis*, e outro elemento que, não admitindo qualquer termo ou limite, parece escapar à captura, exigindo ser apresentado “na sua forma natural”.⁵⁹ (idem: 94)

⁵⁸ Far from "imitating" space, perspective was only able to feign it, and this from its origin - an origin with which it renews its relation at each moment. To feign it or (re)construct it, as is demonstrated by Brunelleschi's two experiments, each of which is centered around an architectonic object that was at the same time limit-shape, a basic, almost "ideal" body, a kind of "*limit-shape*" to use Husserl's terminology, defined entirely by a set of surfaces. But what do we mean by "space" when we are dealing with a place that is itself a construct, namely a piazza surrounded by a series of facades? Rather than "imitate" space (insofar as the notion of imitation has any meaning in this context), it would be necessary to *produce* it, to constitute this space as an object, an operation that tends, as we see in Descartes, to deny it any quality other than that of pure extension and exempt it from the reign of resemblance, compelling to it to submit that of "similitude," in a new, geometric sense of the word.

⁵⁹ The new idea of the painting at the center of perspective's origin myth called for inclusion in the demonstration – on its margins, it would seem, and in the form of a reflection – of this unmastered, unmasterable background element, one that had to be shown but could not be except by use of a mirror-that is, paradoxically, by resorting to a di-mostratio. Thus the cloud mirror functioned as the index (narrowly construed) of a discontinuity between the order of that susceptible to representation by the means of *perspectiva artificialis*, and another element which, admitting of no term and no limit, seems to escape capture, demanding to be presented "in its natural form".

A segunda, alterando a escala da *Tavoletta* e recortando-a pelo limite exterior dos edifícios representados, convida o observador a ver a representação *in situ* conquanto se coloque na posição acertada para que a superfície da representação cubra os objetos nela representados. O céu passa a estar diretamente presente no instante da observação. *Birds are Windy* trabalha a partir desta ideia do céu como “elemento de fundo indomado e indomável” e de uma posição fixa do observador perante uma janela. O céu é projetado de modo a inverter a relação de fixidez / fluidez dos elementos fixos e móveis: ao filmar o céu sem mostrar a linha do horizonte, retira ao observador a capacidade de se fixar como ponto de vista, colocando a sua experiência do movimento num espaço não estruturado. Ao mesmo tempo, como já referi, a instalação contém também o vídeo que consiste na representação de um conjunto de tomadas de vista da janela da cozinha da minha habitação na altura. O trabalho promove uma rearticulação dos termos *tempo* e *espaço*. A um tempo considerado como um ponto prolongando-se numa linha sobre um espaço fixo, homogéneo, contrapõe um devir espaço na sua duração. Bergson (1988 [1927]: 74) diz-nos

A fim de dar a esta argumentação uma forma mais rigorosa, imaginemos uma linha recta, indefinida, e nesta linha um ponto material A que se desloca. Se este ponto adquirisse consciência de si próprio, sentir-se-ia mudar, já que se move: aperceber-se-ia de uma sucessão; mas esta sucessão revestiria para ele a forma de uma linha? Sim, claro, com a condição de que se pudesse elevar de alguma maneira acima da linha que percorre e, simultaneamente, aperceber-se de vários pontos justapostos: mas, por isso mesmo, formaria a ideia de espaço, e seria no espaço que veria o desenrolar das mudanças por que passa e não a pura duração.

O vídeo do céu assume, por assim dizer, o ponto de vista desse ponto A durante a deslocação. O vídeo da janela assume o lar como lugar de pausa desse movimento. Desta forma, aplica uma espécie de indefinibilidade à escala da representação visual da experiência do movimento no espaço, não permitindo ver, ao mesmo tempo, o movimento e a posição a partir do qual nos movemos. Bergson aponta uma confusão no modo de entender a intensidade no espaço (em extensão) e no tempo (em duração). A propósito desta confusão, propõe:

Talvez a dificuldade do problema derive do facto de darmos o mesmo nome e representarmos da mesma maneira intensidades de natureza muito diferente, a intensidade de um sentimento, por exemplo, e a de uma sensação ou de um esforço. O esforço é acompanhado de uma sensação muscular e as próprias sensações ligam-se a certas condições físicas que verosimilmente entram para algo na apreciação da sua intensidade; são fenómenos que ocorrem à superfície da consciência, e que se associam sempre, como veremos mais adiante, à percepção de um movimento ou de um objeto exterior. Mas certos estados de alma parecem-nos, com ou sem razão, bastarem-se a si próprios: como as alegrias e as tristezas profundas, as paixões reflectidas, as emoções estéticas. A intensidade pura deve definir-se mais facilmente nestes casos simples, em que não parece

intervir nenhum elemento extensivo. Efectivamente, vamos ver que ela se reduz a uma certa qualidade ou matiz de que se reveste uma quantidade mais ou menos considerável de estados psicofísicos ou, se preferirmos, ao maior ou menor número de estados simples que penetram a emoção fundamental,” (idem: 15)

Ao retirar as referências que permitiriam uma observação fixa através de uma janela, a instalação transforma a própria temporalidade da experiência na chave de leitura da obra. Explorando a estranheza do céu nos percursos de rotina, convida a uma reavaliação dessa posição fixa e distanciada de um sujeito que apenas vê, nos percursos de rotina, os elementos que lhe permitem dizer que o dia presente é igual aos dias que o antecedem e aos que se lhe sucederão.

A Poética do Vestígio em relação ao espaço

Sair da estação pela porta oposta ao rio, virar à direita e seguir em frente até ao fim da vedação. Virar à esquerda e acompanhar o muro até ao terreno dos patos e das galinhas, seguir a estrada até à rua das casas antigas de piso térreo mesmo antes da autoestrada. Passar o túnel por baixo da autoestrada, subir a rampa e seguir até à Estrada Nacional. Atravessar a Nacional e entrar pela rua dos prédios novos, rumo à estrada que vai dar à rua principal. Virar à direita e seguir em frente até ao relvado da rua que sobe, do lado esquerdo. A escola não se vê logo, mas fica ali perto, numa praceta atrás dos prédios.

Eis os marcos que me permitiam fazer o caminho da estação de comboios da Castanheira do Ribatejo até à escola onde fui professor no ano letivo de 2008/2009. Algum tempo depois de começar a lecionar nesta escola, comecei a levar comigo a câmara fotográfica e a registar o que encontrava no caminho. Naturalmente, o conjunto de elementos na minha memória foi crescendo. Passado algum tempo, comecei a explorar outros caminhos, também, e a construir um mapa mais detalhado daquela zona entre a estação e a escola. Esta atenção aos pormenores e às relações entre eles, naturalmente, consumia mais tempo que os dezassete minutos que o percurso levava a fazer se fosse direto. Comecei a ir mais cedo. Já não era apenas o registo dos pormenores, mas um certo estado de atenção que requeria calma e algum espaço mental. Notei também que, mesmo indo mais cedo, nem sempre a minha disponibilidade era idêntica. Havia dias em que a disposição me levava a não fotografar. Fosse pelas variações no tempo, fosse pelas variações no humor, fosse porque outras coisas me ocupavam a atenção e não me permitiam focar no mapeamento daquela zona. Aqueles nove pontos de referência que, no início, pareciam indicar tudo o que precisava de saber para chegar de um ponto ao outro, transformaram-se numa miríade de elementos, estados de espírito, condições

atmosféricas... e imagens. Cada vez mais imagens. Primeiro, da variedade de elementos encontrados. A vedação dos patos e das galinhas, afinal, também tinha ovelhas. O muro que marcava o ponto onde tinha de mudar de direção escondia o que parecia ser um centro de reparação de camionetes abandonado. Espreitando sobre este, ainda dava para ver uma ou outra camionete com igual ar de abandono. No meio daquilo tudo, havia ainda os barcos a lembrar a proximidade do rio – sempre me estranhou aquela comunidade estar ao mesmo tempo tão próxima e tão distante do rio – e as hortas, indicando o caráter de fronteira desta localidade, entre o urbano e o não-urbano, e o aproveitamento das terras para fazer face à crise que também nesta altura se fazia sentir. Toda uma coleção de elementos que poderia ter continuado a documentar para construir um mapa da região que poderia, mais tarde, partilhar, dando a outras pessoas uma leitura daquela zona sem que tivessem de despende o tempo que eu próprio despendera. No entanto, a minha atenção foi-se focando cada vez mais nas imagens repetidas dos mesmos pontos e menos no ampliar dessa coleção de elementos que parecia expandir o meu conhecimento simbólico daquele lugar. O vidro partido na paragem de autocarro que no dia anterior estava bom. A sequência de carros de cor diferente na berma da mesma estrada. As variações de luz e cor com a mudança de tempo. Parecia-me que, desta forma, ao focar a variação dos mesmos elementos no tempo, e não a variedade de elementos no espaço, abria um campo relacional que apontava tanto para esses elementos como para a natureza da minha presença e da minha atenção. Trazia tempos diferentes para o mesmo espaço. A pouco e pouco, esta atenção aos mesmos elementos ao longo do mesmo percurso, em vez de fechar a minha ação na ideia da repetição do mesmo no quadro de uma performatividade amnésica, ia trazendo para cada imagem a forma, o conteúdo e o contexto específicos de cada repetição da minha presença ali. Na variedade de elementos fotografáveis ao longo do caminho, cada dia abria uma escolha e uma relação diferentes, dependentes da forma como me sentia. Podia estar mais calmo e disponível nos dias em que corria de manhã, por força de um ritmo cardíaco mais lento e de uma respiração mais profunda. Podia estar mais irritado e nem fotografar ou prestar atenção a elementos negativos – o vidro partido estaria assim há mais tempo no dia em que o fotografei e só o notei naquele dia por estar irritado? Deste modo, as imagens constituíam um mapa, não apenas daquele lugar, mas dos estados em que o ia frequentando e da forma como esses estados influíam na apreciação do lugar, na decisão de registar as interações e das próprias interações a

registrar. A ideia do vestígio⁶⁰, da imagem como marca visual de algo que acontecera para lá da câmara como janela de observação e registo, abria um espaço percetual sobre a minha presença ali e sobre as variações que este espaço oferecia. Já não mostrava apenas um espaço, mas uma relação. Já não fixava uma paisagem, abria uma presença.

No início da investigação, antes de tomar a decisão de trabalhar apenas entre Sacavém e Vila Franca de Xira, voltei a fazer este caminho. A primeira coisa que me pareceu diferente foi a impressão do tempo que levava a fazê-lo. Liberto de uma rotina que me levava a reduzir a perceção do percurso a um conjunto de marcos de navegação e à pressão do horário a cumprir, primeiro, e da curiosidade, da mente de principiante⁶¹, na descoberta de um ambiente visual desconhecido, o intervalo parecia-me, agora, muito maior. Perdera a forma da repetição. A escolha que fiz, mais tarde, de abordar a experiência deste período, não pela memória visual na forma como a fixara nas imagens que fiz na altura, mas pelo aspeto performativo da prática do mapeamento, levou a que isolasse novamente a repetição como metodologia de trabalho e como ponto de entrada na experiência. “Se perdes o espírito da repetição, a tua prática tornar-se-á difícil.”⁶² (Suzuki: 1995 [1970]: 55). A repetição do espaço era também a repetição da experiência repetida de lá estar e da ação, igualmente repetida, da concentração visual que permitia discernir os padrões a registrar fotograficamente. Era também a adaptação cinestésica à introdução da câmara entre mim e a experiência direta do espaço que tornava a rotina do seu atravessamento, ao mesmo tempo, mais complexa e mais simples. Mais complexa porque obrigava a esta adaptação que, teoricamente, me afastava daquilo que pretendia observar: a minha rotina no espaço dos movimentos pendulares. Mais simples porque, ao assumir a própria performatividade da atividade fotográfica como elemento da experiência nestas rotinas, me abriu o acesso à consideração do próprio fazer artístico como campo de experiência que procurara desde o início do projeto. No lugar da procura por uma síntese informativa que permitisse uma repetição regulada, a poética do vestígio permitia-me trabalhar as próprias relações de presença como hipótese expressiva através da dilatação da experiência do tempo. Permitia-me transformar essa ideia de atravessamento cronológico do espaço numa espécie de puzzle cujas peças encaixassem, não no espaço, mas no tempo, em que cada passagem constituía uma peça que dilatava o espaço da minha perceção de

⁶⁰ O termo, e a forma como se relaciona com a fotografia, será explorado no segundo capítulo desta tese.

⁶¹ Em referência a *Zen Mind, Beginner's Mind*, de Shunryu Suzuki (1995 [1970])

⁶² “If you lose the spirit of repetition, your practice will become quite difficult.”

passar ali. O interesse não era o da síntese do movimento em função do estímulo que gera a possibilidade da amnésia sensoriomotora, nem a caracterização visual dessa relação simbólica num documento fotográfico / paisagístico. Antes, pretendia provocar uma impressão de leitura que desafiasse a experiência desta dilatação pela percepção do movimento pelo espaço. Disposto no padrão de repetição que o caracteriza, o espaço em *Carpe Diem* recupera, no movimento que nos leva de plano em plano, a dilatação da atenção no tempo semelhante à da experiência original.

2 Experiência e Representação

Isto é para lembrar que um encontro com a ANT, assim como com outros conjuntos de ideias, é sempre um encontro afetivo. Sempre tanto sobre algo que é sentido, mais do que algo que é reconhecido. Surge como um sentimento disruptivo antes mesmo de se resolver conceptual ou empiricamente. As qualidades afetivas das suas proposições são parte das circunstâncias em que o mundo impacta sobre os corpos em modos que podem surgir como sentimento ou emoção.⁶³ (McCormack, 2020: 188)

Este capítulo problematiza o papel da imagem técnica na relação Sujeito-objeto, olhando o primeiro a partir da experiência corpórea da sua performance como construtor de imagens e também como consumidor. A investigação aqui desenvolvida incide sobre a experiência quotidiana do espaço / lugar, como nos trabalhos anteriores que descrevi no capítulo 1, mas, ao invés de olhar a relação da experiência direta com o processo de mediação através da imagem, olha a performatividade da relação com a imagem para pensar a experiência, não apenas como objeto de representação, mas a partir do próprio ato de representação. À performatividade que podemos identificar na ação reflexa do corpo no espaço, acrescenta a performatividade do próprio sujeito na sua experiência afetiva de corpo que observa. Se é verdade que nenhum destes aspetos constitui novidade do ponto de vista académico, não o é menos que estes continuam a ser válidos – e pouco compreendidos – em muitas das estruturas através das quais pensamos visualmente o mundo. A questão torna-se ainda mais pertinente numa altura em que a tecnologia permite a conjugação de dois elementos:

a possibilidade de criar e fazer circular imagens que simulam a representação verosímil permitida pela introdução da lente como auxiliar de visualização e criação para criar distorções na relação de assunção de independência e controlo à distância que as imagens técnicas permitem;

a massificação do acesso à figura independente do Sujeito pela massificação do acesso aos instrumentos que permitem a criação, a partilha e o consumo de imagens técnicas sem mediação institucional aparente.

⁶³ This is a reminder that an encounter with ANT, as with other sets of ideas, is always an affective encounter. Always as much about something sensed rather than something recognized. It shows up as an unsettling feeling before it ever resolves itself conceptually or empirically. The affective qualities of its propositions are part of the circumstances of the world impacting upon bodies in ways that can show up as feeling or emotion.

Compreender o caráter performativo do processo de criação representacional que as imagens técnicas permitem poderá ajudar a compreender a forma como estas distorções afetam a criação democrática, partilhada, da ideia de um espelhamento visual do mundo na imagem técnica. Numa altura de tremenda massificação do acesso a estes instrumentos de representação junto do público, em que cada indivíduo adquiriu a capacidade de ser Sujeito; de ser mediador da relação entre imagem técnica e realidade, este elemento tem de ser visto nos mesmos moldes que o primeiro, com a sua estrutura performativa, os seus acordos tácitos, os seus hábitos não descritos. Este duplo entendimento, esta dupla performatividade do Sujeito como produtor e consumidor de imagens, como corpo que age no espaço e como observador e ordenador distanciado da realidade que determina a forma da presença do corpo no espaço, abre espaço para um desdobramento da relação Sujeito-Objeto. Este desdobramento é operado nas relações Sujeito-Objeto e Si-Ambiente. Parte de um conjunto de questões:

Como e quais as consequências de fixar a perceção do movimento num instrumento que

Pede que se pare para ver;

Pede que se crie distância para ver;

Pede que se abstraia a presença para ver?

Estas três reduções operativas na construção da relação com o mundo através da imagem técnica levam-me a avançar a ideia do sujeito como uma espécie de referente performativo do processo e a olhá-lo como condicionante do modelo de pensamento do fotográfico; a fixar esta performatividade do sujeito como segundo referente do fotográfico, como um referente do referente. Permite-me associar-lhe esta metafísica sedentarista que Cresswell aponta ao lugar de Tuan que referi no capítulo anterior. Esta relação do parar para ver, que fixa, isola e distancia a representação da experiência e que a obriga a uma articulação permanente com a fixação, permite trazer a consideração sobre o movimento para a análise do sujeito como produtor e consumidor. Olhá-lo como espelho de um modelo⁶⁴, e perceber o seu papel na articulação moderna que olha o espaço a partir de um lugar vazio. Permite olhar esse lugar vazio com a mesma atenção com que este lugar permite configurar o mundo através da observação técnica e, nele, encontrar um correlato físico / operacional / performativo para a metáfora da mente como sala de

⁶⁴ Esta é uma imagem que me acompanhou sempre que pensei nas demonstrações de Brunelleschi: se colocar o espelho entre a representação e o objeto confirmava a verosimilhança entre objeto e representação, retirar a representação do objeto permitiria ao sujeito ver-se na sua experiência de representador.

operações cartesianas. Muita da atividade artística do século XX foi dedicada a desmontar este modelo cartesiano. No entanto, a fotografia, no seu uso contemporâneo, seja na paisagem, seja no documento, seja nos seus usos vernaculares, mantém viva esta ligação. A sua exploração como instrumento industrial / mecânico para retirar a marca do autor nalguns trabalhos de meados do séc. XX trouxeram noções de estrutura e coerência discursiva, mas não abalaram a convicção representacional que alimenta grande parte dos usos atuais da fotografia. O mesmo se passa com os trabalhos posteriores, de Martha Rosler – *Decoys and Disruptions* (2004) ou a generalidade do trabalho de Joan Fontcuberta, por exemplo, que questionam diretamente o caráter de verosimilhança da imagem⁶⁵.

O capítulo desenvolve-se em duas partes. A primeira, a partir da articulação de um conjunto de pares relacionais: Experiência / Representação; Si e Sujeito / Objeto e Ambiente; Observação / Expressão; Vigilância / Poética; Compressão / Mapeamento. A segunda, com a descrição dos dois conceitos operativos do trabalho, Repetição e Performatividade. Cada uma delas explora a ideia da desagregação da figura do Sujeito que surge desta coincidência, na minha prática artística, da figura do observador e de objeto ou tema de observação. No seu conjunto, como já referi, chamam a atenção para a importância da presença, já não do observador incorpóreo no lugar vazio da confirmação à distância da realidade nas imagens, mas de uma poética, de uma expressão sensível desta performatividade do fazer numa realidade menos estável, mas mais ligada à convivência expressiva dos seus instantes repetidos.

2.1 Experiência e Representação

Experiência e Representação assentam a sua relação dialógica numa estrutura paradoxal. Por um lado, há mais na experiência do que na representação. A representação é sempre, necessariamente, uma redução da experiência, criada na articulação entre a vontade de representar e as limitações que a tecnologia impõe a essa vontade. Por outro lado, e ao mesmo tempo, na forma como delimita o que se pode ver e como se pode vê-lo, a tecnologia é determinante na construção da estrutura simbólica do mundo. Nesse sentido,

⁶⁵ Reforço a afirmação que fiz na introdução desta tese. Mesmo as abordagens contemporâneas e as tecnologias que se tornaram disruptoras desta ligação do sujeito com a realidade observada assentam ainda na ideia do observador distanciado sobre essa realidade. Na introdução, fiz referência ao facto de Trevor Paglen, um artista que trabalha conceptualmente os efeitos destes novos modelos, fazer referência à visualidade.

cada alteração na tecnologia de representação traz novas possibilidades à experiência da realidade aí representada. A construção da realidade assim entendida parte, por isso, da respiração de um corpo composto de três elementos: a experiência da presença, o espaço da experiência e a tecnologia de representação. Ao encurtar significativamente, tanto os tempos quanto os agentes de mediação entre a experiência e a sua representação, a evolução do processo tecnológico de representação através da imagem técnica tem vindo a estreitar cada vez mais a relação entre os outros dois elementos deste corpo que respira. Com o acesso a meios de representação mais portáteis, a experiência do espaço torna-se, também, a experiência da sua representação. Jussi Parikka (2023) reflete a partir das *imagens operacionais* – termo cunhado por Harun Farocki no início do século – na sua relação com as imagens técnicas que define, no prefácio, da seguinte forma:

A definição frequentemente mencionada, mas que com quase tanta frequência é insuficientemente desenvolvida, é simples e já é de certa forma evidente no próprio termo: existem algumas imagens que operam primariamente; não são necessariamente representacionais ou pictóricas. As imagens operacionais perturbam a ideia do que uma imagem é, na medida em que mudam do representacional para o não-representacional, da primazia da percepção humana de corpos, movimento e coisas para a medição, análise de padrões, navegação e mais. Alteram as escalas e os termos de referência. Tais imagens têm uma força epistémica, estando também estão envolvidas numa intervenção no mundo, seja direta ou indiretamente. Este tipo de imagens fixa detalhes epistémicos, mas enquanto os mantêm no lugar, também são móveis de formas que se tornam uma parte essencial da sua atividade institucional (Parikka, 2023: vii).⁶⁶

O termo é interessante, nesta tese, não pelo que implica de desvio na experiência do fazer para a máquina, mas pelo que permite pensar da forma como vemos o nosso papel na relação com o espaço através das imagens. Aquilo que Parikka identifica como o papel das máquinas que medem, analisam padrões, assistem na navegação não tripulada, advém ainda, parece-me, desse princípio matematizador que Panovski aponta à introdução da perspectiva na representação visual técnica do mundo. Nesse sentido, diz tanto da operação das máquinas através das imagens técnicas, como da *maquinização* do olhar, do pensar e do planear humano através destas mesmas imagens. Ou seja, delegamos na máquina a operacionalização do mundo através da imagem. A própria ideia de que há uma “primazia

⁶⁶ “The often-voiced but almost as often insufficient developed definition is simple, and it is already somewhat evident in the term itself: there are some images that primarily operate; they are not necessarily representational or pictorial. Operational images trouble what an image is, as far as it shifts from representational to nonrepresentational, from the primacy of human perception of bodies, movement, and things to measurement, pattern analysis, navigation, and more. They change the scales and terms of reference. Such images have an epistemic force, while they also are involved in an intervention in the world, whether directly or indirectly. These sorts of images fix epistemic details, but while they hold them in place, they also are mobile in ways that become an essential part of their institutional activity.”

da percepção humana de corpos, movimento e coisas” (idem) já cola o que o humano pode ver, não ao condicionamento da sua condição humana de corpo no espaço, mas ao condicionamento da forma como a máquina representa corpos no espaço. O autor torna-o mais explícito ao afirmar que procura “o emparelhamento da percepção e da ação, de imagens que controlam, regulam e ampliam a forma como os corpos operam”⁶⁷ (idem, viii), expandindo a ideia:

Tanto a percepção como a ação são termos definidos ao longo deste livro: a percepção não está ligada a qualquer experiência natural, capacidade ótica, ou mesmo a uma técnica, e a ação em questão não se reduz necessariamente ao aqui e agora do corpo humano ou de outro animal, é definida por causalidades mais desafiadoras – incluindo uma relação com a temporalidade de futuros, futuros-passados, regressões e mais. Por outras palavras, as operações não agem apenas no presente, atravessam uma escala maior, incluindo a temporalização do espaço (por exemplo, em sistemas de previsão). (idem)

Parikka (idem:6) cita Kathrin Friedrich e Aurora Hoel para nos dizer que estes “objetos técnicos estabelecem uma nova resolução do sistema humano-mundo, uma reconfiguração material do mundo que liberta novos potenciais para a percepção e ação”⁶⁸. A manutenção desta relação dos objetos técnicos com a nossa percepção e ação é performativa, e implica uma espécie de imperativo fotográfico: precisamos de continuar a fotografar para continuar a alimentar a crença no poder da imagem de nos mostrar o mundo como ele é, para que as imagens operacionais possam continuar a sê-lo; para que a nossa ação no mundo possa continuar a ser baseada na forma matematizada da representação do espaço, precisamos, não só de continuar a consumir o mundo em imagens, mas também de continuar a produzi-lo como tal. Neste sentido, a introdução da combinação da câmara fotográfica, do ecrã e do acesso à internet e às redes sociais, provoca uma alteração na estrutura desta relação que altera os termos em que podemos pensar, tanto a experiência como a representação. Esta alteração não se prende apenas com a possibilidade de partilha instantânea da imagem a partir da presença, prende-se também com a possibilidade de acesso virtual, igualmente instantâneo e aparentemente não mediado, à informação. Um acesso que transforma os moldes em que a experiência pode ser definida, pois pode alterar a orgânica clássica da relação do sujeito com o espaço, tanto na forma como redefine a presença, como na forma como pode questionar a natureza

⁶⁷ “the coupling of perception and action, of imagens that control, regulate, and amplify how bodies operate.”

⁶⁸ “technical objects enact a new resolution of the human-world system, a material reconfiguration of the world that releases new potentials for perception and action”

da relação do Sujeito que representa com o seu correlato presencial no espaço: podemos projetar e ter acesso, em tempo real, à nossa imagem como objetos no espaço representacional. Manovich (2001) refere as transformações que as passagens do modelo narrativo ao modelo de base de dados operam sobre a forma de perceber e organizar a informação sobre o mundo. A organização narrativa da experiência, ligada ao Sujeito clássico como centro fixo de organização hierárquica da informação, dá lugar ao espantilhamento, à fragmentação da atenção muito mais próximo de um modelo rizomático deleuziano. Esta hierarquia é constituída num eixo vertical, do mais importante para o menos importante, e é posta em prática no eixo horizontal, cronográfico, que usa a história, o arco narrativo, para simular a ação que consagra a posição dos elementos do primeiro eixo. É a limitação e a organização temporal deste arco que confere expressão à hierarquia. É o acesso não estruturado pelo arco narrativo aos elementos representacionais na base de dados que espantilha e fragmenta esta estrutura hierárquica. O vínculo da observação distanciada com a estrutura de representação do espaço dissolve tanto o Sujeito como o espaço representacional. Se, do ponto de vista da representação, temos acesso a uma estrutura muito mais complexa e variada, do ponto de vista da experiência, temos um espantilhamento da impressão de continuidade narrativa, da estrutura básica de significação do sujeito entre a observação e a ação. Ao fixá-lo à representação através da sua experiência, o Sujeito vê-se transformado em mais um ponto na estrutura rizomática da base de dados, constantemente acessível a si mesmo e alterável em função dos outros e do próprio acesso. Deixa de ser uma entidade destacada de controlo narrativo sobre a sucessão de dados que compõem a representação, e passa a ser, na própria experiência, mais um desses dados num processo de sucessão quase aleatório do ponto de vista da organização narrativa a partir de uma posição de controlo fixa, distanciada. Ao mesmo tempo, deixa de poder conformar a sua ação a uma referência maior, a uma metanarrativa, para usar o termo de Lyotard a que Manovich faz referência, e passa a ser a sua própria estrutura de intermediação; a ter que desenhar, com a sua ação, a sua própria referenciação.

Neste contexto, não chega olhar para as imagens técnicas como contentores de factos relativos a uma história, a um qualquer “isto-foi” (Barthes, 2003: 108)⁶⁹, que organizam a experiência em função dessa entidade destacada de controlo narrativo, desse centro

⁶⁹ Desenvolvo esta questão no capítulo sobre a memória.

subjetivo posicionado numa câmara escura que define “um observador interiorizado em relação a um mundo exterior⁷⁰” (Crary, 1992: 34). É a própria consciência do vai-e-vem do sujeito entre a posição de observador e sensação de corpo presente no espaço da observação que promove o espartilhamento e a fragmentação. Crary (idem) realça e problematiza as relações entre estes dois modos de experiência – a partir da presença e da distância, do Si e do Sujeito – com o que podia ser visto na câmara escura e fixado numa representação no século XIX: “o movimento e a temporalidade, tão evidentes na câmara escura, ocorriam sempre antes do ato representação; o movimento e o tempo podiam ser vistos e experienciados, mas nunca representados⁷¹”. A realidade, conforme é dada à experiência na câmara escura, podia ainda, no século XIX⁷², ser experienciada num contexto de temporalidade ativo, duracional, numa presença do sujeito sentida na câmara escura, como entidade incorpórea, e descurada no espaço observado como mero autómato. No século XXI, estamos mais próximos de conseguir esta sensação da duração, de imersividade como experiência da própria representação. Estamos também mais próximos de uma espécie de efeito bolha (Steyerl, 2018) que um estímulo eletrónico cada vez mais forte cria em relação à própria realidade representada. Podemos orientar a nossa ação no espaço a partir de mapas que indicam a nossa posição instante a instante. Podemos filmar-nos, partilhar e assistir a essa partilha da nossa ação em tempo real enquanto nos filmamos, focados no ecrã onde aparecemos como efeito da nossa própria ação. Ao mesmo tempo, ao fazê-lo, transformamos a imagem em tempo real da nossa presença no espaço num fragmento, e a nós, como sujeitos, numa miríade de reflexos de um espelho que a nossa própria ação de olhar espartilha.

É neste sentido que proponho que se pense o termo Paisagem como um verbo, aplicando-o ao sujeito e não ao espaço observado, conforme referi no capítulo 1. Este desvio do foco permite considerar a performatividade do Sujeito na sua relação com o objeto paisagem e, deste modo, estudar a distância à realidade observada que a sua visualização implica, como instrumento de uma relação que as tecnologias mais recentes estão a acelerar de tal forma que transcendem a nossa capacidade de nos revermos nelas como autores. Vale a pena voltar às demonstrações da perspetiva linear científica de Filippo Brunelleschi que

⁷⁰ “An interiorized observer to an exterior world”

⁷¹ “Movement and temporality so evident in the camera obscura were always prior to the act of representation; movement and time could be seen and experienced, but never represented.”

⁷² A época sobre a qual o estudo de Crary incide.

abordei no primeiro capítulo. A confirmação da observação em perspectiva implica uma posição fixa face ao elemento observado, seja na representação, seja na realidade representada. O Batistério de Florença, um dos elementos representados nas demonstrações de Brunelleschi, tem de ser visto no ponto exato a partir do qual foi representado para que o espelho possa confirmar a verossimilhança da representação. Qualquer desvio na posição do observador em relação ao ponto de observação implica um desalinhamento do desenho em relação ao seu objeto. Ao introduzir um efeito realista pela utilização de auxiliares óticos na representação visual do espaço, instituindo o ponto de vista distante / isolado do observador que objetiva o espaço da representação pictural, a perspectiva linear científica marca o início de um processo que conduzirá ao surgimento do efeito de realidade do fotográfico. Refiro um campo de análise tão amplo, do ponto de vista do intervalo temporal como da apreciação tecnológica do instrumento, para focar um aspeto muito específico, a saber, o da implicação da colocação da lente entre o observador e a cena a observar que, até ao surgimento das imagens-síntese⁷³, ditou a forma privilegiada de representação visual verosímil do espaço. Esta primeira fase da imagem maquínica, como aponta Dubois⁷⁴, dita também a primeira fase da representação realista, objetiva da realidade. Panovski afirma que

Para garantir a existência de um espaço absolutamente racional, quer dizer, infinito, imutável e homogéneo, a «perspectiva central» lança mão de dois pressupostos tácitos, mas fundamentais, a saber: vemos com um olho imóvel; a secção transversal plana da pirâmide visual pode ser tomada por uma reprodução apropriada da nossa imagem óptica. De facto, ambas as premissas dão corpo a abstracções bastante audaciosas da realidade, considerada aqui «realidade» como a genuína impressão óptica subjectiva. A verdade é que a estrutura de um espaço infinito, imutável e homogéneo, em resumo, um espaço puramente matemático, difere em muito da estrutura do espaço psicofisiológico: «A percepção ignora o conceito de infinito, à partida tornado restrito por determinados limites espaciais impostos pela nossa faculdade perceptiva.» (Panovski, 1999: 32)

O entendimento da paisagem e do fotográfico como modelo de pensamento está, assim, ligado a um conjunto de instrumentos e, sobretudo, a um conjunto de comportamentos que produzem o efeito de realidade que permite a passagem do espaço psicofisiológico ao espaço matemático que o autor aponta. Estes comportamentos constituem um dos

⁷³ Na medida em que quebram a verossimilhança, mesmo as imagens-síntese não alteram esta relação. As imagens que permitem criar podem ter a aparência de verossimilhança, mas não têm correlato com a realidade observável.

⁷⁴ Dubois aponta como primeira fase desta imagem técnica a introdução de auxiliares de visualização – o aparato constituído pelo espelho e pela *tavoleta* na representação do Batistério de Florença para a demonstração da perspectiva de Brunelleschi, a câmara escura ou a introdução de lentes – como instrumentos que “organizam o olhar... ..mas nunca chegam a desenhar propriamente a imagem sobre um suporte.” (Dubois, 2004: 36)

principais focos de análise deste capítulo. Na forma como implicam uma relação de adaptação entre o sujeito (enquanto criador e enquanto leitor) e a forma de descrição do espaço, constituem, para além do efeito de realidade, um efeito de performatividade na forma de construir e de apreciar o espaço como paisagem. Ao integrar o observador na observação, a investigação procura abordar esse efeito de performatividade no sujeito como uma característica psicofisiológica da relação com o espaço, enquadrando a fixidez da posição, não só na forma de conceber e de ver o espaço representado, como na forma de pensar a ação nele. Na medida em que o sujeito da experiência e o sujeito da observação dessa experiência coincidem, surge uma tensão entre duas ações: a ação a representar e a própria representação, aparentemente impossíveis de resolver objetivamente. O trabalho situa-se, não só num território delimitado e num contexto de experiência, mas, sobretudo, coloca estes elementos no quadro de uma ação, de um movimento que se repete regularmente, trazendo à fixidez da paisagem o desafio do movimento, da variabilidade afetiva da experiência no quadro da repetição, e do efeito desta mesma repetição sobre a atenção e a capacidade de reter informação relativa a esta variabilidade. Tendo em conta a tecnologia atual, que permite a geração de imagens-síntese capazes de aplicar um efeito de fotorrealismo a uma imaginação não fixada na realidade visual que nos rodeia, a fotografia ganha uma estranha afinidade com os contextos descritivos de Cézanne. Talvez até de Petrarca, se o quisermos usar como uma espécie de *prompt* de um programa de geração de imagens-síntese através da Inteligência Artificial. Voltarei aqui na conclusão da tese.

2.1.1 Algumas referências de base

Ainda que defenda que a fotografia, como instrumento representacional, mantém, no séc. XXI, uma relação Sujeito-Objeto que foi amplamente problematizada no séc. XX, esta foi utilizada como ferramenta dessa problematização nalguns trabalhos que são referência na minha prática artística. De seguida, olho três dessas referências, *Sem Título (Três Vigas em L)*, de Robert Morris, *One and Three Chairs* e *One and Three Plants*, de Joseph Kosuth.

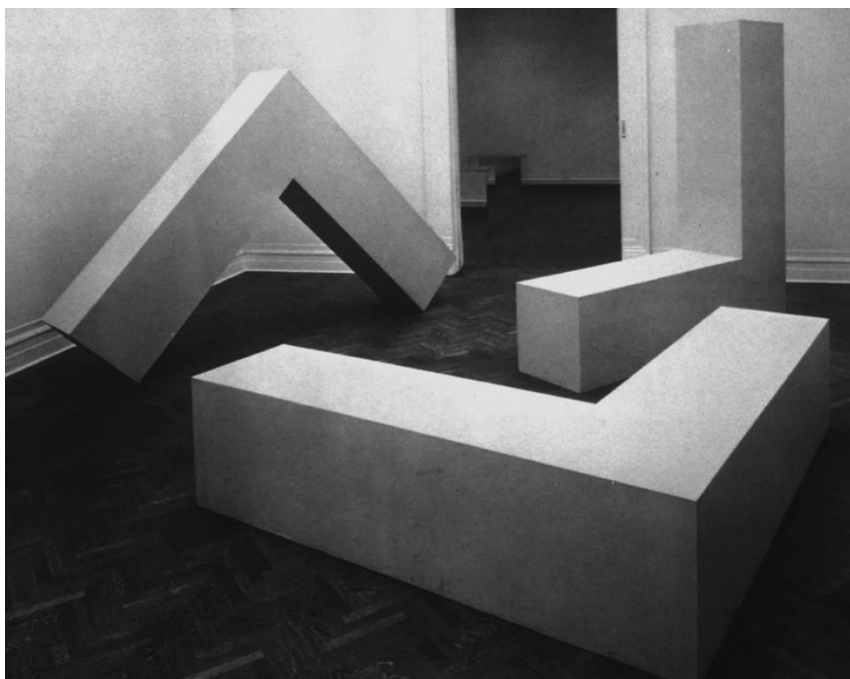


Figura 24 Robert Morris, *Sem título (Três vigas em L)* Instalação na Galeria Leo Castelli, New York, — 1965–1966

Vejo muito do trabalho no quadro da arte conceptual a partir de meados do século XX – e de Marcel Duchamp como farol desta época – como uma exploração desta relação. A fotografia acima, uma representação gráfica plana da escultura / instalação de Robert Morris *Sem Título (Três Vigas em L)* oferece um bom exemplo. A circulação pela sala onde a obra se encontra coloca o público entre três peças – as três vigas em L. O facto de estarem as três na mesma sala, visíveis ao mesmo tempo, permite intuir que se trata de peças do mesmo tamanho e forma. O facto de estarem em posições diferentes, implica que não se possa ter a certeza sem medir. Ao mesmo tempo, a circulação pelo espaço entre as peças implica que se tenha uma impressão diferente deste, dependendo do ponto onde nos encontramos. A peça torna-se assim um espaço perceptual que é ativado pela presença do público. A imagem permite-nos imaginar estas relações, mas não nos permite senti-las. O próprio facto de termos uma fotografia a representar um trabalho que pretende abrir a obra à sua experiência no espaço, é quase caricatural em relação ao que pretendo desenvolver neste capítulo; a obra quer trazer o Sujeito para uma consciência de si no espaço; a imagem que a representa, ao tornar esse espaço plano, recoloca a apreciação no plano do sujeito distanciado.

Os modelos clássicos de relação do Sujeito com o Mundo definem o primeiro como figura destacada que observa e o segundo como extensão que se abre perante essa observação. Para ser Sujeito, no entanto, é necessário um mapeamento do mundo a observar. Quando pensamos no mapeamento da experiência quotidiana do espaço, esta distância é mais

difícil de sustentar. Se há um mapeamento da experiência pessoal, tem de haver experiência do mapeamento. Para haver experiência do mapeamento, este tem de voltar a ser considerado a partir dos pressupostos da experiência, como coisa instável, adaptável, relacional⁷⁵. Aludi à referência de Alain Roger à vontade da população de reflorestar a montanha de Sainte Victoire *à la Cézanne* depois do incêndio que a consumiu em 1989. Questionei-me sobre que imagem seria usada e sobre como se faria quando o tempo da montanha diferisse do tempo em que esta fora representada. Esta questão relembra-me dois trabalhos *One and Three Chairs* e *One and Three Plants*, ambos de Joseph Kosuth (1965).



Figura 25 Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, Imagem da instalação no MoMA

Sempre me intrigou a relação que o autor estabelece entre o objeto e as suas representações visual e linguística. A definição que encontramos do dicionário descreve qualquer objeto que possa enquadrar-se na descrição. Qualquer cadeira é uma cadeira qualquer. A descrição visual já não. Outras cadeiras serão cadeiras, também, mas não serão aquela. *One and Three Chairs* consiste na definição de dicionário de *Cadeira* e de um conjunto de instruções sobre como proceder para a colocação do objeto, sobre como representá-lo, e sobre como dispor os três elementos para formar a peça acessível ao público. O objeto cadeira deve ser disposto no local de exposição, fotografado aí, e a

⁷⁵ Voltarei aqui recorrentemente ao longo do capítulo

imagem deve ser ampliada e colocada ao lado. Deste modo, é sempre a mesma imagem da mesma cadeira no mesmo sítio. Kosuth traz-nos, assim, o elemento genérico *cadeira*, uma cadeira específica e a sua representação fotográfica no local da exposição para o espaço de observação. Como se trouxesse essa ideia genérica, por graus de concretude, até à implicação do espetador, que garante a relação daqueles elementos com o espaço onde estão instalados através da sua presença. O *website* do Centre Pompidou, em Paris, mostra um conjunto de três imagens da versão que possui deste trabalho.

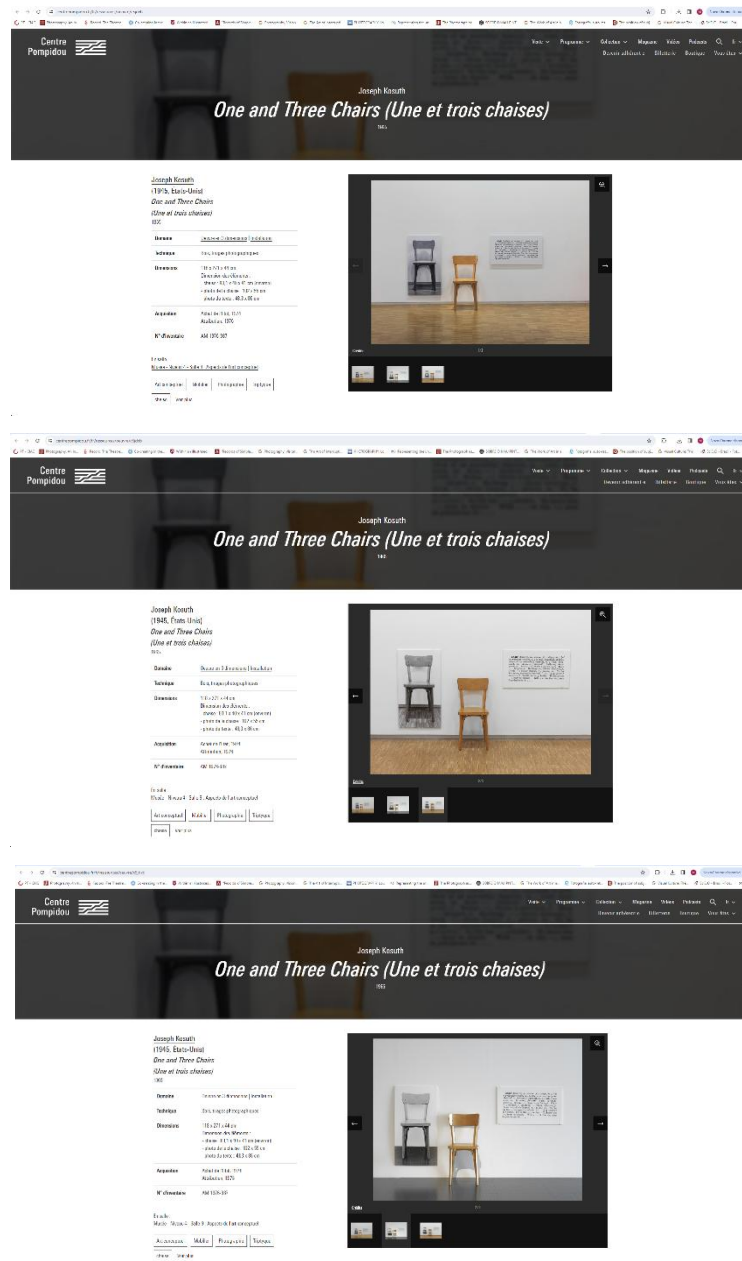


Figura 26 Página web do Centro Pompidou com as três imagens da instalação de Kosuth.

Nas três imagens, é a mesma cadeira, a mesma definição, mas não a mesma fotografia, que teve de ser alterada face às alterações do espaço em que se encontrava. As três

fotografias relembram-nos a necessidade, imposta na definição da própria obra, de manter a adequação não só da cadeira, mas do local e das condições em que está colocada, na fotografia. Cada uma das imagens mostra a mesma configuração cadeira-fotografia-definição em locais diferentes do museu.

A outra obra que mencionei, *One and Three Plants* (1965), segue o mesmo princípio, mas acrescenta um elemento novo, a transformação do próprio objeto no tempo. Em princípio, como objeto inanimado, uma cadeira permanecerá igual à sua imagem durante mais tempo do que uma planta. Se o trabalho requer a relação constante entre o objeto, a sua representação fotográfica e o local, é preciso que a planta seja fotografada sempre que a sua fisionomia muda. Desde a primeira vez que vi a obra, em Lisboa, no MAC/CCB, que mantenho uma curiosidade em relação a esta transformação que me faz lá voltar com frequência para ver se já mudou alguma coisa.



Figura 27 Imagem de *One and Three Plants* (1965) de Joseph Kosuth, no MAC/CCB

Esta curiosidade quanto à transformação do objeto e à necessidade de constante atualização da sua representação tem-me levado a questionar, também, a possibilidade mais geral de manter esta relação entre o objeto e a sua representação quando estes se encontram distantes um em relação ao outro. Fez-me introduzir na questão da representação a questão da duração e a questão da performatividade, tanto na relação do objeto com a sua representação, como do sujeito na apreciação destes e da relação entre eles, como ainda na própria relação performativa do Sujeito com a própria ação de representar. Sobretudo quando, como é o caso em *Carpe Diem*, o Sujeito que observa é o

tema da observação. Desde logo, fez surgir a questão de como conjugar o ver de fora com a experiência a partir de dentro, o Sujeito da observação e o Si da experiência. O que acontece quando se considera o sujeito a partir da sua experiência simultânea de mapeador e de objeto de mapeamento? Quando se pensa a representação da experiência quotidiana como uma ação repetida no espaço? Poderemos ainda pensar num sujeito como entidade destacada da realidade que observa quando a realidade é a própria presença da sua experiência? Se a única separação entre o sujeito que observa e regista e a experiência que pretende registar é o dispositivo de representação e a transformação da ação necessária à operação desse dispositivo, estes dois elementos têm de ser vistos como chave em todo o processo de criação do que entendemos por realidade. Se a representação de si implica uma quebra na continuidade da experiência, se o Sujeito emerge como figura primeira dessa quebra para determinar o que se passa – o que se pode passar – na realidade observável, a fragmentação torna-se inevitável.

No decorrer do capítulo, abordarei outras obras e autores que constituem este conjunto de referências de base no período que referi no início do subcapítulo. Marcel Duchamp (como uma espécie de pós-moderno *avant la lettre*), Ed Ruscha, Richard Long ou Hiroshi Sugimoto são alguns destes nomes. Surgirão novamente e serão alvo de desenvolvimento como ilustração de elementos específicos da tese e, por isso, não os desenvolvo aqui. As ideias que leio nestes trabalhos são chave para a minha própria abordagem.

2.1.2 Alguns Trabalhos pessoais anteriores

Concluí o capítulo anterior colocando a ênfase numa expressão da temporalidade na repetição performativa dos mesmos espaços. A atenção fotográfica a esta repetição surge como elemento disruptivo da impressão de cópia que a passagem pelos mesmos pontos dá, e transforma a repetição num alicerce de toda a investigação. A experiência de Jem Southam ou de Paul Cézanne, nos exemplos que dei, assim como a minha própria experiência relativa aos dois trabalhos que referi, *Do Tricotar* e *Birds are Windy* estão intimamente dependentes desse processo repetitivo de ir aos mesmos pontos repetir a mesma ação. Se nos dois primeiros exemplos, o processo de ir ao sítio para o representar é essencial, no caso dos meus trabalhos, sobretudo, de *Birds are Windy*, este processo não é apenas essencial, é o próprio tema do trabalho. Há um terceiro trabalho que foi desenvolvido neste contexto de investigação artística sobre a minha experiência dos espaços onde desenvolvo as minhas rotinas pendulares, *Dezassete Estudos Sobre a*

Personalidade, um projeto pensado para a plataforma online *Raum*⁷⁶, inteiramente concebido para ser consultado aí, e o seu desdobramento físico posterior no projeto multimédia *17 Studies*.

Dezassete Estudos Sobre a Personalidade é uma instalação online que articula as ideias de navegação no espaço suburbano onde as imagens foram criadas e no espaço rizomático e hipertextual da internet. As imagens presentes nas várias séries em torno das quais o trabalho se articula foram registadas ao longo de um período de dois anos nos percursos pendulares que na altura fazia. No trabalho, o navegador é convidado a entrar num espaço aparentemente organizado para uma navegação autónoma, apenas para ser arrastado para um processo de navegação que não depende inteiramente dos seus comandos. O trabalho abre com uma imagem e um pequeno texto introdutório do curador, Bruno Pelletier Sequeira.

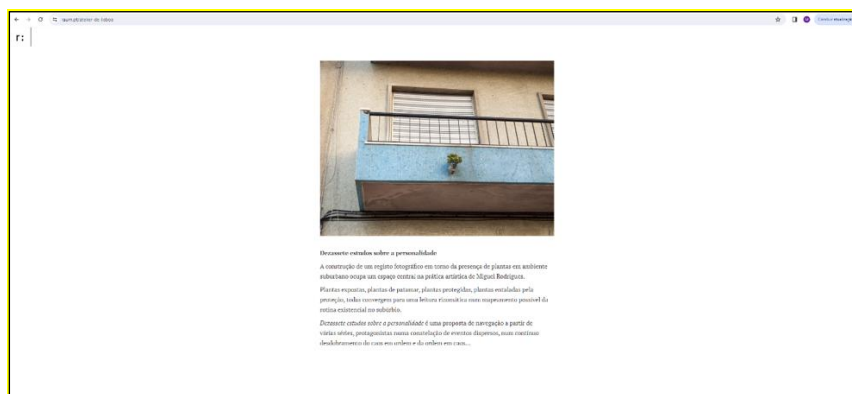


Figura 28 Pormenor da instalação online *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade*

Movendo o cursor sobre a imagem, temos já um vislumbre do que virá a ser o modelo de navegação no site. Para além da imagem do cursor mudar da seta para a mão, indicando uma área clicável, o fundo em torno da imagem escurece ligeiramente, passando do branco ao cinza, e indicando um comportamento de ligação para outra página no site. Esta mudança na tonalidade servirá como indicador de mudança de página em toda a navegação.

⁷⁶ Consultável em <https://raum.pt/atelier-de-lisboa>



Figura 29 Pormenor da instalação online *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade*

A página seguinte contém as dezassete imagens que dão nome ao trabalho. Estão dispostas numa grelha regular, mas colocadas de tal modo que apenas se pode ver uma parte dessa grelha, como se estivéssemos diante de um mapa demasiado grande para se poder abrir e ver por inteiro. Para tornar visíveis outras partes do mapa é preciso clicar e arrastar, num movimento semelhante ao executado com o cursor, por exemplo, no *Google Maps*.

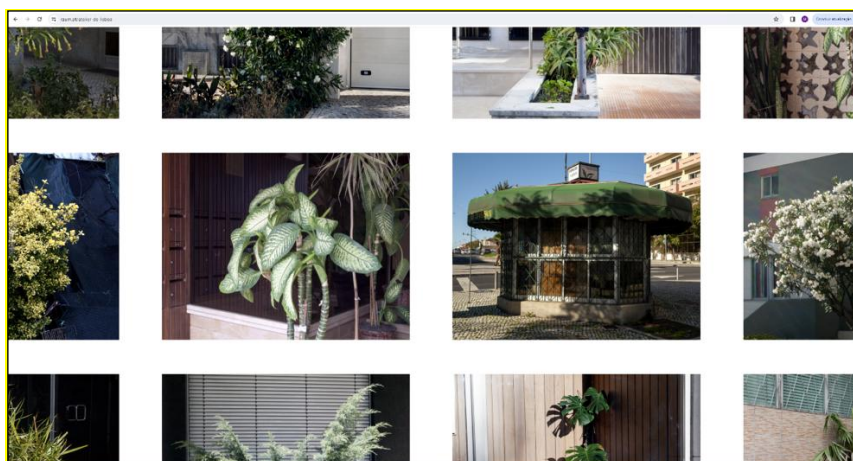


Figura 30 Pormenor da instalação online *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade*

Esta ideia de mostrar apenas um fragmento de uma peça maior – que será repetida nas outras séries presentes no site – aponta outro elemento significativo do trabalho, ligado à ideia de que, tanto na navegação no espaço suburbano, como na navegação online, como na própria navegação em mapas – tomo aqui como referência um mapa das estradas – podemos estar tão dentro de um espaço de referência, que perdemos a noção do todo maior que o engloba e lhe dá sentido. Num espaço como no outro, observamos com frequência um comportamento de adaptação que consiste na redução da navegação a um conjunto reduzido de trajetos que controlamos. Uma vez mais, para além da imagem do cursor mostrando quatro setas, que indica a possibilidade de clicar e arrastar no espaço

em branco entre as imagens, temos a opção de clicar sobre as imagens quando o cursor muda para a mão, o que as amplia e mostra sozinhas no ecrã. Voltando a clicar sobre as imagens, regressamos ao mapa inicial.

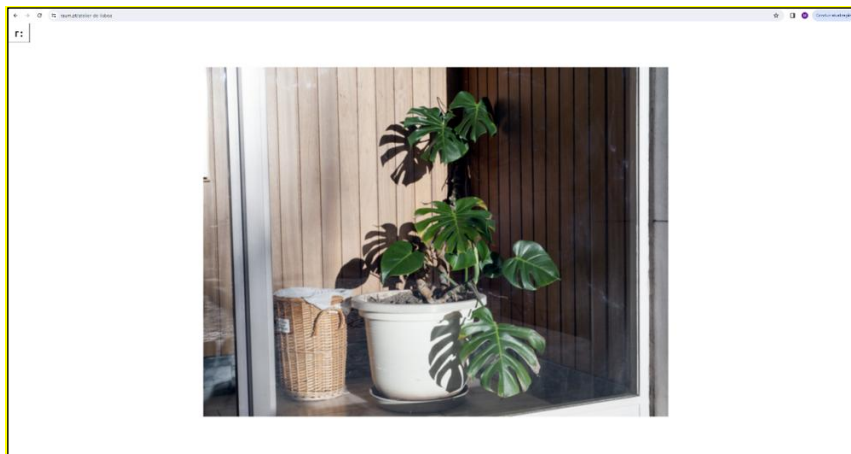


Figura 31 Pormenor da instalação online *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade*

As imagens que, quando lhes passamos o cursor por cima, tornam todo o espaço cinza, abrem normalmente para mostrar cada uma em isolamento, mas em vez de permitirem que se volte ao mapa inicial voltando a clicar nelas, passam para outros espaços do site, para as outras séries sem possibilidade de controlo, desafiando o visualizador para fora da sua expectativa de navegação.

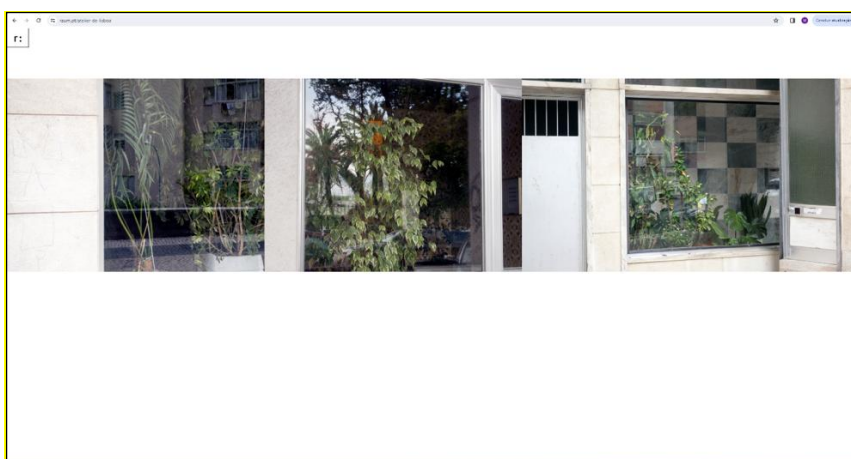


Figura 32 Pormenor da instalação online *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade*

As imagens de *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade*, na forma como são dispostas para navegação, oferecem-se como pontos de articulação para um contexto que só se forma através do movimento. Representam uma reflexão visual sobre o espaço que surge da experiência quotidiana nele, e oferecem uma visão sobre a forma como o arranjo do espaço se reflete no *arranjo* de quem o frequenta. Os *Estudos Sobre a Personalidade*

representam essa relação de arranjos; as plantas entaladas entre as estruturas com que transformamos o território urbano que habitamos são o que se pôde guardar dos jardins de outrora como visão glorificada de um suposto controlo da razão sobre o elemento natural. A forma como as imagens se dispõem numa estrutura labiríntica que sai do controlo da navegação sempre que pensamos encontrar uma estrutura repetível vai-nos lembrando dos perigos que uma fixação excessiva no modelo de representação traz ao contexto da experiência.

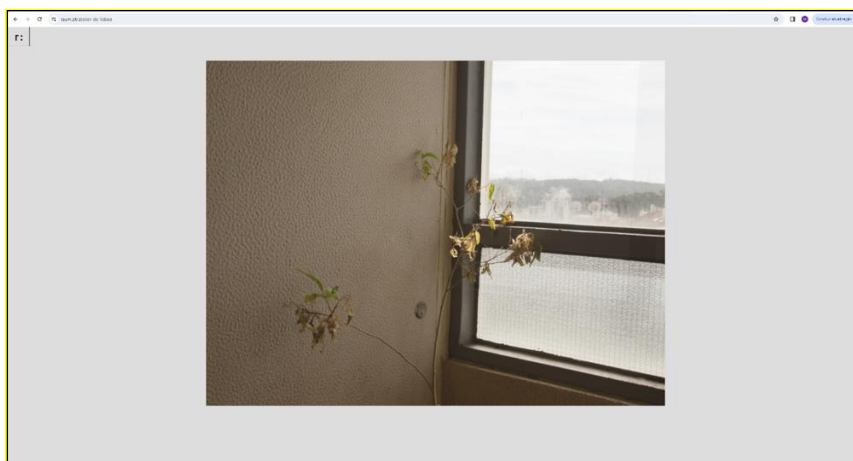


Figura 33 Pormenor da instalação online *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade*

O segundo trabalho, *17Studies*, parte de uma vontade de levar este desafio de resposta ao conhecido – todas as séries trabalham com elementos visuais vulgares da paisagem em ambiente urbano – para o próprio espaço físico, real, dos lugares onde desenvolvia as minhas rotinas. Assim, com a colaboração do músico e designer austríaco Lucas Dietrich, parti da imagem de uma das séries de *Dezassete Estudos Sobre a Personalidade* para desenvolver um cartaz que pudesse ser colado em locais de passagem. O cartaz, em formato A2, estava dividido em dois. A parte de cima mostrava a imagem, uma planta junto ao elevador no andar e no prédio onde habitava na altura. A parte de baixo foi deixada em branco, restando apenas um *QR Code* e uma frase: *contribute to this art project*.

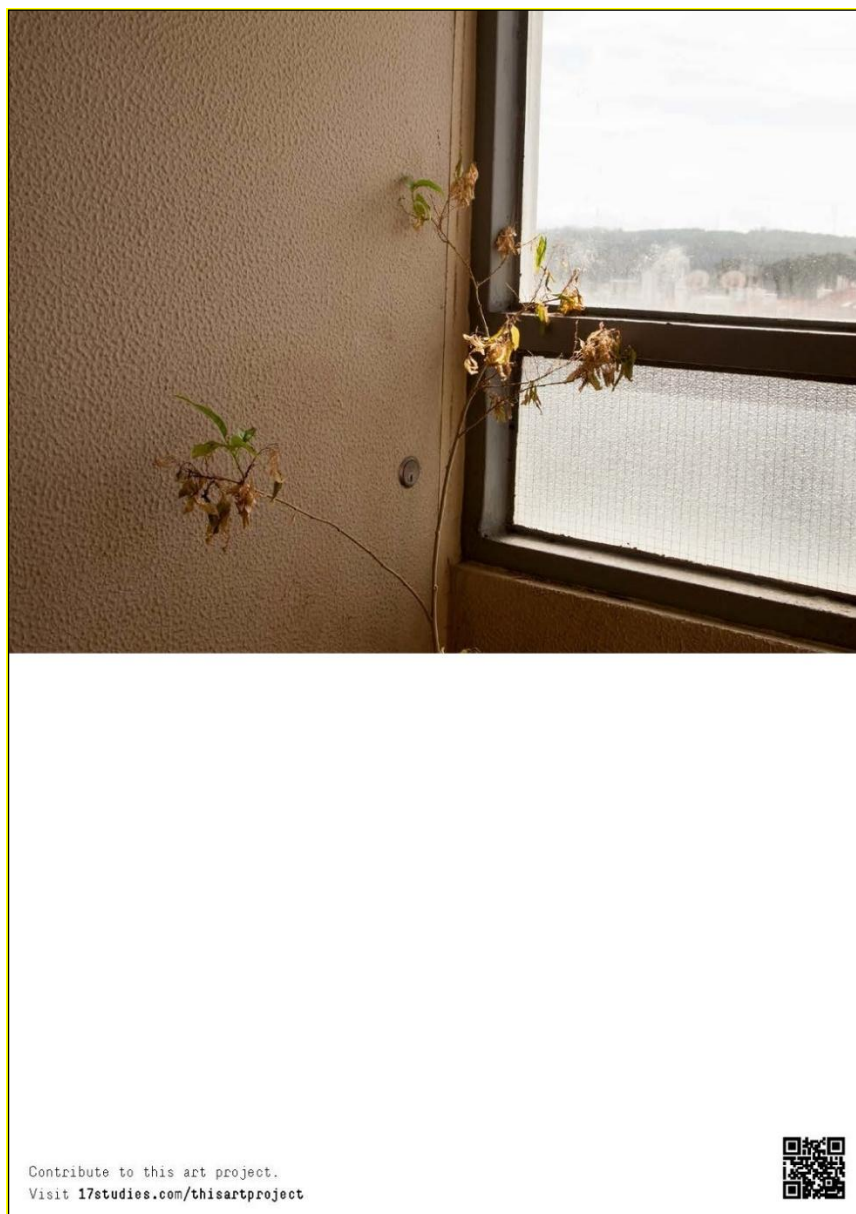


Figura 34 Cartaz original do projeto *17 Studies* (design de Lucas Dietrich)

Inicialmente, o cartaz foi colado em vários pontos de passagem, sobretudo junto a terminais de transportes públicos e nalguns pontos da cidade de Berlim, onde Lucas Dietrich vivia. A escolha dos locais seguia a ideia de recorrer a locais que, como o próprio espaço fotografado, são comuns nos percursos quotidianos e que se destacam pouco. Seguiu, também, a ideia dos cartazes de eventos culturais, colocados nestes pontos de forma mais ou menos clandestina e que, pretendendo rivalizar pela atenção do público, acabam por apenas rivalizar uns com os outros pelo espaço disponível, parecendo gerar sempre mais ruído do que informação. Interessava-me perceber se as pessoas responderiam ao desafio ou se os cartazes seguiriam o seu percurso natural de deterioração com o tempo. Esta transformação dos cartazes seria documentada no site

17studies.com, acessível através do *QR code* no cartaz, entretanto desativado com a conclusão do projeto.

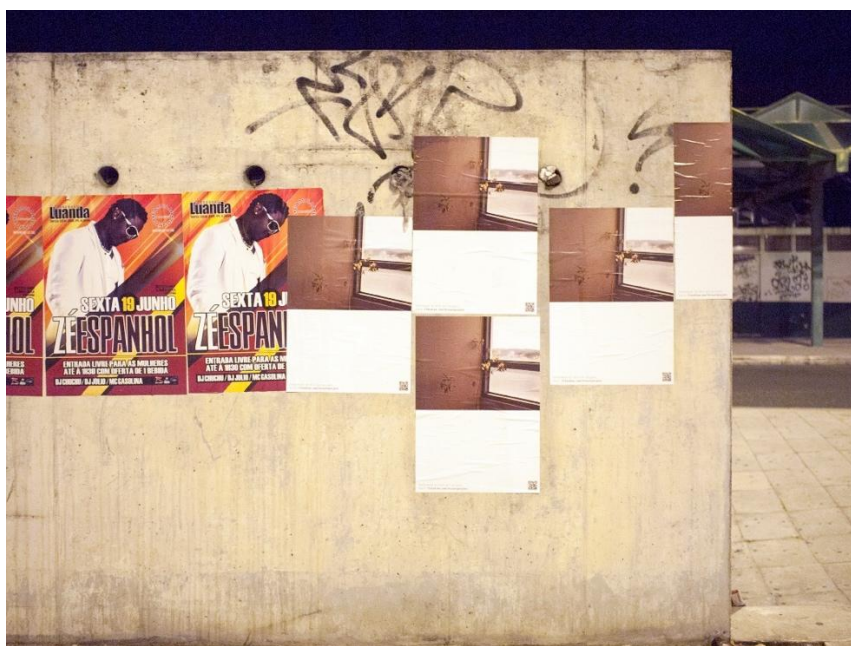


Figura 35 Miguel Rodrigues, Cartazes de 17 Studies. Terminal do Colégio Militar, Lisboa. Arquivo do autor.



Figura 36 Miguel Rodrigues, Cartazes de 17 Studies. Terminal do Colégio Militar, Lisboa. Arquivo do autor.

Depois de algumas experiências sem conseguir grande participação, decidimos acrescentar, a marcador, na parte branca, a frase *This would be some interchangeable text*, reforçando o desafio à inscrição com a presença de uma primeira intervenção.



Figura 37 Miguel Rodrigues, Cartazes de 17 Studies. Terminal Rodoviário de Sete Rios, Lisboa. Arquivo do autor.

O projeto teve alguns desdobramentos. No primeiro, descontente com a parca intervenção humana nos cartazes da rua, decidi selecionar locais mais protegidos para deixar os cartazes, onde também tivesse possibilidade de dar alguma indicação sobre a natureza do trabalho e do desafio no cartaz. Um destes pontos, o Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da ULisboa, levou-me a pensar, pela natureza das interações ali desenvolvidas, que seria interessante criar uma interação com pessoas específicas que pudessem trabalhar a partir de um entendimento das ideias ali presentes.



Figura 38 Miguel Rodrigues, cartaz de 27 Studies, Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da ULisboa. Arquivo do autor.

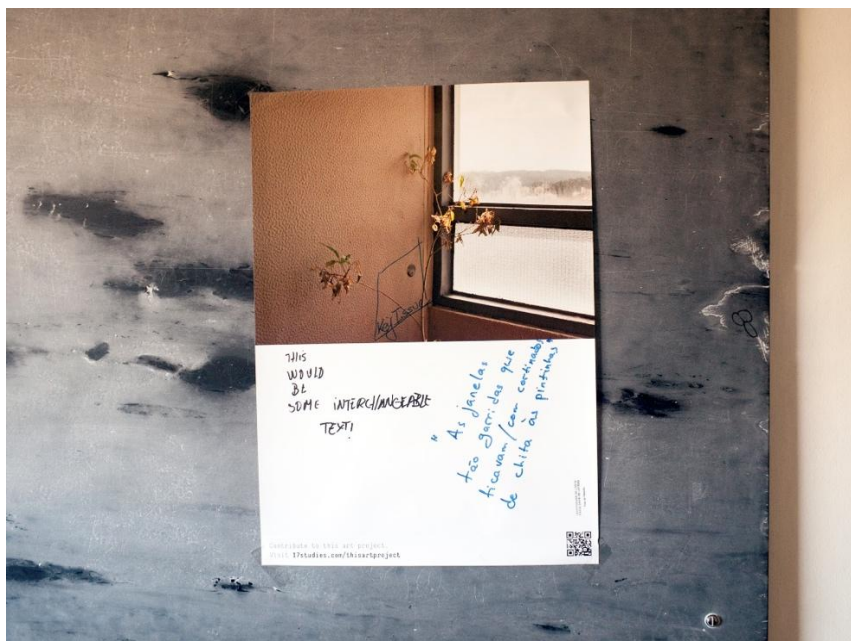


Figura 39 Miguel Rodrigues, cartaz de 27 Studies, Departamento de Filosofia da Faculdade de Letras da ULisboa. Arquivo do autor.



Figura 40 Miguel Rodrigues, cartazes de 17 Studies em habitação particular. Arquivo do autor

Mais tarde, essa ideia levou-me a pensar o trabalho para um contexto de galeria. Assim, realizei dois eventos no Arquivo 237, em Lisboa.



Figura 41 Miguel Rodrigues, pormenor da exposição *17 Studies*, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.

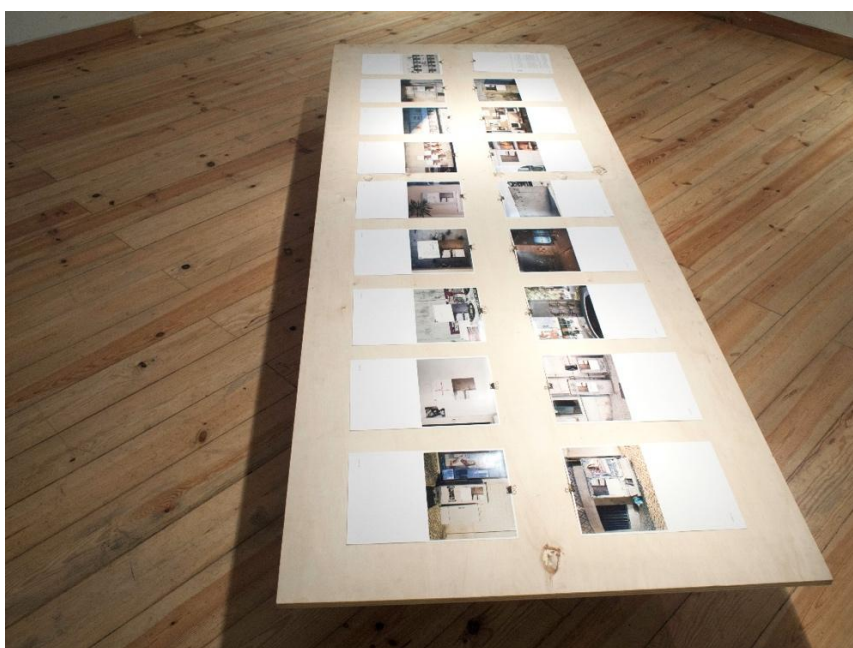


Figura 42 Miguel Rodrigues, pormenor da exposição *17 Studies*, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.



Figura 43 Miguel Rodrigues, pormenor da exposição *17 Studies*, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.

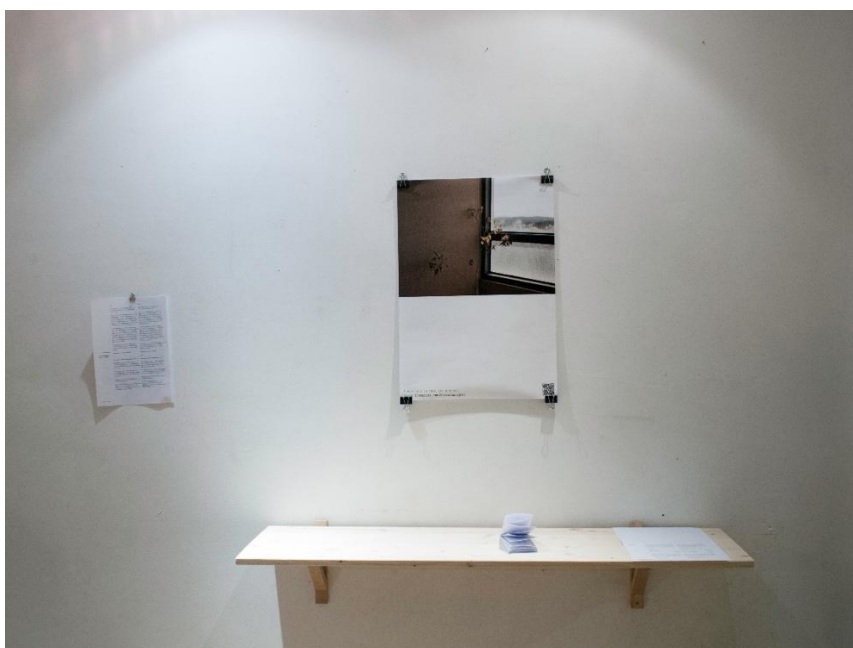


Figura 44 Miguel Rodrigues, pormenor da exposição *17 Studies*, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.



Figura 45 Miguel Rodrigues, pormenor dos tubos dos kits de artista da exposição 17 Studies, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.

No primeiro, mostrei os cartazes, que estavam disponíveis para inscrição na própria galeria, a série que lhes deu origem, alguma documentação visual do que acontecera antes no projeto e dois elementos novos:

- Um vídeo, desenvolvido em parceria com Lucas Dietrich, onde eu fiz as imagens a partir da minha rotina em Lisboa e ele o som a partir da sua rotina em Berlim.

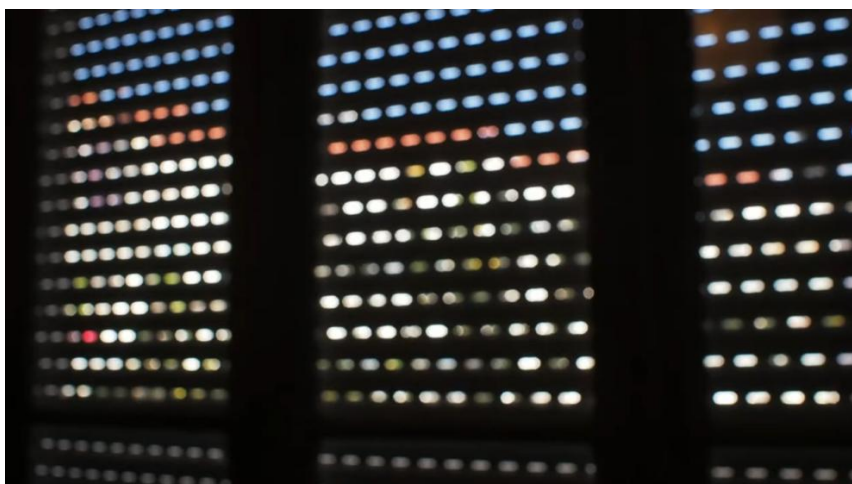


Figura 46 Miguel Rodrigues, fotograma do vídeo de 17 Studies

O vídeo foi mostrado na inauguração com uma intervenção sonora para a qual eram captados os sons das pessoas na sala e integrados num loop sobre o qual se desenvolvia uma improvisação de Lucas Dietrich.

- Ao mesmo tempo, foram disponibilizados 37 *kits de artista* que as pessoas podiam comprar, levar para casa e usar no preenchimento do cartaz. O kit, um contentor de poster carimbado e numerado, era composto de um cartaz em branco, para preencher, de um manual de instruções, desenhado ao estilo das instruções de montagem das peças de mobiliário da cadeia IKEA – remetendo para outro lugar-comum do panorama visual urbano quotidiano – e de um marcador que serviria para desenhar no cartaz.



Figura 47 Figura 48 Miguel Rodrigues, 2ª exposição *17 Studies*. Arquivo 237, Lisboa. Pormenor dos cartazes preenchidos dos *kits de artista*. Arquivo do autor.

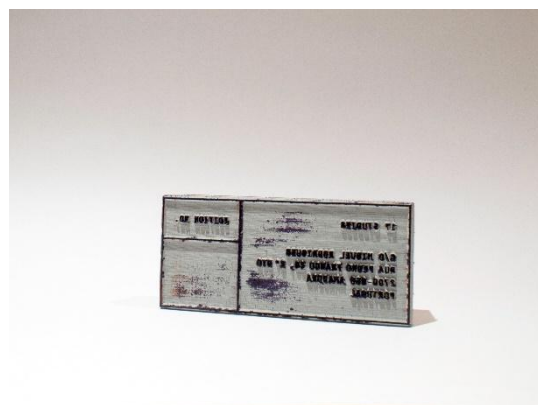


Figura 49 Miguel Rodrigues, pormenor do carimbo dos cartazes dos *kits de artista* de *17 Studies*. Arquivo do autor.



Figura 50 Miguel Rodrigues, 2ª exposição *17 Studies*. Arquivo 237, Lisboa. Pormenor de um cartaz preenchido dos *kits de artista*. Arquivo do autor.



Figura 51 Miguel Rodrigues, 1ª exposição *17 Studies*. Pormenor dos cartazes recolhidos de intervenções em ambiente controlado. Arquivo do autor.

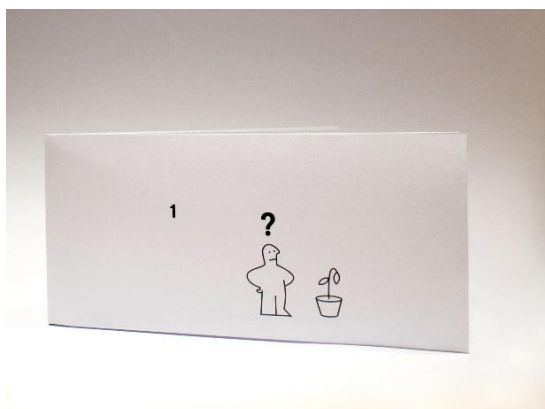
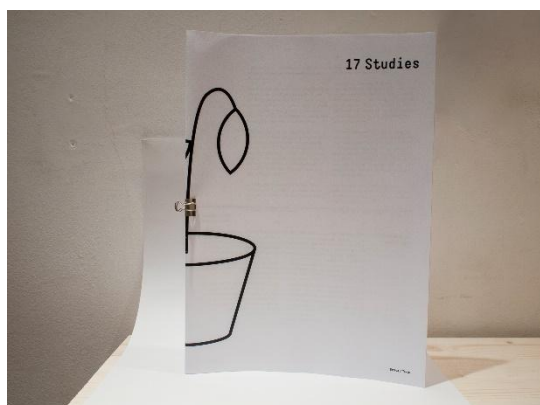


Figura 52 Miguel Rodrigues, pormenor do manual de instruções incluído no *kit de artista* da exposição *17 Studies*, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.

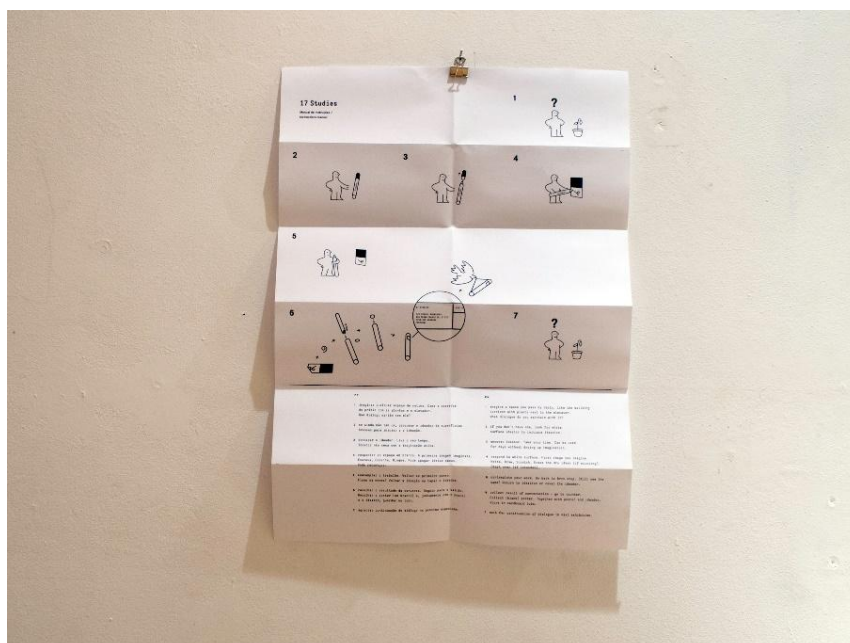


Figura 53 Miguel Rodrigues, pormenor do manual de instruções incluído no *kit de artista* da exposição *17 Studies*, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.



Figura 54 Miguel Rodrigues, pormenor do marcador incluído no *kit de artista* da exposição *17 Studies*, Arquivo 237, Lisboa. Arquivo do autor.

Estes cartazes viriam a ser expostos no mesmo sítio, alguns meses mais tarde, numa segunda intervenção no mesmo espaço, algo que era comunicado aos compradores do *kit*. Os dois trabalhos apontavam na mesma direção, de uma dilatação da atenção a esses espaços como forma *quasi* terapêutica de validação de tempos (e espaços) mortos. Convocavam, ao mesmo tempo, esta questão da atenção como fator de entrosamento, e de partilha da construção do espaço num modelo participativo que convidava a um anular da distância entre criador, espetador, imagem e representação.

Os dois trabalhos que agora descrevi operam a partir da ideia de metafísica sedentarista que apontei anteriormente como modelo de pensamento. Sugerem um processo continuado de atenção ao mesmo que abrem espaço à mudança e a uma necessidade de maior adaptação na própria estrutura da repetição. A um igual não tão igual quanto as estruturas de representação clássicas baseadas na imagem técnica dão a entender. Há um foco na problematização da forma como as imagens estruturam o pensamento em relação aos espaços que pretendem representar. Um foco que incide inteiramente num pensamento sobre as imagens como elementos de comunicação sobre a realidade e no sujeito como recetor, como leitor. O conflito que as imagens abrem, entre a ideia visual de realidade como imagem fixa de algo e a experiência, encontra-se ainda no campo do Sujeito como entidade que supervisiona essa relação a partir da distância. No primeiro trabalho, esta problematização dá-se na forma como o site sugere um modelo de navegação autónoma apenas para a corromper através dos comportamentos automáticos previamente programados. No segundo, o cartaz oferece, ao mesmo tempo, o poder de intervir sobre a representação proposta e o processo de degradação a que este está sujeito, tanto pelo tempo como pela própria intervenção sobre um trabalho previamente constituído.

Esta questão foi explorada ainda num outro trabalho de 2012, *Art. Ind.* O nome refere a abreviatura do dicionário para Artigo Indefinido. Surgiu a partir de uma palestra de Jem Southam no Atelier de Lisboa, no mesmo ano, onde o autor se referia ao ato de fotografar como o de olhar através de uma janela. Mais do que o olhar ou a janela em si mesma, temas desta investigação, na altura, interessou-me o artigo indefinido *uma*. Na língua inglesa, o termo tornava-se ainda mais interessante: *a*. Uma simples letra, algo que por si, não indica nada, mas através do qual se pode designar tanta coisa. A questão sobre a indiscriminabilidade do olhar rapidamente se transformou numa questão sobre a indefinição, sobre o choque entre o carácter de significação sensível da natureza da atenção do artista com esta indefinição do apenas olhar através de mecânico da operação da câmara fotográfica. Uma vez mais, comecei a fotografar nos caminhos de rotina que mantinha na altura. Desta vez, no entanto, esta questão sobre a indefinição levou-me a pensar o que define as escolhas na construção das imagens. A questão levou-me ao elemento afetivo e às pessoas que, na altura, povoavam o meu quotidiano; amigos, colegas de curso, colegas músicos. O resultado expositivo é uma instalação composta por um conjunto de 41 imagens dispostas de tal modo que apenas uma sequência de sete é visível de cada vez, ficando as outras por baixo, como nos calendários de parede. Estavam

colocadas de tal modo que o público podia levantar as imagens da frente para ter acesso às restantes, mas não podia rodá-las completamente, como nos calendários, sendo forçado a ficar *preso no dia em mostra*. O trabalho foi mostrado em 2012 na exposição coletiva *Verde*, na Galeria do Palácio Galveias, em Lisboa, e a sequência visível das imagens mudava a cada três dias. Para tal, convidei algumas das pessoas que compunham o mapa afetivo das minhas relações da altura. Uma de cada vez, em dias separados, eram convidadas a interagir com as imagens e a rearranjar a sequência da sua apresentação, deixando-a em exposição até à alteração seguinte.

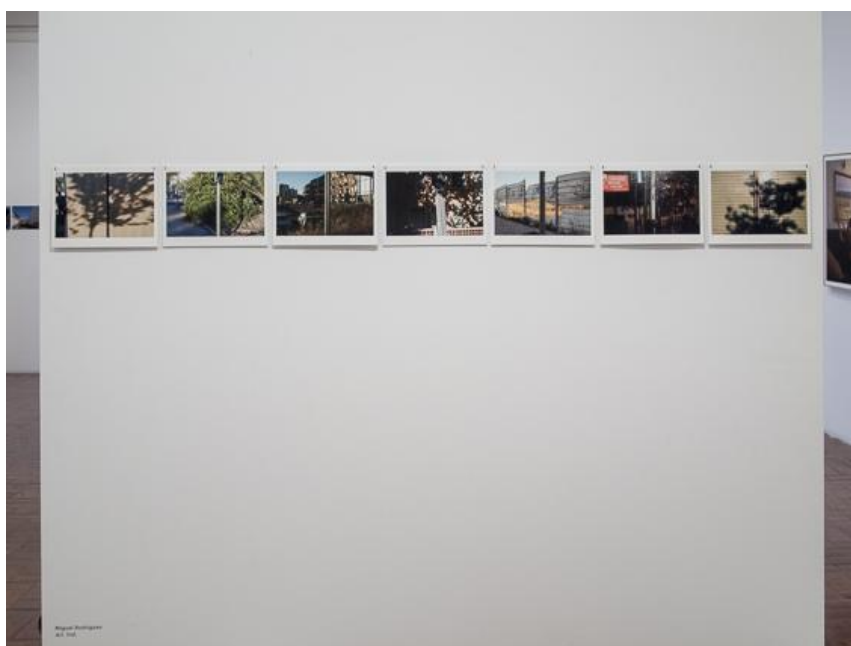


Figura 55 Miguel Rodrigues, pormenor de *Art. Ind.* na Exposição Coletiva *Verde*, Palácio Galveias, 2012

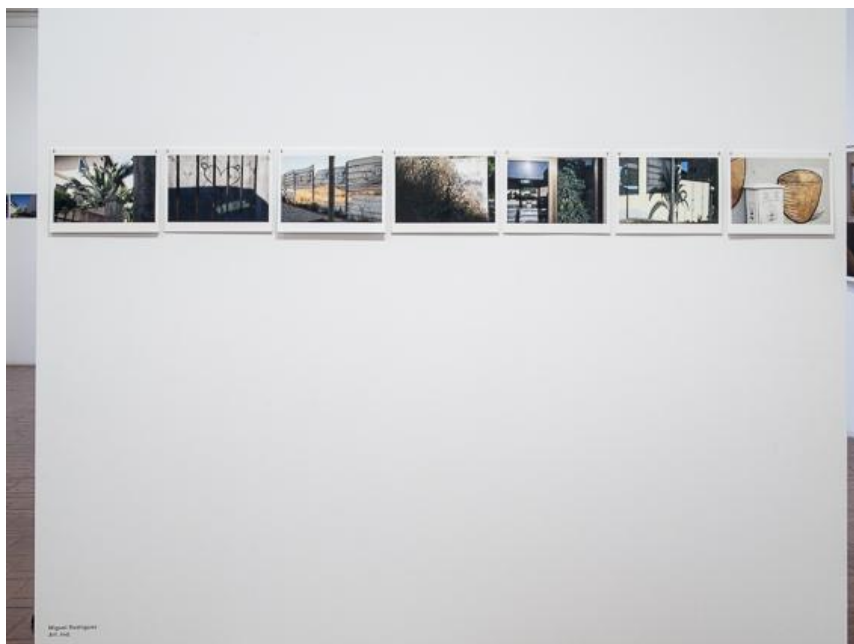


Figura 56 Miguel Rodrigues, pormenor de *Art. Ind.* na Exposição Coletiva *Verde*, Palácio Galveias, 2012



Figura 57 Miguel Rodrigues, pormenor de *Art. Ind.* na Exposição Coletiva *Verde*, Palácio Galveias, 2012



Figura 58 Miguel Rodrigues, pormenor de *Art. Ind.* na Exposição Coletiva *Verde*, Palácio Galveias, 2012

Uma vez mais, através deste trabalho, procurava uma ideia de construção partilhada do espaço, desta feita, numa bolha um pouco maior, um pouco mais humana e menos nervosa, composta de pessoas com quem mantinha um convívio próximo, determinante na forma como via e entendia esse mesmo espaço.

2.2 Si e Sujeito/Objeto e Ambiente

A Teoria Ator Rede defende que devíamos simplesmente não acreditar que a questão das ligações entre atores heterogéneos está fechada, que o é que frequentemente entendido por “social” está provavelmente relacionado com a reassemblagem de novos tipos de atores. A TAR afirma que se queremos ser um pouco mais realistas acerca dos laços sociais do que os sociólogos “razoáveis”, temos de aceitar que a continuidade de qualquer curso de ação raramente consistirá em ligações humano-humano (para as quais as capacidades básicas de socialização seriam suficientes, de qualquer modo), ou objeto-objeto, mas que, provavelmente, ziguezaguearão entre uma e outra. (Latour, 2005: 75)⁷⁷

A alteração na relação entre Experiência e Representação através da alteração do processo tecnológico levanta problemas em relação à estrutura clássica do Sujeito como entidade autónoma e da sua relação com o Si como experiência na presença. Os trabalhos que apresentei nos exemplos anteriores levantam algumas das questões que surgem a partir do fotográfico como modelo de pensamento. O Sujeito como elemento isolado do espaço

⁷⁷ ANT claims that we should simply not believe the question of the connections among heterogeneous actors to be closed, that what is usually meant by ‘social’ has probably to do with the reassembling of new types of actors. ANT states that if we wish to be a bit more realistic about social ties than ‘reasonable’ sociologists, then we have to accept that the continuity of any course of action will rarely consist of human to human connections (for which the basic social skills would be enough anyway) or of object-object connections, but will probably zigzag from one to the other.

que observa é problematizado exatamente a partir desse isolamento, seja na relação com a planura da imagem, com a sua temporalidade, com a condição de participatividade do espaço e da sua construção, ou mesmo da sua condição de autonomia. A relação Sujeito-Objeto desdobra-se numa relação entre duas relações: Sujeito-Si e Objeto-Ambiente. A forma mais óbvia deste desdobramento leva-nos a pensar em relações de distância com o plano – o sujeito-objeto, e nas relações de imersão com a presença no espaço – o si-ambiente. No entanto, o Sujeito está sempre presente num espaço e o Si tem de reagir ao plano. Esta interação só pode, por isso, ser definida se considerarmos o instrumento de tradução – o fotográfico – como ator latouriano nesta rede de relações. Classicamente, o movimento na imagem técnica, na medida em que tem sido pensado como algo que ocorre a partir da fixidez da posição de observação, tem sido visto como aquilo que tem lugar no espaço em extensão perante a observação do sujeito distanciado. A estabilidade do mundo observado depende da ideia do Sujeito como figura estática destacada que surge da redução da experiência à associação das relações lente-câmara escura e olho-mente, em que a primeira é apresentada como correlato da segunda. A consideração sobre o movimento do Sujeito – o quedar-se perante uma imagem, insisto, é um movimento – retira a imagem e o seu observador de uma condição semelhante de sedentarismo. Se o espaço como o entendemos através da perspectiva é produzido, a forma da nossa relação com ele também o é, e um olhar mais atento para a performatividade da observação através do fotográfico permite perceber como o instrumento que nos permite produzir o espaço nos produz a nós, também. A problematização da lógica do pensamento fotográfico e da dicotomia sujeito-objeto que o sustenta começa na simplificação das figuras daquele que observa e daquilo que é observado. As figuras cartesianas do conhecimento – *res cogitans*, e da extensão – *res extensa*, implicam uma consciência do conhecimento destacada da materialidade que lhe confere suporte. O sujeito observa e a sua observação determina a realidade como coisa observada. Retomo a referência a *O Geógrafo* de Vermeer que abordei no primeiro capítulo, e a menção de Jonathan Crary. O autor diz-nos que

Os quadros são então uma demonstração consumada da função reconciliadora da câmara escura: o seu interior é a interface entre as absolutamente dissemelhantes *res cogitans* e *res extensa* de Descartes, entre observador e mundo. A câmara, ou sala, é o ponto no qual uma projeção ordenada do mundo, da substância estendida, é disponibilizada para a

inspeção da mente. A produção da câmara é sempre uma projeção sobre uma superfície bidimensional – aqui mapas, globos, gráficos, e imagens⁷⁸ (Crary, 1992: 46). A presença do sujeito na câmara escura guarda ainda alguma da experiência da presença na forma de lidar com as imagens ali projetadas. Ao processo de separação técnico – o isolamento na câmara, é acrescentada a correlação entre os pares lente-câmara escura e olho-mente. Neste processo, o Si como figura experiencial é reduzido a uma operação de processamento da realidade em imagem plana, o que Vilém Flusser (1998: 27) designa por imaginação. A observação consiste nessa operação. O sujeito é aquele que cumpre a observação na sua dupla aceção de ver e de cumprir as regras que permitem a visão que objetifica. A figura do Sujeito, no entanto, ao contrário do que o quadro de Vermeer dá a entender, não é apenas uma coisa conhecedora destacada da extensão do conhecido, é um elemento relacional, um ator entre atores. Latour diz-nos que

Se a ação está limitada *a priori* ao que os humanos “intencionais” “significantes” fazem, é difícil ver como um martelo, um cesto, um puxador de porta, um gato, um tapete, uma caneca, uma lista ou uma etiqueta podem agir. Poderão existir no domínio das relações “materiais” “causais”, mas não no domínio “simbólico”, “reflexivo” das relações sociais. Em contraste, se nos ativermos à decisão de partir das controvérsias entre atores e agências, qualquer elemento que modifique o estado das coisas é um ator – ou, se ainda não tiver figuração, um actante. Por isso, as questões a colocar em relação a qualquer agente são simplesmente: Faz alguma diferença no curso de ação de outro agente ou não? Existe alguma experiência que permita que alguém detete a diferença? (Latour, 2005: 71)⁷⁹

Pela simples forma como a criação de imagens implica uma alteração no comportamento no espaço, por comparação com a presença sem representação, a câmara fotográfica e o modelo de pensamento do fotográfico tem de ser pensados como atores. Num corpo que se move no espaço e experiencia através do movimento, qualquer alteração no movimento no espaço implica alterações na experiência. Ao indagar sobre o papel do instrumento deste mapeamento, temos de questionar o papel da experiência corpórea, duracional do sujeito. Ao fazê-lo, Experiência e Representação transformam-se em dois correlatos de

⁷⁸ The paintings then are a consummate demonstration of the reconciling function of the camera obscura: its interior is the interface between Descartes’s absolutely dissimilar *res cogitans* and *res extensa*, between observer and world. The camera, or room, is the site within which an orderly projection of the world, of extended substance, is made available for inspection by the mind. The production of the camera is always a projection onto a two-dimensional surface here maps, globes, charts, and images.

⁷⁹ If action is limited *a priori* to what ‘intentional’, ‘meaningful’ humans do, it is hard to see how a hammer, a basket, a door closer, a cat, a rug, a mug, a list, or a tag could act. They might exist in the domain of ‘material’ ‘causal’ relations, but not in the ‘reflexive’ ‘symbolic’ domain of social relations. By contrast, if we stick to our decision to start from the controversies about actors and agencies, then any thing that does modify a state of affairs by making a difference is an actor—or, if it has no figuration yet, an actant. Thus, the questions to ask about any agent are simply the following: Does it make a difference in the course of some other agent’s action or not? Is there some trial that allows someone to detect this difference?

um jogo performativo entre o Si e o Sujeito que extravasam o espaço conceptual do pensamento fotográfico no quadro Sujeito-objeto que tem enquadrado os campos da paisagem e do documento problematizados nesta tese. Esta constatação permite que se olhe a observação, não só como procedimento distanciado de fixação do sujeito em relação a uma rede de pontos dispostos perante si, mas também como um dos três elementos – experiência, representação e dispositivo tecnológico – desse corpo cuja respiração determina o campo de possibilidades que tomamos como realidade. A partir do momento em que se pensa o Sujeito como um *ator entre atores*, a sua implicação em todo o processo do fotográfico tem de ser repensada numa relação com o espaço muito mais horizontal. Transformando o Sujeito em mais um elemento numa equação representacional, cabe novamente ao Si como entidade enraizada na experiência do movimento e da presença, uma espécie de papel final na definição do sentido da representação.

2.2.1 O Sujeito como espelho do Referente

A invisibilidade da fotografia, a sua transparência em relação ao referente, é, desde há muito, uma das suas características mais apreciadas. Todos nós tendemos a olhar as fotografias como se estivéssemos simplesmente a olhar para um mundo exterior qualquer através de uma janela bidimensional. Esta é praticamente uma necessidade perceptual; para ver aquilo que a fotografia mostra, temos, primeiro, que reprimir a nossa consciência do que a fotografia é.⁸⁰ (Batchen, 2000: 263)

Começo este ponto dando destaque a uma ideia que mencionei na nota de rodapé 53, da imagem que me acompanhou sempre que pensei nas demonstrações de Brunelleschi: voltar o espelho para o objeto permitia que este confirmasse a sua própria semelhança como objeto representado; retirar a imagem do objeto permitiria ao sujeito ver-se na sua experiência de representador. Voltar o espelho para o Sujeito sujeita-o à constatação da necessidade da sua presença corpórea para o processo de observação. O espelho não mostra apenas a verosimilhança da imagem representada, mostra a adaptação do sujeito, a rotação do pulso, a estabilização do corpo. Para representar de forma fotorrealista, para transformar a realidade na superfície da imagem, no índice, o Si transforma-se no Sujeito *abstraindo* a experiência deste processo. O argumento do fotorrealismo assenta na

⁸⁰ The invisibility of the photograph, its transparency to its referent, has long been one of its most cherished features. All of us tend to look at photographs as if we are simply gazing through a two-dimensional window onto some outside world. This is almost a perceptual necessity; in order to see what the photograph is of, we must first repress our consciousness of what the photograph is.

presunção de que aquilo que a imagem mostra se sobrepõe à forma como o faz e ao suporte em que o faz; que tudo o que não é o referente importa apenas no sentido de tornar exclusiva a relação da imaginação do observador com aquilo que a imagem dá a imaginar. O realismo apontado por Bazin (1967: 13) é esta objetividade⁸¹ da observação através da lente. Esta realidade, no entanto, só nos chega na medida em que aceitemos esta redução da experiência à posição parada e distanciada que permite a observação. Por isso mesmo, só podemos falar de um referente quando o consideramos em espelho; quando, na realidade entendida na superfície da imagem, refletimos a ideia de um sujeito que a observa e valida enquanto tal. Nesse sentido, a imagem técnica sempre foi uma imagem operativa, para recuperar o termo de Farocki. Não é apenas o real que se vê domesticado pelas nossas relações técnicas, somos nós, operadores dos instrumentos que as permitem, que domesticamos a nossa própria resposta para que se ajuste, não só ao operar que nos dá a realidade, como à realidade conforme é dada a entender pela operação. Este mecanismo é o do fotográfico conforme o entendo aqui. De uma realidade que apenas se pode compreender de forma fragmentada a partir da fixação dos seus instantes, e de um entendimento do movimento como um encadeamento desses instantes a partir da fragmentação imposta pela forma de os compreender. Quando Trevor Paglen (2014) fala das imagens operativas, a mudança que aponta não será tanto a da transformação do observador em ponto observado. O espelho de Brunelleschi já o fazia, de certo modo, ao colocar a imagem representacional face à sua própria representação no espelho.⁸² O que muda é a quantidade dessa operação que é delegada, e o que essa delegação permite, ao mesmo tempo, da consciência do carácter mecânico da operação de *ver através de*, agora que é visível no papel que delegou nas máquinas de visão, e a velocidade a que este processo se desenrola, muito superior à capacidade de controlo dos processos industriais / burocráticos que o antecedem.

A fotografia, sobretudo no contexto da “royal road to realism” apontado por Bate (2020: 89) ligado à tradição documental de onde esta investigação parte, tem como ponto de

⁸¹ A língua portuguesa permite, como a francesa, e como Bazin o fez, associar a objetividade da fotografia ao facto de esta usar uma objetiva para tornar nítido o seu objeto.

⁸² Martin Kemp (1978: 134-161) foca este aspeto, referindo que “The mirror would have reflected not only the painting but also the eye of the observer through the peephole, creating a unique self-referential aspect to the demonstration” (idem: 140), e que “the reflection of the viewer’s own eye in the mirror added a meta-level to the experiment, making the observer simultaneously the subject and the object of the perspectival system” (idem: 141).

partida a definição de signo apontada por Charles Sanders Peirce e, dentro dessa definição, um ênfase particular na definição de índice.

Bate (idem) refere que

Com a questão do index, a ideia de que a imagem é causada pelo seu referente permite ao teórico argumentar que a imagem é realmente uma forma de garantia da ligação entre esta e a coisa que a causa: “a realidade”. O simples descuido (ou truque de prestidigitação) implicado nesta asserção tem tendido a esconder a tricotomia Peirceana do index-ícone-símbolo, e a Teoria mais complexa do fotográfico que se lhe segue. Este desvio para um conceito unidimensional do signo é o que pode ser chamado de “imaginação indexical” que apenas pensa em “apontar para”⁸³.

Este apontar mecânico que constitui a “imaginação indexical” é o elemento que permite a matematização e a burocratização do espaço do fotográfico, aqui entendido desde a introdução da lente na representação da realidade visual. A matematização e a burocratização do espaço, no entanto, implicam a matematização e a burocratização da ação. Não é apenas a criação da imagem, é todo o processo que a envolve, e que requer um esforço cada vez maior de documentação e arquivo de imagens documentadas, mas também da criação de lentes e aparelhos cada vez mais rápidos, capazes de criar e partilhar imagens cada vez mais nítidas, e de um meio de difusão, comentário, catalogação que envolve e transforma cada vez mais do mundo que pretende documentar. Uma exigência cada vez maior de controlo mecânico sobre a extensão que leva a uma necessidade cada vez maior dessa mesma extensão para alojar os mecanismos de controlo, como uma pescadinha de rabo na boca, e um Sujeito que, como veremos ao longo do capítulo, se torna refém da própria ação que lhe permite atualizar-se na sua condição de Sujeito. A lente e o espelho são, assim, os primeiros elementos da operacionalização da imagem. A afirmação de Damisch de que a imagem do espaço é produzida é verdadeira, não só no sentido direto da transformação do espaço quadridimensional no espaço bidimensional, mas também na redução psíquica que acompanha a operacionalização que aqui estendo temporalmente à matematização do espaço introduzida pela perspectiva. A produção das imagens do mundo⁸⁴ encerra o sujeito numa prisão administrativa que reduz a sua ação

⁸³ With the question of the index, the idea that the image is caused by its referent enables the theorist to argue that the picture is indeed some form of guarantee of the connection between the picture and the thing that causes it: “reality.” The simple slippage (or sleight of hand) involved in this assertion has tended to hide Peirce’s trichotomy of index-icon-symbol too, and the more complex theory of the photographic sign that follows from it. This slippage toward a one-dimensional concept of the sign is what might be called the “indexical imagination,” which thinks only of “pointing to”.

⁸⁴ Daniel Rubinstein: (2023: 77) retoma a ideia de Heidegger (1977a) de que a época das imagens do mundo não corresponde apenas a uma capacidade de se criarem imagens do mundo, mas, sobretudo, de o mundo se dar a ver como imagem.

ao que pode ser feito imagem, às condições e às condicionantes do seu fazer. Já está aqui a performatividade: a imagem fotográfica não apresenta a realidade como ela é, mas sim como resultado de um processo que implica, não só toda a questão tecnológica *per se* (o que já implica muita ação humana), mas a própria ação de a fazer e perceber, e a marca que essa ação tem sobre a forma de entender e recordar o que fica registado na imagem. Pensar o papel do operador nesta produção permite ver a performatividade na própria produção da realidade como causa e não apenas como resultado de um processo de entendimento visual do mundo.

2.2.2 A origem da performatividade nas demonstrações da perspectiva

Pois é imediatamente aparente que no campo da cultura *lato sensu* – compreendendo os modos prevaletentes do design gráfico assim como a informação veiculada pela fotografia, pelo filme e pela informática – que este Sistema não perdeu pertinência: mesmo hoje, a nossa cultura é tremendamente informada pelo modelo perspectival, muito mais agora que na Renascença, altura em que a perspectiva não constituía a forma ideológica privilegiada, servindo apenas de *ponto* histórico para o trabalho do simbólico.⁸⁵ (Damisch, 1994: 86)

Para encontrar a origem desta relação performativa operador-operação-realidade, proponho que recuemos no tempo até ao momento que fixa pela primeira vez, na Europa, a realidade à sua representação visual técnica. Esta relação de fixação, como já referi no primeiro capítulo, tem origem histórica na introdução da perspectiva linear científica no pensamento ocidental através das demonstrações de Filippo Brunelleschi no início do século XV⁸⁶. Pela forma como colocam no mesmo contexto espaço-temporal o observador, o objeto representado e a representação, e como fazem depender a confirmação da verosimilhança entre os últimos dois da presença do primeiro, estas demonstrações permitem que se pense a natureza da presença do observador no quadro que aponte no ponto anterior. Que se veja a fixação do sujeito perante uma representação mimética perfeita que se substitui matematicamente à realidade representada como uma ação. É esta a intuição que Damisch (1994: 83) aponta a Panovsky: “o *Systemraum*, a

⁸⁵ For it is readily apparent that in the cultural field at large – encompassing prevailing modes of graphic design as well as information conveyed by photography, film and computers – this system has lost none of its pertinence: even today our culture is massively informed by the perspectival model, far more so than was the Renaissance, for which perspective did not so much constitute a privileged ideological form as give historical *point* to the work of the symbolic.

⁸⁶ Esta relação, que foi apontada como fundamento da paisagem no capítulo anterior, é agora desenvolvida em relação ao sujeito.

concepção moderna, sistemática do espaço numa esfera artística concreta... .. mesmo antes de a ciência matemática abstrata lhe ter dado forma e força num postulado.⁸⁷”

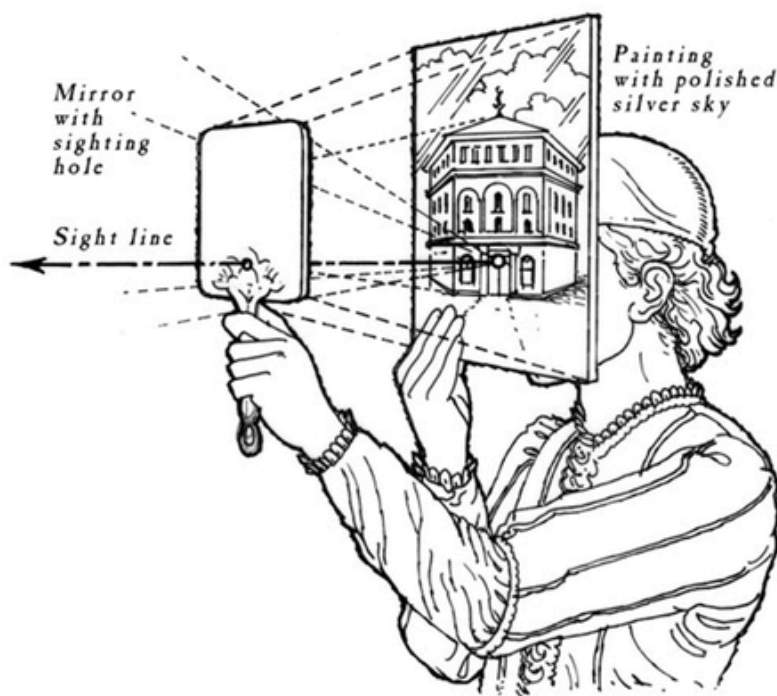


Figura 59 Diagrama da demonstração da perspectiva linear científica de Brunelleschi, com a representação da imagem do Batistério de Florença. Autor desconhecido

Este momento permite perceber a relação de adaptação, o duplo sentido do termo *observação* que aponte a partir de Crary (1992: 5-6), da cena representada e das condições que nos permitiam vê-la corretamente. Para que a demonstração funcione, no sentido de tornar exatamente igual a visualização do edifício e da sua representação, o sujeito tem de colocar-se na posição precisa em que a representação no quadro foi criada, de modo a ter a mesma proporção relativa do próprio elemento representado. Se houver qualquer desvio na relação entre o espectador, a representação e o elemento representado, a correspondência desfaz-se e a demonstração perde a validade. Isto implica a adoção e a manutenção de uma posição fixa no espaço. Ao mesmo tempo, em ambos os casos, tem de haver estabilidade suficiente para que, quando se passa da visão da representação para a visão do objeto representado e vice-versa, não haja desvios de posição: é preciso que o espelho, no exemplo da ilustração acima, se mantenha na relação correta para não

⁸⁷ The *Systemraum*, the modern, systematic Conception of space in a concrete artistic sphere... .. even before abstract mathematical science had given form and force to it as a postulate.

distorcer as linhas. É preciso observar estas regras de observação, não apenas num primeiro instante de visualização, mas sempre que olhamos a representação do objeto, sob pena dessa relação de forças se perder. Este é o primeiro ponto que quero destacar desta experiência. Mitchell (1998: 28) cita Roman Jakobson (1987: 21) a propósito desta convenção:

Os métodos para projetar o espaço tridimensional numa superfície plana são estabelecidos por convenção. O uso da cor, a abstração, a simplificação do objeto retratado, e a escolha das características reproduzíveis são todas baseadas na convenção. É necessário aprender a linguagem convencional da pintura para “ver” um quadro, assim como é impossível perceber o que é dito sem se conhecer a língua. Este aspeto tradicional, convencional da pintura condiciona, em larga medida, a própria percepção visual. À medida que a tradição se acumula, a imagem pintada torna-se um ideograma, uma fórmula, à qual o objeto retratado está ligado por contiguidade. O seu reconhecimento torna-se instantâneo. Já não vemos um Quadro.⁸⁸

Esta ideia de que deixamos de ver um quadro para apenas ver o que nele está representado torna-se ainda mais forte no caso da fotografia, por força da forma como o referente adere à realidade (Barthes, 2003: 20). Há ainda um outro aspeto a considerar. Uma vez que coloca no mesmo contexto espaço-temporal o observador, a representação e o objeto da representação, este processo coloca o observador em contacto, não apenas com a representação em si, mas também com o instante da observação, pela forma como o céu se encontra refletido em tempo real. Estes elementos colocam o observador no contexto do “subject-effect” descrito por Crary (1992: 34) mas, no lugar deste isolamento conferido pela entrada na câmara escura que o autor refere, nas demonstrações de Brunelleschi, o observador é colocado no ponto de vista original da representação do objeto. No quadro em que representa o Batistério, ao recorrer a uma solução refletora para a representação do céu, conforme mostra Damisch (1994: 89-90) através da descrição de Manetti, Brunelleschi faz corresponder, não apenas o espaço representado, mas o tempo da representação, trazendo o espectador para esse regime de temporalidade que a instalação *Carpe Diem* explora. Autor, observador, Si e Sujeito, representação e objeto coincidem na posição espacial perante o objeto a representar, na relação de representação e, tendo em conta que o céu estaria refletido e não pintado no quadro, coincidem, também,

⁸⁸ The methods of projecting three-dimensional space onto a flat surface are established by convention. The use of color, the abstracting, the simplification, of the object depicted, and the choice of reproducible features are all based on convention. It is necessary to learn the conventional language of painting in order to “see” a picture, just as it is impossible to understand what is said without knowing the language. This conventional, traditional aspect of painting to a great extent conditions the very act of our visual perception. As tradition accumulates, the painted image becomes an ideogram, a formula, to which the object portrayed is linked by contiguity. Recognition becomes instantaneous. We no longer see a picture.

não no tempo específico em que um e outro estão perante a cena, mas no facto de a representação mostrar a ambos o instante em que veem o seu objeto.

2.2.3 A fixação como movimento

É esta, especificamente, a performatividade do fotográfico. Manter uma posição por um período prolongado transforma-se num processo continuado de adaptação neuro-musculo-esquelética que apenas pode ser desconsiderado no quadro de uma ideia de mente separada do corpo a que este processo dava força. O dispositivo montado por Brunelleschi para a sua demonstração com o Batistério de Florença é semelhante a uma câmara, no sentido em que o tamanho do furo e a distância deste ao olho e ao espelho funcionam como uma distância focal e de focagem⁸⁹. Esta distância e a sua observação têm uma natureza performativa normativa. Esta *performance*, no início plenamente consciente, de um movimentar do observador para a posição abstrata do desenhador, para o ponto de vista, é mais tarde, tornada habitual, não questionada, como aponta Mitchell através da citação de Jakobson que há pouco referi, é condição para o ser Sujeito do Sujeito. Este ponto de vista, esta aceitação tácita da veracidade de um mundo que apenas se mantém correto, que apenas se mantém verdadeiro na medida desta dupla observação, da imagem e das regras que permitem que a vejamos apropriadamente, é determinante para esta investigação. Ao obrigar o Sujeito à fixação neuro-musculo-esquelética que o fixa no espaço do observador, a imagem representacional assim constituída revela-se ainda mais abstrata que as imagens ditas abstratas. Retomando o exemplo das vigas em L de Robert Morris que dei há pouco, obrigam-nos a abstrair a perceção do corpo como na forma como se sente no espaço – o Si – para o poder representar.

Relembro as razões de Crary para a escolha do termo observador em vez de espetador (Crary, 1992: 5-6) que apontam para uma conformação a uma regra. O “Isto-foi” (Barthes, 2003: 109) refere-se tanto ao que é mostrado na imagem como à adaptação às condições de observação que permitiram a sua visibilidade. O processo de achatamento, congelamento e aquietação / objetificação que permitem ver para lá da janela resulta de um movimento do corpo no espaço. Este movimento depende das condições afetivas a que o mesmo corpo está sujeito quando da sua ação de registo. Brunelleschi coloca-nos

⁸⁹ Até há bem pouco tempo atrás, a maioria das câmaras de uso mais generalizado usava um espelho com uma finalidade idêntica à do espelho de Brunelleschi. O orifício foi substituído por uma alteração do ângulo do espelho e do recurso a um pentaprisma que permite que a informação visual chegue ao olho do fotógrafo.

quase totalmente perante a evidência desta performatividade inerente ao lugar do observador. O processo de achatamento e objetificação ocorre pela ação do corpo ao colocar-se nas condições necessárias à observação deste “peepshow” (Arnheim, 1978). Digo quase totalmente porque, na observação das suas demonstrações, o congelamento é apenas parcial. Refere-se apenas à representação simbólica de um sujeito parado perante o furo aberto no desenho para poder ver o espaço em perspetiva. Por força da solução refletora empregue para nos mostrar o céu, e tendo em conta que o resto da *tavolletta* nos mostra a representação de um edifício, um objeto estático em comparação com as nuvens no céu, quem espreita o desenho refletido no espelho continua com esta sensação de copresença entre a representação e o seu objeto. Não há distância temporal perceptível entre o tempo do desenho e o tempo do Batistério.

Estas questões colocam o observador das demonstrações de Brunelleschi numa posição conceptualmente próxima daquela que é apontada por Rosalind Krauss (1986: 210-219) ao recorrer a uma performance de Deborah Hay como exemplo para demonstrar como a fotografia é modelo para a pintura abstrata. Nesta performance, a artista

explicou ao seu público que em vez de dançar, queria falar. Por bem mais de uma hora, Hay dirigiu-se aos seus espetadores num monólogo calmo, mas insistente, cuja substância consistia no facto de estar ali, a apresentar-se perante o público, mas não através das rotinas do movimento, porque já não conseguia encontrar qualquer justificação particular para essas rotinas⁹⁰. (idem: 210)

Krauss refere ainda a aspiração da artista de uma sintonia com o movimento de todas as células do seu corpo e o recurso ao discurso como bailarina. Prossegue dividindo o evento descrito em três componentes: uma recusa em dançar ou uma fuga aos termos da convenção estética da dança; uma fantasia de presença total; e o discurso verbal através do qual repete o facto de que está presente. Ao referir este discursar como um movimento não simbólico no contexto da tradição em que se insere e onde encontra definição (e eco), Krauss liga-o ao *index*, “o tipo de signo que surge como manifestação física de uma causa, da qual são exemplo traços (vestígios), impressões e pistas”, dizendo-nos que “o movimento para o qual Hay se volta – uma espécie de movimento Browniano do Si –

⁹⁰ explained to her audience that instead of dancing, she wished to talk. For well over an hour Hay directed a quiet but insistent monologue at her spectators, the substance of which was that she was there, presenting herself to them, but not through the routines of movement, because these were routines for which she could no longer find any particular justification.

carrega esta qualidade do traço (vestígio)” (idem: 211). Krauss aponta a ausência de um movimento entendível como dança na performance de Hay como uma ausência de presença da bailarina. O facto de estar ali perante o público e de apresentar um discurso oral no espaço destinado à dança é entendido como um apontar para uma outra coisa que não está presente. É nesse sentido que Krauss liga o referente da performance de Hay ao referente fotográfico. Ambos apontam algo que não está lá. Ambos estão presentes como vestígio de algo que existe - ou existiu - e que implica um transporte de realidade. Comentando um trabalho de Lucas Pozzi numa exposição no P.S.1 nos anos 70, a autora aponta

As operações que encontramos no trabalho de Pozzi são as operações do index, que parecem agir sistematicamente par transmutar cada um dos termos da convenção pictórica. A divisão interna (desenho) é convertida do seu estatuto formal de codificadora da realidade, num de impressão. O limite do trabalho é redireccionado da sua condição de fechamento (o estabelecimento de um limite em resposta ao significado interno do trabalho) e é-lhe atribuída a função de seleção (juntar uma amostra inteligível do contínuo que lhe subjaz). A planura (*flatness*) do suporte é destituída das suas variadas funções formais (como limite contra o qual a ilusão é estabelecida e testada; como fonte de coerência convencional) e é antes usada como repositório de evidência⁹¹ (idem, 1986: 216-7).

Em *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square* (1967-68), Bruce Nauman desenvolve uma série de movimentos ou ações que têm como limite espacial o quadrado marcado no chão do estúdio com fita isoladora. O autor parte do princípio de que, uma vez que é um artista, tudo o que faz no estúdio é arte, para desenvolver um conjunto de vídeos nos quais se filma a si mesmo em ações ou movimentos aparentemente aleatórios. Em certo sentido, vai ao encontro da dissociação da presença em relação à tradição do que, no artista, é entendido como arte que Krauss aponta à performance de Hay.

⁹¹ The operations one finds in Pozzi's work are the operations of the index, which seem to act systematically to transmute each of the terms of the pictorial convention. Internal division (drawing) is converted from its formal status of encoding reality to one of imprinting it. The edge of the work is redirected from its condition as closure (the establishment of a limit in response to the internal meaning of the work) and given the role of selection (gathering a visually intelligible sample of the underlying continuum). The flatness of the support is deprived of its various formal functions (as the constraint against which illusion is established and tested; as the source of conventional coherence) and is used instead as the repository of evidence.



Figura 60 Bruce Nauman, Fotograma de *Dance or Exercise on the Perimeter of a Square*

Esta ideia de Nauman de que tudo o que o artista faz no estudo é arte porque o autor é artista pode ser puxada para a prática de mapeamento da experiência nos meus movimentos pendulares. Em certo sentido, posso considerar esses espaços como uma espécie de estúdio, uma vez que aí coincidem o objeto de estudo, o espaço de trabalho e até o palco onde desenvolvo um conjunto de movimentos que são, ao mesmo tempo, objeto de estudo e a própria natureza constitutiva da minha presença ali. Se Krauss olha para esta fuga ao movimento como convenção, quero, aqui, olhar o movimento que permite essa convenção no seu aspecto performativo e no seu aspecto expressivo; trazê-lo para o campo de análise, em vez de o descurar como mero acessório para a existência do objeto final como obra de arte. Se arte é o que o artista faz, a sua ação não pode ser desligada do objeto que essa ação produz. Por extensão, se a validade do referente implica que o espectador se coloque no lugar do criador – Krauss (1986: 196-209) alude aos *shifters* de Jakobson para apontar essa permutabilidade entre o eu e o tu na obra de arte – a ação do público na relação com o espaço da obra também não pode ser descurada. É nesse sentido que me interessa associar o movimento de adaptação necessário à visualização das demonstrações de Brunelleschi àquele que Krauss aponta à performance de Deborah Hay. Se todo o movimento é entendível como espaço de expressão do Si, é também no movimento que tem de se pensar essa partilha da expressão da realidade visual do mundo através das imagens técnicas.



Figura 61 Fotograma de *Centers*, de Vito Acconci (1971)

Esta relação entre a presença e a ausência do autor e do espectador está também presente numa outra leitura, também de Krauss (1979), deste feita, a partir de *Centers*, de Vito Acconci (1971). A presença do autor a apontar para a câmara ao longo de todo o tempo do vídeo é apontada como uma condição de narcisismo deste meio que permite um *feedback* imediato da ação na representação. Uma vez mais, aqui, estamos perante uma espécie de abstração da relação autor-espetador, num duplo espelhamento em que o autor está a apontar para si mesmo e para o espectador e o espectador pode repetir a ação, sentindo-se apontado e olhando o autor desse apontar. Krauss (1976: 52) faz referência às duas características do uso corrente do vídeo, que usam o corpo como instrumento central: o corpo do praticante, no caso dos vídeos simples, e o caso do visualizador no caso das instalações vídeo.

Estes dois trabalhos, no contexto em que os convoco, exemplificam a relação que desenvolvo com o meu trabalho, de uma espécie de implicação de presença na representação *in absentia*. No entanto, ao abstrair a necessidade de uma presença para a criação do contexto de presença no espaço quotidiano, afastam-se do que procuro em *Carpe Diem*, onde o foco não é esta presença narcísica do artista entre a criação e o seu objeto, mas mais a evidenciação da natureza criativa do espaço como expressão de uma presença. *Carpe Diem* procura as condições de representação do espaço a partir da experiência. Esta interferência do artista no espaço representado não é procurada como

forma de perpetuar a imagem do artista como aquele que vê ou viu, mas para implicar a presença como condição dessa visão enraizada na experiência da presença.

A questão, no quadro específico desta investigação, pode colocar-se da seguinte forma:

Se me mostro a mim, estou a mostrar a experiência ou a dizer que estive ali?

A minha experiência do espaço não passa por eu ver-me ali a passar, mas, pelo contrário, pela experiência de passar ali repetidamente, sem me ver. É nesse movimento repetido que o espaço ganha expressão para mim. O movimento repetido, padronizado, condicionado pela marca prévia da sua repetição anterior, é o condicionamento da percepção pela rigidez da repetição performativa. Estes elementos são chave, aqui. O facto de considerar como “estúdio” os locais onde têm lugar os meus movimentos pendulares, leva-me a pensar nestes vídeos de Nauman e Acconci como coisas demasiado afastadas da realidade que procuro representar. Se as ideias exploradas são as mesmas, o nível de abstração não é. Não me interessa dizer que estou ali. Interessa-me apontar para a presença. Devo tornar-me ausente, não para que outros possam ver no meu lugar, mas para que possam perceber-se a ver. Estas questões terão pouca implicação ao falar da representação do espaço. Ao falar da representação da experiência do espaço, no entanto, tornam-se fundamentais. Do ponto de vista da experiência, o espaço tem de ser sempre pensado como expressão do movimento, das expectativas e da memória. Não existe observação distanciada sem experiência. Assim, a imagem não resulta apenas da representação, mas também do ajuste às condições da sua observação. A associação desta ideia de Rosalind Krauss de uma dança ao movimento performativo do sujeito permite que tome consciência do seu papel e que este se torne inteligível no processo de criação e receção do trabalho. Que a consciência da sua presença o torne expressivo no próprio trabalho. A questão persiste, no entanto. Como tornar sensível a presença como experiência sem mostrar o meu próprio corpo – algo que tornaria o trabalho sobre a minha presença – mas aludindo, ainda assim, à presença do corpo no espaço como condição de leitura?

The Shadow Knows, o fotolivro de Lee Friendlander, abriu uma hipótese de exploração dessa relação de partilha de presenças pela exploração da presença da sombra do autor na imagem que acabei por explorar em *Carpe Diem. Birds are Windy* já recorria à projecção da sombra do público no espaço da instalação como forma de chamar a atenção para uma presença. Projetar a minha própria sombra no trabalho permitiu-me pensar num espaço de articulação em que a partilha era sugerida pela presença da minha sombra nalgumas imagens – algo que também permitiria dar a entender a hora e a época do ano pela posição

relativa do sol – conjugando-a com a sombra dos espetadores presentes na instalação. Voltarei a esta questão na descrição dos trabalhos práticos, mais à frente.



Figura 62 Lee Friedlander, The Shadow Knows



Figura 63 Miguel Rodrigues, Carpe Diem



Figura 64 Figura 59 Lee Friedlander, *The Shadow Knows*

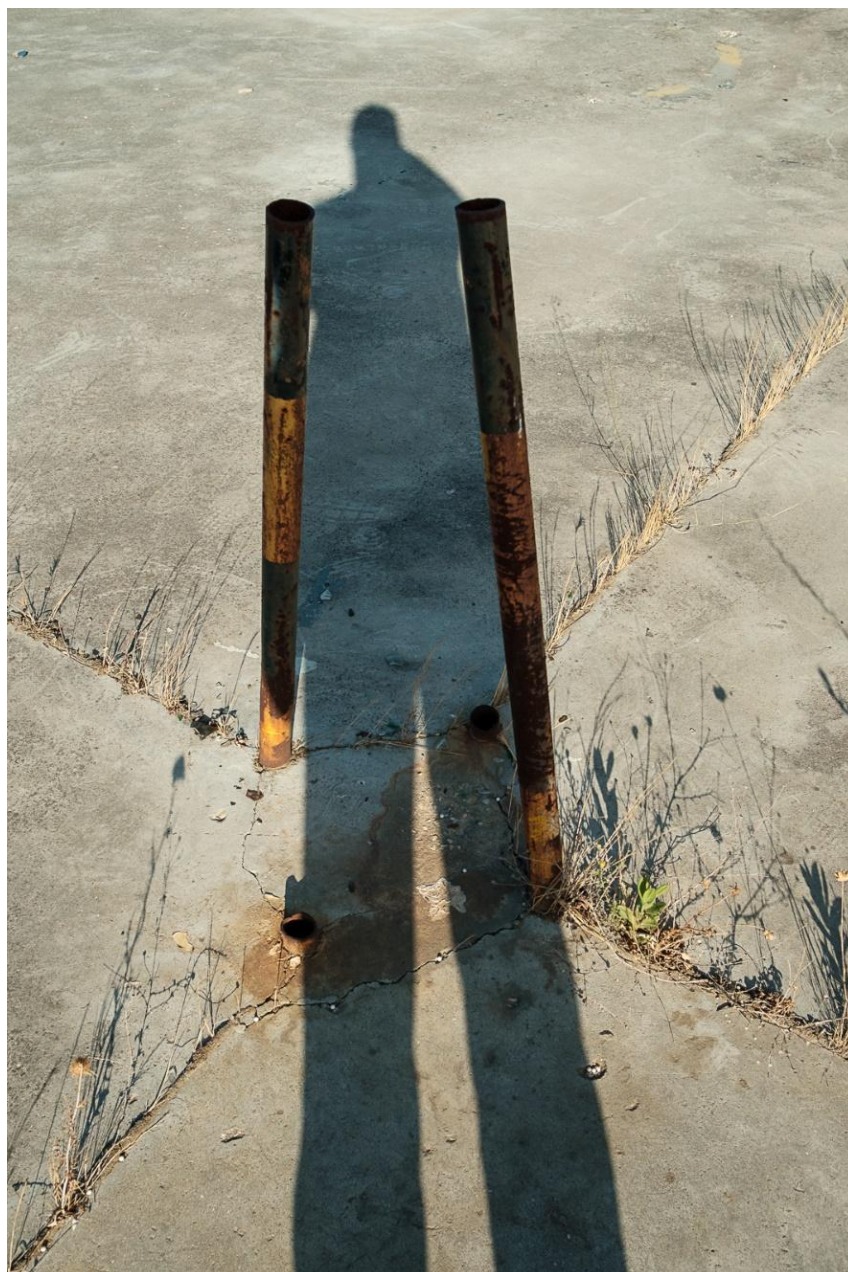


Figura 65 Miguel Rodrigues, *Carpe Diem*

2.3 Observação e Expressão

A inclusão da minha própria sombra nalgumas das imagens, em conjunto com a articulação da sombra dos espetadores no desenho da instalação *Carpe Diem* abriu espaço para a consideração da presença do observador como elemento expressivo no desenho da obra. Não só no sentido de eu ter de ter lá estado para fazer a imagem, mas no sentido de, ao trazer esse estar para a apreciação, a questão da presença se transformar num elemento afetivo e não numa mera formalidade executiva que permite a consideração à distância. Observação e Expressão tornam-se, assim, dois elementos em constante articulação na experiência do espaço, e não podem ser consideradas em separado, uma vez que são

condição de criação do seu sentido. A realidade já não é apenas o foco de uma observação mecanicamente construída, é a expressão viva da forma e do contexto da sua construção. A imagem da realidade a partir da sua representação na imagem técnica abre espaço a uma racionalização da representação. Só se pode falar no sujeito no contexto da dupla observação de Crary, de um duplo espelhamento fotorrealístico⁹² da realidade no Sujeito e do Sujeito na realidade. A sua racionalidade assenta, por isso, num princípio de exclusão que a torna irracional. O fotógrafo não parte apenas da experiência de estar, mas de uma ação em que se coloca perante a cena, a isola e enquadra e objetifica, tornando estática a imagem e a posição de observação. A história que pode contar enquanto sujeito, enquanto ponto de vista sobre um determinado “isto-foi” (Barthes, 2003: 109), difere da história no sentido do Si autobiográfico apontado por Damásio (1999: 163), como um “indivíduo limitado e singular, que muda continua e suavemente ao longo do tempo, mas que, de certo modo, permanece igual” e que tem como principais funções fornecer “uma continuidade de referência” ao organismo. Damásio diz-nos 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: 175). O corpo perante a imagem, nas demonstrações de Brunelleschi, está no mesmo tempo e espaço que o objeto que a imagem representa; o corpo perante a imagem distante, no espaço e no tempo, está noutra tempo e espaço. Entre estes dois pontos, não só mudou a posição e a sensação – a dança performativa que aponte com o exemplo de Rosalind Krauss – mas também a história, a experiência da pessoa entre esses pontos. Já não estamos no território isolado e estático do sujeito cartesiano. Ao falar de uma questão sobre o mapeamento da experiência da presença no espaço, e ao falar de fotografia como *medium* para abordar essa questão, estes dois elementos tornaram-se fulcrais na investigação.

Longe de “imitar” o espaço, a perspetiva apenas conseguia simulá-lo, e isto desde a sua origem – uma origem com a qual renova a sua relação a cada momento. Para simulá-lo ou (re)construí-lo, conforme o demonstram as duas experiências de Brunelleschi, cada uma centrada em torno de um objeto arquitetónico que era, ao mesmo tempo uma forma-limite, um corpo básico, quase “ideal”, uma espécie de “*forma-limite*”, na terminologia de Husserl, definida inteiramente por um conjunto de superfícies. Mas o que querem dizer com “espaço” quando estão a lidar com um lugar que é já uma construção, no caso, uma *piazza* rodeada de um conjunto de fachadas? Ao invés de “imitar” o espaço (na medida em que a noção de imitação possa fazer sentido neste contexto), seria necessário *produzi-lo*, constituir este espaço como um objeto, uma operação que tende, como vemos em

⁹² Emprego um anglicismo neste termo para realçar uma descrença no fotorrealismo. Ao empregar o termo *fotorrealístico* e não *fotorrealista*, estou, assim, a referir-me a um efeito estilístico.

Descartes, a negar a esse espaço qualquer qualidade que não a da pura extensão e eximi-lo do reino da aparência, submetendo-o ao reino da “semelhança”, num novo sentido do mundo, geométrico.⁹³ (Damisch, 1994: 149)

As imagens técnicas representam o espaço cartesiano da pura extensão no seu “novo sentido do mundo, geométrico.” (idem) A câmara não é apenas algo que se intromete entre a presença e a sua representação e isola o sujeito do conhecimento do seu objeto. É também o aparelho que produz e constitui este espaço da pura extensão como um objeto, que transforma o sujeito num complexo operativo / performativo para o qual o conhecimento, na medida em que é obtido através da distância, surge na experiência dessa mesma distância. Damisch alude ao facto de que o próprio espaço representado por Brunelleschi é já uma construção, já um espaço de teor estático e geométrico. É neste processo que se dá a passagem da experiência como expressão à relação autonomia-automatismo que aponte no primeiro capítulo. Através deste processo, passamos de uma relação de movimento entre a experiência de si, o espaço da experiência e a carga simbólica atribuída a estes dois elementos e à relação entre eles, para uma relação estática e distanciada entre um Sujeito, que exerce sobre si mesmo o efeito da ilusão de um controlo direto, aparentemente não-simbólico com a realidade ali representada através de um modelo de representação geométrico / matemático, e o espaço assim representado. As duas figuras narrativas que agora descrevo e relaciono surgem desta divisão do espaço como expressão da presença e como extensão do controlo. Experiência e conhecimento tornam-se nos caminhos bifurcantes daquele que tem de parar para manter a autonomia e daquele que tem de observar (automatizar) a indicação do primeiro. O paradigma ocidental moderno clássico, como o define Berque, e como citei no primeiro capítulo, encontra o seu referente no que aqui refiro como o paradoxo do fotográfico: quanto maior a autonomia do sujeito, maior a necessidade de automatismo na forma da sua presença e do seu movimento no espaço. A partir do momento em que o conhecimento e a experiência do espaço evoluem em caminhos divergentes; a partir do momento em que a

⁹³ Far from "imitating" space, perspective was only able to feign it, and this from its origin - an origin with which it renews its relation at each moment. To feign it or (re)construct it, as is demonstrated by Brunelleschi's two experiments, each of which is centered around an architectonic object that was at the same time limit-shape, a basic, almost "ideal" body, a kind of "*limit-shape*" to use Husserl's terminology, defined entirely by a set of surfaces. But what do we mean by "space" when we are dealing with a place that is itself a construct, namely a piazza surrounded by a series of facades? Rather than "imitate" space (insofar as the notion of imitation has any meaning in this context), it would be necessary to *produce* it, to constitute this space as an object, an operation that tends, as we see in Descartes, to deny it any quality other than that of pure extension and exempt it from the reign of resemblance, compelling to it to submit that of "similitude," in a new, geometric sense of the word.

experiência do conhecer é a experiência do distanciar-se, como podemos expressar o conhecimento através da presença?

2.4 Vigilância e Poética

Como reduzir este racionamento da atenção? Como trazer para o espaço representacional os elementos que permitam que a presença seja sentida a partir do seu conteúdo expressivo e não apenas do modelo normativo que a torna distante do que representa? Mais especificamente, como fazê-lo a partir da experiência de um hábito quotidiano que já de si, se espera corresponder a um plano previamente traçado, a tal ponto que se possa reduzir ao mínimo a atenção a ele dispensada? Já referi a importância que o facto de eu ser, ao mesmo tempo, aquele que mapeia a experiência e aquele cuja experiência é objeto de mapeamento, tem para esta investigação. Este facto provoca uma dissonância entre os elementos *autonomia* e *automatismo* que tenho vindo a referir como sustentação da figura do Sujeito. A ideia de trazer aquele que experimenta e aquele que observa a experiência para a mesma pessoa e o mesmo processo de individuação cria um choque entre duas ações distintas que devem ter lugar a partir de dois pontos diferentes. É preciso que o Sujeito da observação possa colocar-se diante do Si que pretende observar para que o processo ocorra.

O dispositivo fotográfico funciona, ao mesmo tempo, como instrumento de separação e de mistura destas duas figuras. O Si da experiência pensa e calcula a sua presença no espaço. Não é uma figura irracional que devém si mesmo por impulso, é alguém que se considera na e a partir da experiência como ponto de apoio para a reflexão sobre o processo. Aproxima-se mais da definição já referida do Si autobiográfico (Damásio, 1999: 163), no sentido em que é uma reflexão integrada no processo de devir si mesmo, e não uma construção intelectual a partir de uma observação exterior. A fotografia, enquanto instrumento benjaminiano de reprodutibilidade técnica, constitui-se de modo análogo a qualquer outro dispositivo de produção industrial. Podemos integrá-la num conjunto de processos de gestão do espaço e do tempo descritos por Nigel Thrift, que requer “um vasto aparato de modo a reproduzir repetições bem-sucedidas e consistências consistentes”⁹⁴ (Thrift, 2005: 214). Este vasto aparato não consiste apenas nas imagens com que representamos um mundo que pensamos controlar e observar à distância, constitui a própria performatividade que garante esse aparato representacional. O facto

⁹⁴ “a vast apparatus in order to reproduce successful repetitions and consistent consistencies.”

de esta rotina que agora revisito ter sido forçada por uma posição como professor numa escola, num subúrbio integrado na cintura industrial da cidade de Lisboa, levou a que ligasse todas estas repetições a uma espécie de enquadramento disciplinar dos “corpos dóceis” (Foucault, 2017: 135). Foucault (idem: 143) diz-nos que

O exercício da disciplina supõe um dispositivo que obrigue pelo jogo do olhar; um aparelho onde as técnicas que permitem ver induzam a efeitos de poder, e onde, em troca, os meios de coerção tornem claramente visíveis aqueles sobre quem se aplicam.

A performatividade que aqui tenho vindo a referir, consiste numa relação de vigilância dos comportamentos em relação à imagem técnica que é condição de adestramento dos corpos. Corresponde à observação, no duplo sentido que lhe dá Crary (1992: 5-6)⁹⁵ que tenho vindo a referir. O termo é importante, assim, não só pela forma como o observador vê e dá a ver, mas também, sobretudo, pelas limitações e convenções que essa forma acarreta. Sobretudo quando, qual truque de prestidigitação, consegue, pela própria forma como organiza a estrutura de análise que o aparelho permite, fazer com que o observador nunca seja analisado na observação. Assim, a escola, a presença de equipamento industrial, a própria estrada como ponto de ligação entre estas estruturas e a cidade de Lisboa, onde vivia na altura, todas convergem para essa performatividade e essa vigilância. Há um comportamento que subjaz a todos estes processos e os valida coletivamente, de tal forma que o seu questionamento não surge como hipótese a esse mesmo coletivo que os mantém. Dentro desse espaço e desse comportamento coletivos, a fotografia surge como uma espécie de instrumento de descentralização e individuação da vigilância permitida pelo panótico de Bentham, como o descreve Foucault em *Vigiar e Punir* (2017). A câmara de transparência fixa torna-se móvel e o ponto de observação /

⁹⁵ Reproduzo aqui a citação que apresentei antes: “Escolhi o termo *observador* sobretudo pela sua ressonância etimológica. Ao contrário de *spectare*, a raiz latina para “espectador”, a raiz de “observar” não significa literalmente “olhar para.” O termo Espectador também convoca conotações específicas, especialmente no século XIX, que prefiro evitar – nomeadamente, de alguém que assiste passivamente a um espetáculo, como uma galeria de arte ou um teatro. Num sentido mais pertinente para o meu estudo, *observare* significa “conformar-se à própria ação, obedecer a,” como em observar regras, códigos, regulamentos e práticas. Ainda que seja obviamente, alguém que vê, um observador é, de forma mais importante, alguém que vê dentro de um conjunto prescrito de possibilidades, alguém que está integrado num sistema de convenções e limitações” (1992: 5-6). No original: “I have chosen the term *observer* mainly for its etymological resonance. Unlike *spectare*, the Latin root for “spectator”, the root for “observe” does not literally mean “to look at.” Spectator also carries specific connotations, especially in the nineteenth century, that I prefer to avoid – namely, of one who is a passive onlooker at a spectacle, as at an art gallery or theater. In a sense more pertinent to my study, *observare* means “to conform to one’s action, to comply with,” as in observing rules, codes, regulations and practices. Though obviously one who sees, an observer is more importantly one who sees within a prescribed set of possibilities, one who is embedded in a system of conventions and limitations.”

vigilância democratiza-se, torna-se tanto mais móvel quanto mais conseguir fixar Sis em Sujeitos.⁹⁶ tornando-se acessível a um número cada vez maior de sujeitos. A democratização do aparelho é também a democratização da observação das regras que permitem ver através deste e uma espécie de controlo pela performatividade: garantir, na própria forma de ver, os moldes em que o mundo se disponibiliza para a ação. O controlo desta ação não se dá por um ditado sobre a própria ação, mas sobre a observação. Fotograficamente, podemos olhar qualquer coisa – como aponta Sontag (2012), desde que o façamos dentro da norma de observação que a câmara impõe. Deste modo, qualquer elemento inventariado é trazido para este espaço normativo da vigilância à distância.

A consciência desta relação, no entanto, transforma o instrumento de vigilância no instrumento de uma poética. Uma vez que este processo de observação se torne consciente, uma vez que se aponte o verbo paisagem como uma ação do sujeito e não do seu objeto, o mesmo processo que criava o Sujeito como prática de fixação a uma paisagem, torna-se um processo de identificação e libertação. O mesmo instrumento que garantia a vigilância ganha o espaço de expressão de uma poética. Na medida em que abre a própria presença e experiência do fazer à análise, oferece as suas imagens como expressão visual de uma presença e abre-se à experiência dessa presença a partir da própria vigilância. Transforma o agente da performatividade numa agência de expressão que extravasa o aparelho de controlo. Pensar que a imagem surgiu, não apenas porque a vi, mas por toda essa dança kraussiana de parar, ajustar o corpo a uma posição que permita o enquadramento, disparar... pensar que para ver a imagem mais tarde, terei de parar novamente diante dela, dispondo-me agora perante um livro, uma parede ou um ecrã, obriga a enquadrar a liberdade de ver numa normatividade da observação. Levantar o véu sobre essa normatividade, aproxima-nos novamente de um espaço de liberdade criativa, de um espaço em que podemos jogar com a própria experiência da paragem como elemento de expressão e não apenas como seu condicionante.

2.4.1 Eventos e cenas

A distinção de Flusser (1998: 27) entre eventos e cenas ajuda a aprofundar este processo⁹⁷. O evento está ligado à própria experiência. É necessariamente aberto. Não se poderia falar

⁹⁶ Desenvolvo esta transformação entre si e sujeito no próximo ponto.

⁹⁷ Nesse sentido, pode ser equiparada à diferença entre mapeamento e mapa, entre processo e resultado. Desenvolvo esta questão no ponto sobre o Mapa e Mapeamento.

de abertura, de atualização, se houvesse um fechamento da experiência aos dados que continuamente identifica. Estes dados alimentam um mapeamento da relação do organismo com o espaço, as expectativas que permitem lançar hipóteses de ação. A cena, por outro lado, está ligada à fixação da forma da ocorrência do evento. Podemos pensá-la repetidamente e esperar que os seus moldes não se alterem; podemos projetá-la sobre o espaço aberto e desenhar modelos de ação, criar rotinas e hábitos como se pudéssemos recriar mecanicamente a mesma presença e ação nos mesmos percursos, dia após dia. No entanto, pensar na repetição da mesma ação em momentos diferentes, como uma cópia exata, não é possível num espaço aberto. A cópia só é possível em ambientes de variáveis controladas. Por mais informação que contenha, o mapa de um espaço só é o mapa de um espaço dentro do conjunto de elementos em relação aos quais se pode definir como correspondente. A própria tentativa de repetir *ipsis verbis* uma ação, implica a definição do que vai ser repetido como um controlo sobre as variáveis do ambiente através da atenção a um modelo. Tudo o que excede a grelha de correspondências tem de ser excluído da consideração ou continuamente mapeado, num mapeamento que nunca se torna mapa. Continuar a mapear implica manter a ação aberta e, por isso, alimenta um ainda não conhecer produtivo, a expressão que Borgdorff (2012) retira de Rheinberg. Fechar a definição do espaço a um mapa não atualizável implica um processo de ignorância em relação ao não mapeável e a imposição de uma norma comportamental que suporte o conjunto de resultados dado.

A cena começa por surgir numa relação de copresença entre o objeto e a sua representação no plano onde, por força das próprias condições de visualização – a adaptação do observador à posição certa para observar e a sua manutenção durante o tempo de observação – se mantém atual. É necessária uma aceitação tácita da relação entre objeto e representação para a fixação do espaço num instante copiável e partilhável. Este desligar da copresença cessa a atualização temporal do observador em relação ao tempo do objeto observado. O observador deixa de ser contemporâneo do espaço-tempo do objeto representado para se tornar contemporâneo da cadeia de circulação de imagens e da lógica ao mesmo tempo instantânea e intemporal da sua observação. Neste sentido, vai ao encontro de Rubinstein (2023: xi):

Ao invés de ser uma paragona da verdade, como o pensamento do iluminismo quer acreditar, a fotografia mostra a representação pelo que é: um paradoxo que simultaneamente pertence ao mundo e se rasga deste.

Enquanto o lado de significação se afirma como algo que aconteceu no passado, o lado emergente afirma-se no presente; o “agora” da idade tecnológica. Por outras palavras, a fotografia designa a emergência de uma montagem reconhecível, não por se substituir ao

presente, mas porque é o presente. A fotografia não é uma representação, mas uma versão viva desta realidade emergente... ..Não um registo de algo que já existe, mas algo que é produzido pela ação do registo.⁹⁸

Passa a aceder ao espaço representado na forma matematizada que permite a ilusão de poder à distância que a verosimilhança cria. Deixa de importar onde estamos ou como estamos para ver estas imagens. Os eventos representados passam a ter lugar para lá da janela de onde são dados a ver. Do lado de cá da janela, há também uma fixação da condição de sujeito / observador, não pela posição ou local específico onde temos de estar para observar, mas pela forma como toda a realidade ocorre nesta imaginação indexical bateseana que torna a materialidade da presença tão pouco importante como a materialidade do objeto representado na imagem⁹⁹. É este objeto material que representa outros objetos materiais que é propagado como conhecimento dos eventos.

O progresso tecnológico do fotográfico levou a que o observador se tornasse progressivamente mais móvel, e visse reduzida a sensação de isolamento em relação ao ambiente em que fotografava. O aparelho tornou-se portátil e fácil de operar. Há uma diferença abissal no processo de construção da imagem entre uma câmara técnica e uma câmara de bolso, qualquer que seja. Se a primeira obriga a um desligamento do ambiente para poder conceber a imagem – o pano colocado sobre a cabeça para que se possa ver a imagem no vidro despolido – a segunda dá quase a sensação de uma ligação. Quem faz está ligado a si pelo seu reflexo no ecrã, narcisicamente, tanto pela presença neste da sua imagem como pela presença desta no espaço onde o seu corpo também está.

2.4.2 Um paradoxo democrático

Sempre considere o dispositivo fotográfico como fundamentalmente democrático. Não no sentido clássico que tenho vindo a problematizar, de um instrumento de criação de distância normativa onde uma luta pelo lugar da construção da observação determina o

⁹⁸ Rather than being a paragon of truth, as enlightenment thinking wants to believe, photography shows representation for what it is: a paradox that simultaneously belongs to the world and tears itself away from it.

While the signifying side of the photograph is standing for something that has happened in the past, the emergent side is standing in for the present; the 'now' of the technological age. In other words, the photograph names the emergence of an assemblage that is recognizable not because it is standing in for the present but because it is the present. The photograph is not a representation but an alive version of this emergent reality... ..Not a recording of something that already exists but something that is produced through the act of recording.

⁹⁹ O próprio facto de as questões sobre a materialidade na imagem se prenderem mais com a materialidade do suporte do que com a materialidade dos objetos nele representados é já indicativo do distanciamento entre o sujeito e o que é representado nas cenas.

que pode ser visto como público no espaço. Antes, no sentido de um processo de individuação participativa que compreende ao mesmo tempo a importância da presença como processo deleuziano de emergência relacional com o espaço, e uma certa humildade na condição dessa presença. Uma humildade que nasce da consciência aguda de uma necessidade de coexistência de vários fatores para que essa emergência ocorra. É verdade que o Sujeito é uma espécie de construção institucional desse processo de individuação. É verdade, também, que a sua institucionalização surge em resultado de uma redução da experiência do Si (autobiográfico) ao que pode ser tornado plano. A subjetividade clássica, humanista, depende de uma relação consigo através do espelhamento do sujeito no plano da imagem do mundo que torna a sua definição pouco humilde. Um sujeito humilde – emprego aqui o termo sem maiúscula para evidenciar as diferenças – emerge da consciência da sua performatividade. Da consciência, nessa performatividade, da importância agencial de todos os elementos que concorrem para este processo de individuação. Não só outros sujeitos, como todos os marcos e instrumentos que permitem uma construção que é essencialmente afetiva. O processo democrático surge neste contexto como uma dupla relacionalidade. Desde logo, do sujeito com o Sujeito, num processo de atualização fantasmático. Depois, de todos os instantes que convergem para a constituição de um e do outro e da relação entre ambos. A fotografia é um palco, uma cena privilegiada para esta relação. Define o Sujeito, mas, ao implicar a dupla observação de um plano, transforma-o numa espécie de espelho de um espelho, num espaço de construção feito *mise en abyme*. A consciência deste efeito de *mise en abyme* é esta relacionalidade mais espontânea entre sujeitos que se encontram nas imagens. Estes sujeitos já nem são unicamente humanos, são atores latourianos, materiais, processuais, afetivos, que esvaziam essa ideia de Sujeito distanciado. Se esvaziamos o sujeito dessa ideia de autonomia, no entanto, o que fica? Poderemos ainda falar de democracia como o espaço participativo de um conjunto de sujeitos heterogêneos?

O Sujeito é-o apenas em função do instrumentário que permite a observação que o define. Por isso, tem de ser visto como uma articulação com esse instrumentário. No limite, a própria noção de Sujeito tem de incluir esse mesmo instrumentário. O processo só deverá verdadeiramente democrático na medida em que todos os agentes de subjetividade são considerados para a construção da definição do espaço junto com todos os atores que participam nessa definição. Instrumentos ocultos serão sempre instrumentos de poder contra democráticos. Articular a fotografia como agente democrático implica pensá-la no seu elemento poético, relacional, mais do que no seu elemento de vigilância, normativo.

Este ponto procura contribuir para esse processo olhando a forma como a evolução tecnológica do dispositivo permitiu transformar o Sujeito – que o próprio dispositivo criara – neste sujeito mais humilde da partilha.

A fotografia transformou-se num instrumento de massificação da ideia do Sujeito de um modo que a escrita nunca conseguiu. A remagicização da escrita na imagem técnica (Flusser, 1998) consiste também na transformação do ponto de vista como posição destacada perante uma realidade em análise num dado adquirido, tal a literalidade, a simplicidade e o alcance da sua forma visual. A avaliar pelas teorias do referente, quando olhamos aquilo que as imagens nos mostram no plano representacional, estamos perante uma prova qualquer de que o espírito humano conseguiu, finalmente, apoderar-se da realidade. Ao mesmo tempo, no entanto, a democratização deste processo de representação coloca o operador da representação no lugar da lebre na fábula de Zenão de Eleia¹⁰⁰, perseguindo o registo da realidade como uma tartaruga que, quando consegue ver representada, já não está como na representação. A escala em que este processo tem lugar atualmente, e a crescente fusão das figuras do produtor e do recetor de imagens, torna turva a divisória entre ver e dar a ver, entre as duas formas da observação que tenho vindo a destacar. A portabilidade dos aparelhos e a facilidade de partilha das imagens criam sistemas de organização e de tensão hierárquica que impõem que se pense a tensão entre Si e Sujeito numa relação que é, pelo menos na aparência, menos assente na distância de observação. A passagem da fotografia, de um processo industrial para um processo eletrónico; de um processo vertical, hierárquico e burocrático – alguém vê e dá a ver através de um sistema de mediação, para um processo horizontal em que, aparentemente, todos vêem e partilham a visão sem restrições, abre novos pontos de apoio para a análise.¹⁰¹ Também aqui, a questão da performatividade permite abrir nuances e continuar a perceber uma relação de controlo que se transformou com a tecnologia. Ao

¹⁰⁰ Nesta fábula, Zenão argumentava que, numa corrida entre uma lebre e uma tartaruga em que esta última partisse com avanço, a primeira nunca a alcançaria, independentemente da velocidade de ambas. Por mais rápida que seguisse em relação à tartaruga, quando a lebre chegasse ao ponto em que a tartaruga se encontrava no momento da partida, esta já teria avançado e já estaria mais à frente. O mesmo sucederia em cada ponto subsequente. Deste modo, a lebre nunca poderia ultrapassar a tartaruga, partindo atrás dela.

¹⁰¹ Joanna Zylińska (2002: 1-14) retoma e atualiza a ideia de Marshall McLuhan dos meios de comunicação como extensões do homem. De acordo com a autora, ainda que a ideia da *aldeia global* possa já estar desatualizada, a ideia da transformação da interioridade do sujeito pela operação de cada *medium* não está. Estudar o efeito da aceleração da produção e da circulação de imagens do ponto de vista da performatividade do seu uso (e não do efeito do seu conteúdo), aproxima-nos, não dessa ideia dos usos não humanos da fotografia, como o trabalho recente de Zylińska (2017, 2022) foi apontando, mas da continuidade, mesmo aqui, do perfil dualista da análise que considera o sujeito destacado do espaço que observa.

tornar o aparelho portátil e cada vez mais fácil de operar, esta trouxe a consciência deste controlo pela distância para a percepção ativa do espaço de um número crescente de pessoas. Ao tornar menos nítida a relação autor-recetor, consegue trazer para o segundo a sensação do primeiro e assim diminuir o carácter maiúsculo da figura do sujeito; torná-la mais vulgar, mas também mais dinâmica. A própria forma como podemos, atualmente, ver, registar e ver e partilhar o registo sem sair do espaço referenciado, reaproxima o contexto de relação com a imagem daquele aberto pelas demonstrações de Brunelleschi no início do séc. XV. Traz este sujeito de volta ao contexto de uma certa imersividade e, pela própria forma como a tecnologia faz as imagens circular cada vez mais em ecrãs, abre um espaço de imersividade também na visualização à distância, remetendo, não para uma condição de observação, mas de possibilidade de presença. Na introdução a *O Espectador Emancipado*, Rancière (2010: 7-36) fala de uma “fórmula essencial” (idem: 8) à qual podem ser reconduzidas as críticas ao teatro ao longo da sua história. Chama-lhe o “paradoxo do espectador” (idem)

Este paradoxo é fácil de formular: não há teatro sem espectador (ainda que fosse um espectador único e secreto, como na representação fictícia de *O Filho Natural*, que dá lugar aos *Diálogos* de Diderot). Ora, dizem os acusadores, ser espectador é um mal; por duas razões. Em primeiro lugar, olhar é o contrário de conhecer. O espectador permanece face a uma aparência ignorando o processo de produção dessa mesma aparência ou a realidade que a aparência encobre. Em segundo lugar, olhar é o contrário de agir. A espectadora fica imóvel no seu lugar, passiva. Ser espectador é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir. (idem: 8-9)

O autor aponta um conjunto de possibilidades a partir da distância que aponta entre quem faz e quem vê, e que liga à relação pedagógica entre mestre e aprendiz. Refere que “nela, o papel entregue ao mestre é o de suprimir a distância entre o seu saber e a ignorância do aluno” (idem: 16). Diz-nos também que o mestre tem de estar sempre um passo à frente do aluno, pois

Na lógica pedagógica, o ignorante não é apenas aquele que ignora ainda o que o mestre sabe. É antes aquele que não sabe o que ignora nem como chegar a saber isso que ignora. O mestre, esse, não é apenas o indivíduo que detém o saber ignorado pelo ignorante. É também aquele que sabe como fazer da coisa ignorada um objeto de saber, em que momento e segundo que protocolo (idem: 16).

Destaco esta relação pelo que indica do lugar vazio do observador. Rancière aponta uma série de misturas de géneros que nasce em resposta a este paradoxo, referindo três maneiras de as compreender e praticar. Uma que reatualiza a forma de uma obra de arte total que devia “supostamente ser a apoteose da obra tornada vida” (idem: 33-34). Uma segunda que consiste “na ideia de uma hibridização dos meios própria da realidade pós-moderna da troca contínua dos papéis e das identidades, do real e do virtual, do orgânico e das próteses mecânicas e informáticas” (idem: 34). Uma terceira que “já não tem em

vista a amplificação dos conceitos, mas sim pôr em causa a própria relação causa-efeito e o jogo dos pressupostos que sustentam a lógica do embrutecimento" (idem). Este jogo de misturas tem uma estranha relação com o paradoxo do fotográfico como o tenho apontado nesta tese. O importante da relação não é a fixação de posições entre quem dá a ver e quem vê, e que nasce, em certa medida, de uma combinação das segunda e terceira maneiras de compreender que Rancière refere. A relação entre os paradoxos do espectador e do fotográfico pode ser entendida no questionamento que ambas fazem sobre a validade do lugar da observação. O importante é esse lugar, a forma como condiciona tanto quem faz como quem vê a esse caráter maiúsculo da figura de um Sujeito que pode tudo sobre tudo por causa da relação de distância que a observação dita sobre o seu objeto. Se a fusão apontada por Rancière me parece não alterar esta relação de poder sobre o espaço – a cena é um espaço em extensão – a fusão entre produção, partilha e visionamento de imagens provoca, pelo menos um questionamento. Com esta, não temos apenas uma mistura dos papéis atribuídos por um encenador como alguém que viu primeiro e assim faz prevalecer a distância, tanto ao espectador como ao ator. Ao trazer para a mesma pessoa a observação, o registo, a partilha e o visionamento; e ao abrir a possibilidade de que esse processo se dê a partir de uma presença – necessariamente ativa – no espaço a representar, só podemos falar de uma distância de si para si ou de uma partilha real de possibilidade de presença. A distância de si para si coloca o sujeito perante a evidência da sua presença no espaço representacional e do seu caráter performativo, trazendo-o de volta para a expressão de um si autobiográfico, duracional. A partilha real de uma possibilidade de presença abre, não para a simulação de um espaço matemático, entendível a partir da distância, mas para uma hipótese de presença que abre e se confirma num novo registo. Que passa de um poder imaginar o espaço a partir da distância para poder imaginar uma presença, uma participatividade. Nesse sentido, a imagem devém contabilística ou probabilística, para além de pensativa. Determina uma ação e uma função de presença, pelo menos tanto quanto uma observação e uma confirmação à distância.

Para aprofundar esta relação, recorro à interpretação que Nigel Thrift (2005: 583) faz da *qualculation*:

Uma mudança para um mundo no qual novas qualidades estão a ser construídas baseadas em pressupostos sobre a forma como o tempo-espaço pode surgir que, antes, teriam sido impossíveis, espaços que são naturalistas no sentido em que, provavelmente, são melhor representados como forças fluidas sem princípio nem fim e que estão a gerar

*nova convenções culturais, técnicas, formas, géneros, conceitos, até (pelo menos, é o meu argumento) sentidos.*¹⁰²

O autor refere que esta mudança tem lugar pela forma como o cálculo se tornou tão presente no nosso dia a dia que se tornou, não uma função de quantificação, mas de qualificação que afeta a forma como vemos, como nos movimentamos e como organizamos os movimentos, até como sentimos. Como pontos de ligação com a questão do fotográfico, destaco dois dos elementos que Thrift aponta como sendo chave para este processo: “o método cognitivo chamado de matemática” que “permitiu que o mundo fosse visto como conciso, transferível e, por isso, passível de ser gerido, moldando um novo tipo de *repetibilidade*.”¹⁰³(Thrift, 2005: 588), e

A transformação do espaço e do tempo numa grelha nos séculos XVIII e XIX. A história da standardização do espaço e do tempo foi contada várias vezes, mas não é menos extraordinária por isso. Assim como várias métricas foram generalizadas e standardizadas, vários pontos do mundo foram tornados localizáveis e transponíveis numa arquitetura global de moradas, de tal modo que todo e qualquer parte do mundo poderia em teoria ser dado como morada¹⁰⁴ (idem).

O fotográfico, como pensamento iniciado com a imagem técnica na Renascença e tornado industrial com o desenvolvimento da fotografia, representa um dos primeiros passos neste processo. A imagem técnica, na forma como permite situar pontos no espaço – as moradas que Thrift aponta – e calcular a distância entre estes, é uma visualização matemática desse espaço-tempo em grelha. Esta possibilidade de morada, no entanto, é sempre dupla; implica sempre uma segunda morada de onde se confirme a primeira. Essa segunda morada é, no entendimento industrial da fotografia, o lugar distanciado do sujeito¹⁰⁵. É a partir desse contexto que devemos olhar as transformações tecnológicas no sentido da participatividade e da partilha que aponte como exemplo de processo democrático na era

¹⁰² A move towards a world in which new qualities are being constructed, which are based on assumptions about how time-space can turn up which would have been impossible before, spaces which are naturalistic in the sense that they are probably best represented as fluid forces which have no beginning or end and which are generating new cultural conventions, techniques, forms, genres, concepts, even (or so I will argue) senses.

¹⁰³ “The cognitive method called mathematics” “allowed the world to be seen as concise, transferable and this manageable, shaping a new kind of *repeatability*.”

¹⁰⁴ “there is the gridding of time and space in the eighteenth and nineteenth centuries. The story of the standardization of space and time has been told many times but it is no less remarkable for that. For, various metrics were generalized and standardized, so making different parts of the world locatable and transposable within global architecture of address, so each and every part of the world could in theory be given an address.”

¹⁰⁵ Será talvez este um dos problemas maiores na delegação deste poder de observação no instrumentário da Inteligência Artificial: a passagem de competências sobre a própria designação do que é o quê para o domínio da máquina, como uma sexta fase da imagem técnica de Dubois.

digital. Há um estilhaçamento dos processos de mediação através da produção de imagem que se está a tornar cada vez mais evidentes com o desenvolvimento das possibilidades de criação e partilha de imagens. Aqui, não falo ainda da questão da verificabilidade das imagens em relação ao que referem, falo apenas da diluição do controlo sobre a sua produção e circulação. Do facto de podermos, atualmente, levar esta relação a um tal alcance que, aparentemente, a única entidade mediadora é a própria tecnologia, tudo o resto estando sujeito a um grau de liberdade – como não mediação da comunicação – dificilmente imaginável noutros períodos de vigência desta mesma imagem técnica. Talvez esta questão careça ainda de ser pensada. A possibilidade de levar e de usar, no próprio terreno, o instrumento para a sua visualização à distância leva-nos novamente à questão da experiência da presença do sujeito no espaço, e a um conflito entre autonomia e automatismo:

Que tipo de controlo poderá exercer-se quando o sujeito autónomo coincide com a presença autómatas do seu corpo no espaço?

A questão aplica-se à capacidade de partilhar e ver imediatamente as imagens em redes sociais, mas também, e antes disso, ao próprio visionamento através da câmara. A própria ideia de morada pode ser adaptada a um sentido mais ligeiro e impermanente, móvel e não sedentarista, da presença partilhável do sujeito no espaço. Não só como no-lo indicaria um sinal de GPS, mas também como endereço de IP, tornando possível, não só a indicação constante da localização, mas uma partilha da expressão da presença a partir dela e das ramificações que esta pudesse sugerir, de uma hipertextualidade através de imagens. É na possibilidade de partilha, não só da localização da presença, como da possibilidade da sua expressão pessoal continuada; na relação entre a possibilidade de criação e partilha não mediadas e o crescente poder da Inteligência Artificial para desempenhar o papel administrativo do sujeito, que me parece encontrar-se a principal transformação (e problemática) atual. Museus, galerias, jornais, revistas, televisões, todos têm um processo destacado de mediação assente, primeiro, nessa validade do referente, e, segundo, no valor da distância como segundo cumprimento da observação. A imagem digital, e as suas redes de difusão e partilha, criam a impressão de que essa segunda distância deixou de existir. O sujeito é criador, observador, difusor e consumidor da sua própria imagem sem ter de recorrer ao papel mediador das estruturas clássicas de suporte da imagem fotográfica no período industrial. A diferenciação flusseriana entre cena e

evento perde, aparentemente, a sua validade, uma vez que o sujeito não tem de criar distância; não tem de sair de onde está para se perceber lá. Se pensarmos na segunda distância assegurada pelos sistemas de mediação clássicos como um garante da estabilidade do espaço público e da relação autonomia-automatismo, temos de pensar o que acontece neste retomar do contexto de uma relação imersiva de presença. Não é apenas a capacidade de o sujeito representar o seu próprio movimento no espaço, é a capacidade de criar uma ideia de controlo pela projeção desse movimento no espaço como uma relação imersiva; da utilização da imagem técnica, não apenas como instrumento de medição do tempo ou do espaço sujeito à mediação da distância, mas de relações complexas no tempo-espaço centradas na experiência da presença. Uma ideia que funciona em rede: o mundo já não aparece projetado numa câmara escura para ser visto, ordenado e dado a experienciar aos corpos lá fora. Transforma-se na própria ação dos corpos que o fazem surgir; numa imaginação dos eventos em cenas flusseriana que

exige certas formas de trabalho percetual que envolvem formas de reflexividade que posicionam o sujeito como um instrumento para ver, mais do que um observador, no qual parte dos mecanismos que tomamos por garantidos foram integrados em sistemas mais abrangentes ou em processos de *feedback* especializados¹⁰⁶ (Thrift, 2005: 593).

Confirma ao mesmo tempo a capacidade do sujeito distanciado de comandar o corpo no espaço como um soldado bem treinado e a própria forma do espaço conforme lhe é devolvido pela ação comandada pela sua ordem. Enquanto observar as regras, não haverá distinção entre o que pode comandar à distância e o que pode registar e dar a ver no terreno. O Sujeito torna-se perfeitamente autónomo, mesmo sem essa segunda confirmação da distância. São estes corpos que operam o aparelho que produz imagens do mundo, seduzidos pela ideia democrática de poder acrescentar-lhe qualquer coisa que os torne parte da definição do mundo cujas imagens registam. Na medida em que correspondem à observação, podem pensar que não estão à distância. No entanto, a sua presença transforma-os e, assim, interfere no mapeamento. O paradoxo do fotográfico surge também aqui. A única forma de convencer cada vez mais gente a participar neste processo é alimentar a ideia de uma participação no poder pela democratização da figura do sujeito isolado, mas a própria aceitação dessa participação implica a mecanização da ação e da perceção e o distanciamento que confere poder. Cada um destes elementos

¹⁰⁶ “Demands certain kinds of perceptual labour which involve forms of reflexivity that position the subject as an instrument for seeing, rather than as an observer, in which a number of the mechanisms that we take for granted have been integrated into larger systems or into specialized feedback processes.”

aumenta e dissolve o poder da imagem pela sua democratização. Aumenta por fazer a imagem chegar cada vez mais facilmente a um público cada vez mais alargado. Dissolve por democratizar o acesso à produção de imagens ao mesmo tempo que o seu consumo.

Esta disponibilidade do aparelho para cada vez mais pessoas altera, também, o processo que permitiria ao poder estabelecer-se – se há uma democratização do acesso a um instrumento anteriormente usado como instrumento de poder, também o poder que este confere é democratizado. A imagem do espaço nasce da democratização da figura do sujeito – a própria *qualculation* assim o exige. A imaginação do espaço deixa de ser uma relação de tensão entre a sensação da presença e a sua representação e conceptualização institucional através da ideia do lugar vazio do observador, para passar a ser uma relação desenvolvida a partir de uma possibilidade operativa. É a própria operação da representação que transforma estes corpos feitos operadores em elementos do conjunto de processos e objetos que constituem o *background*, o *inconsciente tecnológico*, “um substrato pré-pessoal de correlações garantidas, encontros assegurados e por isso, antecipações não consideradas¹⁰⁷ (Clough 2000; Thrift 2004c)” (idem: 585) no qual nos encontramos. As imagens técnicas são, assim, a racionalização do mundo visual, pela forma como o organizam, e a razão da sua irracionalidade, pela forma como nos implicam na sua organização. Fazem parte de um conjunto de desenvolvimentos que

produziram novas ontologias ao decompor e recompor o mundo à sua imagem: foram os reais vencedores das guerras ontológicas, definindo, não tanto o que deve ser feito em cada situação, mas a própria forma como a situação surge. É uma forma estranha de pureza que está a ser produzida, claro, que tem de trabalhar no duro para se manter no lugar: pura e simplesmente, não vemos o seu trabalho a acontecer¹⁰⁸ (Thrift, 2005: 587).

Existem num mecanismo de feedback que exige uma ação mecanizada e menos-do-que-consciente para a produção da realidade que permite a existência do si como sujeito feito operador.

¹⁰⁷ “a pre-personal substrate of guaranteed correlations, assured encounters and therefore unconsidered anticipations”

¹⁰⁸ “These developments have, if you like, produced new figured ontologies by decomposing and recomposing the world in their own image: they have been the real winners of the ontological wars, defining not so much what is to be done in any situation but how the situation turns up in the first place. It is a messy kind of purity that is being produced, of course, one which has to work hard to keep itself in place: we simply do not see the work going on.”

2.4.3 Pensar a sensação como conceito

Neste quadro, a condição para o sujeito se manter como sujeito mesmo enquanto instrumento para ver é a de poder projetar-se, através da sua ação, no processo de controlo do qual faz parte: de poder imaginar-se, não como peça na máquina de controlar, mas como extensão do próprio controlo no terreno. Se o sujeito clássico projeta a sua ação no mundo a partir da mente / câmara escura, o sujeito contemporâneo projeta a sua presença no mundo no ecrã a partir da sua posição de instrumento; é instrumentalizado na sua sensibilidade como agente de transformação do espaço em imagem técnica. Num caso e noutro, é a desconsideração pela experiência da presença, pela sensação de si, que permite a ilusão. Ao mesmo tempo, por outro lado, o poder descritivo deste instrumento permite-lhe criar sistemas de representação de tal modo desenvolvidos que lhe permitem imaginar-se¹⁰⁹ e projetar-se nos planos que imaginou, e alargar o campo de possibilidade – de realidade – da experiência da sua presença no espaço. A fragmentação do tempo da experiência torna evidente a mecânica do movimento do sujeito. Permite que se transforme no seu próprio objeto, recorrendo a estas imagens como mecanismos de *feedback* para transformar a forma como age no mundo. Um exemplo paradigmático é a forma como os estudos do movimento de Étienne-Jules Marey ou Edward Muybridge aprofundaram estudos de cinesiologia e encontram o seu legado, atualmente, em qualquer laboratório de performance desportiva.

¹⁰⁹ Flusser define a imaginação como a operação de “codificar fenómenos de quatro dimensões em símbolos planos e decodificar as mensagens assim codificadas” (Flusser, 1999: 27). Desenvolvo este ponto mais adiante neste capítulo.



Figura 66 Edward Muybridge, *Animal Locomotion*. Chapas 647, 160, e 233. Heckscher Museum of Art.

A fragmentação da experiência em pequenos instantes espaciais permite uma intimidade ainda maior do *performer* com a experiência da mecânica do seu movimento. Os mesmos elementos que tradicionalmente asseguram a leitura distanciada da imagem, abrem um espaço de dúvida em relação ao próprio distanciamento a partir do qual a imagem deve ser vista. Um distanciamento que envolva a percepção, já não do observador racional, parado diante de um conteúdo simbólico disposto num plano de representação, mas de um si que experiencia como um todo através da presença, trazendo, deste modo a narrativa de volta para a sensação corpórea da presença.



Figura 67 Étienne Jules Marey *Ecrimeurs* (1890)

Como qualquer experiência atenta, qualquer alteração no ambiente provoca uma alteração na percepção. Neste sentido, tudo é ainda não conhecido. Tudo depende do seu próprio movimento para encontrar o seu instante de expressão. Em *Carpe Diem*, este ainda não conhecer é um tornar a sensação num conceito, não pela transformação do movimento do autor – ainda que o tenha feito no decorrer do trabalho – mas pela projeção da natureza deste movimento e das suas condicionantes, dos seus atores, na forma, não só das imagens, mas também da sua disposição para o público. Partir da sensação e chegar à sensação. Trazer para a representação uma impressão de variabilidade, incitar ao regresso e a um tipo de construção por sobreposição de variações sobre o mesmo que impede a antecipação e o tomar por garantido da realidade a partir da sua representação – da sua construção – visual à distância. Trabalhar a partir da sensação num ambiente de rotina – conceptualizar a rotina como ambiente de trabalho – permite ampliar o espaço de atenção que lhe é atribuído na experiência. Fazer incidir um foco sobre o hábito e transformar a ideia de que as coisas são sempre iguais na ideia mais aberta de que a própria repetição como cópia depende de um conjunto de adaptações constantes que, precisamente por serem habituais, caem abaixo do limiar da atenção. Por tudo isto, trazer essa atenção para este processo da rotina dos movimentos pendulares abre o processo a uma riqueza e a uma incerteza que nasce da própria repetição e que apenas pode ser explorada a partir dela.

No que resta deste capítulo, observo o sujeito do fotográfico na sua presença como agente tanto como no resultado da sua ação: as imagens. Os dois pontos que se seguem, compressão e mapeamento, desenvolvem o processo a partir de cada uma das figuras narrativas descritas neste ponto.

2.5 Compressão e Mapeamento

Nesta tese, compressão e mapeamento são vistos como o desenvolvimento dos aspectos performativos das duas figuras que tenho vindo a desenvolver: a compressão ligada ao sujeito que vê à distância; o mapeamento ligado à sensação da presença do si no espaço. Em ambos os casos, esta relação é pensada a partir da experiência de si, trazendo os aspectos cinestésicos e propriocetivos que introduzi no primeiro capítulo para a apreciação da presença. Há um acordo tácito entre o fotógrafo na tradição fotorrealista da pressuposição de verdade¹¹⁰ (Gunning, 2004: 47) e o seu público – entre o observador e o instrumento de observação – que garante que qualquer pessoa, colocando-se na mesma posição e no mesmo contexto do fotógrafo, verá a mesma imagem que o primeiro terá visto. Aceitamo-lo por acreditarmos que a partilha destas imagens é, de certo modo, uma partilha de poder sobre o elemento representado. Que colocarmo-nos no lugar vazio do observador é colocarmo-nos nessa posição de poder que dá acesso à definição da realidade visível. De seguida, olho este processo a partir da forma como a imagem técnica configura uma compressão da realidade percebida no plano da sua representação.

2.5.1 Compressão (e Dilatação)

A imagem comprime de várias formas. Há a compressão do espaço no plano e a própria compressão dos planos na superfície por força da distância focal das lentes. Há a compressão do tempo no instante da imagem¹¹¹ e a compressão das distâncias com a velocidade a que a imagem circula. E há a compressão da própria experiência na figura do sujeito/observador, ao mesmo tempo como pressuposto e resultado das compressões anteriores. Se as primeiras são técnicas, a última é experiencial/espiritual.

A ideia do lugar da observação como um lugar vazio determina uma relação de poder, sustentada numa tendência histórica para que não se tenham procurado aí efeitos deste processo. Manter o lugar vazio permite que qualquer pessoa possa colocar-se nessa posição – é o que lhe confere poder – mas também que ninguém possa ser avaliado nela, uma vez que é um lugar vazio.

A fotografia mantém a presentidade do mundo aceitando a nossa ausência dele. A realidade numa fotografia está presente para mim enquanto eu não estou presente para

¹¹⁰ “*truth claim*”

¹¹¹ Ainda que o termo mais apropriado aqui fosse *redução*, não deixa de poder falar-se numa compressão.

ela; e um mundo que eu conheço e vejo, mas para o qual, apesar disso, não estou presente sem ser por falha da minha subjetividade), é um mundo passado.¹¹² (Cavell, 1979: 23)

A própria ideia da mente humana como uma câmara escura dá a ideia de uma sala de comando sobre a realidade ali apreendida. Se olharmos para ambos os lados deste ecrã onde a realidade surge projetada, no entanto, impõe-se a questão: onde está o observador? Ou, no contexto desta investigação, qual das duas figuras deve ser tomada em consideração para o situar? O sujeito que se imagina dominador sobre o lugar que julga à distância ou o instrumento de observação que se projeta ainda como parte desse lugar do sujeito para justificar a sua presença instrumental no mundo que define? Observar tecnicamente a ação do sujeito como instrumento para ver ajuda a clarificar esta questão. A primeira compressão que mencionei, do espaço no plano, define a posição do observador em relação ao espaço. É pouco, ainda, para dizer o que vai ficar fixado na imagem, mas já fixou o ponto de observação, a direção da observação e a distância ao objeto. É, literalmente, o ponto de vista. Se lhe somamos a segunda compressão, definimos a vista desse ponto: não só a distância do observador ao objeto, mas também a área que lhe é visível no plano e a relação entre os objetos dentro dele. Definimos o ponto de vista e a perspetiva que este nos apresenta. Recuando seiscentos anos, estamos na posição de Brunelleschi diante do objeto representado, onde observador, instrumento e objeto de observação coincidem. Fixando a representação assim conseguida, e deixando-a no ponto a partir do qual foi perspetivada, a verosimilhança é comprovável por qualquer pessoa que se coloque naquele ponto, observando a partir desta perspetiva. O paradoxo do fotográfico que tenho vindo a referir encontra aqui a sua primeira camada: no momento das demonstrações, o ponto de vista tem de estar ocupado, pelo menos, primeiro pela pessoa que criou a representação enquanto o fazia – um primeiro *locus* de poder, e depois pela pessoa que a vai confirmar enquanto o fizer. No instante da criação e no instante da confirmação, portanto, o lugar não está vazio. Fora destes instantes, a realidade não é confirmável. As várias instâncias de mediação que já referi, museus, galerias, revistas, jornais, atuam para validar essa presença primeira e para determinar o contexto de receção destas imagens. Ao permitir que estas sejam criadas e partilhadas fora destas instâncias, o seu valor de uso simbólico vê-se ampliado e tornado tanto mais instável quanto mais e

¹¹² Photography maintains the presentness of the world by accepting our absence from it. The reality in a photograph is present to me while I am not present to it: and a world I know, and see, but to which I am nevertheless not present (through no fault of my subjectivity), is a world past.

mais rapidamente as imagens são misturadas a partir de contextos e significações diferentes.

2.5.1.1 Uma espécie de ilustração

Proponho uma experiência de pensamento, a partir do termo *compressão do espaço-tempo* (Harvey, 1991), sobre os efeitos desta aceleração na possibilidade de criação e partilha de imagens técnicas e, por conseguinte, do acesso a esta posição de criador da observação. Harvey diz

Uso o termo “compressão” porque se pode construir um argumento sólido em como a história do capitalismo se tem caracterizado pela aceleração do ritmo de vida, ultrapassando barreiras espaciais de tal forma que o mundo parece, por vezes, implodir sobre nós”¹¹³ (Harvey, 1991, 240)

Imaginemos David Harvey na figura do observador como uma versão contemporânea do geógrafo de Vermeer, sentado no gabinete a observar a profusão de imagens do mundo no ecrã do computador, uma janela virtual. Tenta refletir sobre elas, mas estas surgem à vista¹¹⁴ a um ritmo tão acelerado que já não permitem reflexão. O cansaço crescente da tentativa vai-lhe turvando a vista. Vai transformando a informação visual cada vez mais numa mancha, demasiado desfocada para que consiga retirar dela qualquer significado racional, mas também demasiado estimulante no seu sinal luminoso, elétrico, para que não continue a olhar. A atenção formal acaba por colapsar e esta figura acaba engolida pela luz ofuscante do ecrã. O colapso (das imagens) do mundo são demasiadas imagens dadas à observação em demasiado pouco tempo. Demasiadas imagens de demasiadas origens. A soma de luz sobre luz sobre luz no mesmo espaço fechado contribui para essa tela branca que provoca a implosão. A tradução já não é apenas a passagem flusseriana das quatro dimensões da experiência do espaço para as duas dimensões da observação do plano. A remagicização, outro termo flusseriano que define a imagem técnica como uma passagem da temporalidade linear da escrita para a temporalidade imediatista da imagem, tem também aqui um papel importante. Descrevo-o com outra associação de ideias. Com esta remagicização, o gabinete do intelectual, uma espécie de câmara escura, se prolongarmos a metáfora cartesiana, transforma-se num dos cinemas de Hiroshi

¹¹³ I use the word “compression” because a strong case can be made that the history of capitalism has been characterized by speed-up in the pace of life, while so overcoming spatial barriers that the world sometimes seems to collapse inwards upon us.

¹¹⁴ O termo *pop up* seria apropriado neste contexto, indicando tanto a forma como as imagens surgem quase do nada e como parte delas nos são impostas por mecanismos que nem sempre conhecemos ou controlamos.

Sugimoto. O cansaço turva a sequência narrativa das imagens numa acumulação de luz, numa soma de todos os tons que ofuscam a informação das imagens¹¹⁵.



Figura 68 Hiroshi Sugimoto, *Theaters. U.A. Playhouse Great Neck. New York, 1978*

Nos cinemas, Sugimoto assume o ponto de vista do próprio projetor de cinema para nos mostrar o tempo acumulado do filme numa única fotografia. A imagem resultante não mostra qualquer instante do filme. A luz acumulada sobre a película da câmara fotográfica transforma o ecrã numa superfície totalmente branca. Esta luz que, vista *frame a frame* apontaria para uma narrativa que teria lugar para lá do ecrã, passa a chamar a atenção para o espaço para cá deste, tornando visível o próprio espaço do cinema que, numa situação normal – ao assistir a um filme – estaria fora da atenção. O espaço do cinema, iluminado pela própria luz que devia apagá-lo, é a imagem do espaço metafórico da mente no mundo democratizado das imagens técnicas, e é uma espécie de ponto de vista do aparelho sobre o seu próprio funcionamento. Como se a luz mostrasse o registo da máquina sobre a sua própria ação, ao mesmo tempo expondo e aprisionando o sujeito na sua câmara de interpretação. Expondo porque torna visível o aparato, o distanciamento e a posição fixa em relação ao movimento aparente do mundo; aprisionando porque torna evidentes os

¹¹⁵ Ao contrário dos processos de acumulação de tinta sobre papel, que escurecem a imagem até não restar senão um espaço negro, a soma das cores – da luz – num ecrã resulta num espaço de luz branco.

limites que o sujeito se impõe a si mesmo para poder ver deste modo, alimentando a sua sensação de prisão ao perceber-se imóvel num espaço que a luz torna claustrofobicamente pequeno. Associo a compressão do espaço-tempo, neste contexto, a esta sensação de claustrofobia que a acumulação de cada vez mais imagens em cada vez menos tempo traz ao seu observador / espetador.



Figura 69 Hiroshi Sugimoto: *Theaters, Avalon Theatre. Catalina Island, 1993*

Em *O Geógrafo*, Vermeer dá a ver o geógrafo sozinho, olhando o mundo a partir da janela do estúdio, a grelha a funcionar como uma primeira fase da imagem maquínica de Dubois¹¹⁶ (2004). Sugimoto coloca-nos numa posição idêntica à do geógrafo: a posição

¹¹⁶ Dubois define cinco ordens/ fases da imagem maquínica:

“1) (captação) pré-visão, em que a máquina se intromete entre o sujeito e realidade por forma a auxiliar a visão, mas o fazer é ainda humano; Penso nas demonstrações de Brunelleschi, na forma como prometem uma visão à distância, mas precisam ainda da presença do sujeito da observação para validar o caráter verosímil da imagem técnica.

2) (inscrição) fotografia, em que a máquina passa a registar mecanicamente o que antes apenas dava a ver, fixando o movimento, mas permitindo a distância;

3) (pós-visualização) cinematógrafo, em que a máquina passa a controlar, também, os processos de visualização, permitindo a reconstrução do movimento a partir da aceleração da visualização de sequências de imagens fixas,

4) (transmissão) televisão – uma espécie de cumprimento da promessa de validação à distância das demonstrações de Brunelleschi. Com esta ordem / fase 4, pode-se, não só ver realisticamente, mas

do projetor na sala de cinema, que é a posição de poder. Não se dá a ver, nem a si como intermediário, nem às imagens do mundo. Mostra a estrutura que permite ver. Já não tem a ilusão de que as suas imagens demonstram a extensão visual do mundo. Usa a luz para se observar a si. Uma vez que

“Todas essas "máquinas e imagens" pressupõem (ao menos) um dispositivo que institui uma esfera "tecnológica" necessária à constituição da imagem: uma arte do fazer que necessita, ao mesmo tempo, de instrumentos (regras, procedimentos, materiais, construções, peças) e de um funcionamento (processo, dinâmica, ação, agenciamento, jogo) (Dubois, 2004: 33),

observar o espaço através desta esfera tecnológica, implica observar o conjunto de relações que permitem a receção dessa realidade; a figura do sujeito como observador / espectador da realidade demonstrada na projeção. As imagens de Sugimoto são uma estranha articulação da segunda e terceira fase das imagens maquínicas de Dubois. O conjunto de imagens fixas animadas em sequência produz a ilusão do movimento do cinema. A captação deste conjunto de imagens numa única imagem fixa vira a máquina contra si mesma; como que denuncia este processo, ao fazer uso da luz, não para animar a sequência de imagens e fazer-nos esquecer o espaço onde são projetadas, mas para denunciar o próprio espaço da projeção e a ilusão de presença perante a realidade representada nessa mesma projeção. Aqui, a presença de várias fotografias de várias salas relembra essa condição democrática das formas industrializadas da partilha, permitindo que sujeitos em pontos diferentes possam acumular-se em salas diferentes perante a mesma imagem projetada no ecrã. Nesse sentido, oferece uma espécie de ilustração atualizada e serializada dessa caverna de Platão onde a humanidade “permanece irremediavelmente presa” (Sontag, 2012: 11).

2.5.1.2 A democratização da distância

É importante pensar a questão do poder a partir deste ponto. O poder da imagem nasce da partilha desta relação da distância com o lugar vazio e a verosimilhança. Quem vê e dá a ver dita a forma como as coisas serão vistas. Como referi antes, as imagens de Sugimoto são-nos mostradas, não a partir do lugar do espetador, mas do lugar do projetor; somos

ver realisticamente à distância – a várias distâncias, pelo acesso múltiplo a múltiplas realidades – e ao vivo – a que esta fase dá acesso.

5) em que a máquina se apropria da própria produção do real em que “os dois extremos do processo (o objeto e a imagem, a fonte e o resultado) se encontram aqui para se tornarem uma coisa só, provocando uma confusão por colisão, uma catástrofe (de acordo com René Thom e sua teoria da catástrofe).” (Dubois, 2004: 47-48)

colocados, como espectadores, na posição do controlo sobre o que vai ser mostrado e visto. É a partir daqui, da democratização da figura do sujeito, que devemos pensar a relação entre a experiência da presença e a imagem do espaço. A imagem do espaço nasce da figura democratizada de um sujeito que já não pode pensar-se sozinho no mundo, nem como observador – tem demasiado presente a sua própria imagem como mais um instrumento de observação; nem como espectador isolado – colocado nestas salas coletivas de observação.

O efeito de implosão descrito por Harvey é também um efeito de expansão na figura de todas as pessoas que, através do uso pessoal da câmara, escolhem olhar para onde querem e acumular imagens-mapa dos seus focos de interesse e assim, fazer crescer exponencialmente o domínio de imagens acessíveis à observação. A câmara transforma-se num instrumento de confirmação de presença que é, ao mesmo tempo, um instrumento de participação no poder de determinar a realidade visualmente construída. Assim, a infinidade de imagens criada ocupa cada vez mais espaço na sala do observador. Não sobra espaço nem tempo para a figura do observador distanciada criar uma imagem a partir desta posição destacada que possa fazer-se valer como representativa de um mundo que se imagina a si mesmo constantemente. Que não para de se imaginar mesmo quando sob observação. A imagem técnica, neste sentido, abre uma descrição do mundo a partir do próprio movimento que o constitui. Experimentar e mapear tornam-se, a partir daqui, movimentos equivalentes. Há uma participação na criação da realidade que nos torna ausentes dela.

Abrem-se a partir daqui os dois caminhos da vigilância e da poética que já referi. O primeiro caminho, da vigilância, é a figura do sujeito tornado instrumento para ver. Preso, não só pela implicação de uma observação que o fixa numa posição, mas também pelo crescimento avassalador do número de imagens observáveis que o sujeitam a uma espécie de esquizofrenia assente no processo de *mise en abyme* que já referi: é obrigado a fazer e ver cada vez mais imagens para se manter ligado, para se fazer sentido, mas esse próprio processo torna-o cada vez mais distante do espaço que imagina. Está ligado ao espaço por um fazer que o distancia, e esse mesmo fazer aumenta a dependência das imagens feitas para poder abordá-lo. Preso pela atenção ao instrumento, não se percebe senão através dele. O segundo caminho, o da poética, nasce com a atenção a esse mesmo movimento. Com a tomada de consciência de si na presença como operador e da introdução, através desta, da própria experiência num espaço representacional. Apesar de aparentemente objetivo, este espaço não deixa nunca de se atualizar com a experiência da presença, seja

na forma como diferentes conjugações de imagens sugerem diferentes arranjos perceptuais, seja na forma como a sensibilidade particular de cada instante evoca memórias diferentes que abrem possibilidades de ação também diferentes, seja ainda na interferência da forma da presença no estado do experienciador.

2.5.1.2.3 Uma ausência partilhada

Um bom exemplo para explorar estes caminhos será talvez o condutor dos carros do *Google Street View*. O seu trabalho já nem é fazer imagens, mas apenas conduzir o carro a partir do qual uma máquina automática produz continuamente imagens a 360°. A sua função é percorrer a cidade, que deverá conhecer (Burbridge, 2022: 26), de tal forma que a câmara capte imagens que possam, depois, ser consultadas na aplicação. O público tem acesso a estas imagens na aplicação e pode navegar nelas como se estivesse lá. Pode deslocar-se mais depressa ou mais devagar, pode orientar a sua atenção em diferentes direções, demorar-se mais ou menos nos pormenores que queira ver. Como se estivesse lá. Pode também orientar-se no próprio espaço que as imagens lhe descrevem a partir da sua posição representada na aplicação. Há uma estranha coincidência entre estas duas figuras, do condutor e do utilizador da aplicação: ambos são apagados do espaço onde estão presentes; nenhum tem acesso ao seu corpo no espaço onde navega. O condutor, porque a própria aplicação apaga a presença do carro – se olharmos para baixo, não vemos o carro onde a câmara está montada, mas o chão, como se o carro não tivesse estado lá; o utilizador da aplicação, porque sabe onde está e por onde seguir apenas através desta. Se nas demonstrações de Brunelleschi há uma partilha da fixação através de uma adaptação do corpo à posição de observação que permite ver a representação do objeto, aqui, há uma partilha da ausência. Hito Steyerl (2018) chama de “visão bolha¹¹⁷” esta visão do espaço da realidade virtual. Dá-nos acesso ao espaço como se lá estivéssemos, mas retira a nossa presença corpórea. O condutor do carro fica isolado nesta bolha quando lá está. A forma como lhe é pedido que conduza mecanicamente pela cidade que conhece, e o facto de só ter de conduzir, e não de operar a câmara, torna-o distante do próprio espaço que percorre. A própria imagem do carro – e por isso, do condutor – não surge senão em reflexos ao longo do caminho, uma vez que, como já referi, é apagada pela aplicação. O utilizador da aplicação também não se vê representado nas imagens. O seu corpo não está lá e a navegação no espaço está reduzida, uma vez mais, a uma relação (mão-)olho-mente.

¹¹⁷ “Bubble vision”

Quanto mais circula pelas ruas nas condições de navegação impostas pela própria função que desempenha, mais cria uma memória destes espaços marcada pela atenção ao ecrã. Em ambos os casos, há uma posição de vigilância, não só do mundo através das imagens que o fixam, mas do próprio contexto da forma como podemos experienciá-lo. Ao mesmo tempo, no entanto, a sensibilidade e a história pessoal entram na presença e fazem-se sentir, ainda que de forma discreta. Burbridge (2022: 26) refere uma entrevista de um destes condutores dos carros do *Google Street View* em que este nos diz como a sua própria experiência e memória dos lugares condicionava as suas escolhas, tanto nos percursos como na sua duração:

Quando me foi dado um ponto que me levaria a atravessar uma cidade onde vivera, senti-me nostálgico e cobri cada esquina da cidade. Por outro lado, uns dias depois, acabaria na cidade onde vivia uma ex-namorada. Tinha sido extensamente coberto anos antes, mas por causa das memórias desagradáveis que tinha dali, atravessei-a rapidamente, fazendo apenas um ligeiro desvio para cobrir um monumento que lá havia.¹¹⁸

No limite da abstração, no limite do afastamento do humano da sua presença nos espaços da sua representação, a memória, a carga afetiva, ainda pesam na escolha das ruas a mapear. As imagens podem manter esse ar de objetividade que a câmara automática promete, mas o percurso fica marcado, ainda, pelas escolhas do condutor. No entanto, a soma de todos os carros que passam na cidade para a filmar acabam por apagar estas marcas da pessoalidade dos seus condutores. Talvez os próprios carros venham a ser automatizados, como as câmaras, e mais tarde, os operadores dos programas que desenham os carros autónomos e as fábricas que produzem esses programas. Talvez venhamos a ter um sistema de tal maneira autónomo que consiga criar-se, mapear-se e partilhar-se sem qualquer tipo de intervenção humana. Seria o ponto máximo da compressão. Estaríamos finalmente num universo consistindo apenas em “buracos em forma de pessoas dentro de bolhas” (Steyerl, 2018) – Steyerl (2018) parte da expressão de Jaron Lanier, que nos diz que para criar um mundo virtual, é preciso retirar uma forma humana dele, diz-nos que “o nosso universo consiste em buracos em forma de pessoas dentro de bolhas”¹¹⁹. Mesmo neste mundo esburacado, o que traz as imagens a uma impressão de conjunto é a presença. Quem observe estas imagens, mais tarde, na aplicação, poderá projetar nelas o seu contexto pessoal e emocional. O programa, no

¹¹⁸ “When I was assigned a point that would take me through my old hometown, I felt nostalgic and covered every corner of it. On the other side of the coin, a few days later I was to end on the city where an ex-girlfriend lived. It had been extensively covered several years earlier, but because of unpleasant memories there, I quickly went through, only taking a slight detour to cover a monument that was there. The rest I kept in the past.”

¹¹⁹ “Our universe consists of people shaped holes within bubbles”

entanto, não registrará esse contexto, assim como não registou o do condutor do carro que lhe faz as imagens. Com a temporalidade automática desta forma de mapeamento, mesmo as memórias do mapeador acabarão por perder-se numa percursividade sem sentido. Do mesmo modo como as imagens acumuladas por vários percursos apagarão a evidência do caráter afetivo desta ou daquela escolha de percurso, assim as memórias desses afetos se diluirão cada vez mais na mecânica objetiva das passagens. A informação sobre o espaço visual tornar-se-á completamente autónoma e, por isso, distante. Fora da afetividade da presença, no entanto, haverá ainda razão para a referir como real?

2.5.2 Mapa e Mapeamento

“E, realmente, este é talvez o ponto central: os mapas dão-nos as condições de possibilidade dos mundos que habitamos e dos sujeitos que nos tornamos.”¹²⁰

(Pickles, 2004: 5)

Carpe Diem procura trabalhar a partir desta afetividade da memória sem a transformar em objeto de observação ou de consumo sedentarizado, mas mantendo-a como objeto de experiência. Para esse efeito, traz a atenção da imagem para a relação de presença com ela, tanto no ato de tirar as fotografias que compõem o trabalho, como na forma de as partilhar. Mapeamento, em *Carpe Diem* é este processo continuado de ligação da experiência pessoal da presença com o entorno, a memória e as expectativas que essa presença gera. Uma vez que é um processo consciente – pelo menos em relação aos resultados, as imagens – este mapeamento encontra o seu desenvolvimento numa articulação ambivalente com a ideia de mapa. Ao partir de uma experiência da presença, traz para esta toda uma variabilidade afetiva que torna impensável o recurso continuado ao mesmo modelo abstrato de referência. Volto a Nigel Thrift (2000: 35). O autor refere “todo um conjunto de práticas corporais/somáticas, umas antigas, outras recentes”¹²¹ que produziram “uma expansão da consciência do tempo presente”¹²². Refere a *Técnica de Alexander* ou o *Método de Feldenkrais* que também referi no primeiro capítulo, voltadas para uma atenção ao *como*, à forma como o Si se organiza para a prossecução dos seus fins. Estas práticas estabelecem, para Thrift, um “um pano de fundo de expectativas”¹²³ que define a relação com o entorno. São apresentadas como elementos que contrariam ou amenizam os efeitos da compressão do espaço-tempo apontada por David Harvey. Ao

¹²⁰ “And, indeed, this is perhaps the crucial issue: maps provide the very conditions of possibility for the worlds we inhabit and the subjects we become.”

¹²¹ “a whole series of body practices, some old and some new”

¹²² “an expansion of awareness of present time”

¹²³ “background of expectation”

trazerem o foco para a experiência da observação, permitem uma dilatação do espaço da presença pela atenção e uma sensação de abrandamento da velocidade de circulação das imagens pela atenção ao processo de receção. O aumento da atenção provoca uma dilatação do campo sensível ao tempo-espaço da presença. Os estados do corpo e a forma de os perceber, a memória, os propósitos para se estar ali, em suma, toda a questão afetiva que informa o si autobiográfico, dilatam esta sensação de presença no espaço. Considerar estes elementos numa atenção à cinestesia e à propriocepção permite estabelecer relações mais específicas entre os estados do corpo e as relações com o entorno e perceber, a partir daí, a forma como o aparelho condiciona essa relação. A sensação de abrandamento pela atenção ao processo de receção é também o ritmo da respiração e do batimento cardíaco, a descontração muscular, o conjunto de respostas que compõem esse aumento da atenção sensível. Esta atenção abre para uma descontração. Se no primeiro exemplo, o aumento no número de imagens e a necessidade de contribuir para ele constituem um *feedback loop* que provoca a sensação de esquizofrenia face à profusão de imagens que referi antes, neste caso, cria-se, também, um *feedback loop*, desta feita, conducente a uma abertura e a uma disponibilidade maior para uma organização da experiência a partir do seu próprio devir. Torna abordáveis a essa atenção sensível estes elementos, constituintes de um *background* pré-consciente, determinado por um conjunto de expectativas e ações automáticas de ajuste ao meio que definem tanto do nosso comportamento e ficam, tantas vezes, fora dos quadros de representação simbólica do mundo (Anderson e Harrison, 2010: 6-11). É precisamente por ocorrerem dentro deste campo dilatado da atenção que as relações entre o mapeamento e o espaço se tornam inconclusivas. Se a imagem pode ser registada e posta a circular no seu formato comprimido, a experiência do espaço não pode. O próprio processo de dilatação que ocorre com o mapeamento cria espaços de indefinição entre a ação de mapear e o espaço sob essa ação que exigem reconfigurações constantes. O entendimento deste processo como uma poética surge precisamente deste ponto. No sentido em que produz uma presença espacializada, a própria ação de mapear não pode constituir-se sem que se transforme numa marca da ação presencial de mapear. O próprio automatismo, neste contexto, transforma-se, de uma marca da autonomia do sujeito em relação ao espaço representado, num elemento expressivo da sua presença ali, com as suas idiossincrasias, as suas desatenções e as suas falhas de foco. A relação de

copresença entre Si e espaço corresponde à indeterminação e à variação autopoietica¹²⁴ de um campo de expressão que, “metaforicamente, é a criação do espírito (o modo de existência do observador num domínio do discurso), e que o espírito é a criação da matéria que ele próprio cria”¹²⁵ (Maturana e Varela, 1980: xix). Esta indeterminação e esta variação constituem os elementos principais da *poética do vestígio*, que continuarei a descrever no final deste e dos próximos capítulos. O Sujeito pode imaginar-se de fora, a partir do seu ponto destacado de observação. O Si é a partir de onde se encontra. Em qualquer dos casos, a atenção ao processo e à presença no espaço enquanto processo são fundamentais a uma representação que, por partir sempre da presença, se contradiz no próprio resultado. É esta prática que implica um partir e um regressar constantes à presença. Uma prática de “corpos materiais de trabalho ou estilos que ganharam estabilidade suficiente com o tempo, através, por exemplo, do estabelecimento de rotinas corpóreas e instrumentos especializados, para se reproduzir”¹²⁶ (Thrift, 2008: 8). Sujeito, Si, Lugar e Espaço transformam-se, assim, em práticas e fórmulas que decorrem da experiência e da prática de os mapear. Thrift prossegue:

estes corpos materiais estão continuamente a ser reescritos à medida que circunstâncias pouco usuais vão surgindo e novos corpos estão continuamente a entrar em cena, mas, se procuramos algo que se aproxime da característica estável de um mundo que está constantemente a desfazer-se, que está continuamente a lançar novos híbridos, tomarei a prática por esse algo. As práticas são concatenações produtivas que têm vindo a ser construídas de todo o tipo de recursos que proporcionam a inteligibilidade básica do mundo: não são, por isso, propriedades dos atores, mas das próprias práticas (Schatzki, 2002). Ações pressupõem práticas, e não o contrário.¹²⁷ (idem)

Acrescentar a experiência de um si como mapeador à prática do sujeito no espaço mapeado acrescenta um grau de abstração que implica um novo espaço de intimidade: a própria prática performativa do mapeamento. Abre espaço para uma concatenação de concatenações, trazendo para o mesmo corpo e para mesma experiência as duas performatividades do estar e do mapear. A partir do momento em que se aceita a

¹²⁴ Como um fazer que produz a própria ação com que se faz.

¹²⁵ “metaphorically speaking, is the creation of the spirit (the mode of existence of the observer in a domain of discourse), and that the spirit is the creation of the matter it creates.”

¹²⁶ “material bodies of work or styles that have gained enough stability over time, through, for example, the establishment of corporeal routines and specialized” devices, to reproduce themselves”

¹²⁷ These material bodies are continually being rewritten as unusual circumstances arise, and new bodies are continually making an entrance but, if we are looking for something that approximates to a stable feature of a world that is continually in meltdown, that is continually bringing forth new hybrids, then I take the practice to be it. Practices are productive concatenations that have been constructed out of all manner of resources and which provide the basic intelligibility of the world: they are not therefore the properties of actors but of the practices themselves (Schatzki 2002). Actions presuppose practices and not vice versa.

corporeidade da presença, o mapeamento da experiência implica a experiência do mapeamento.

2.5.2.1 Entre nós e as imagens há metal fundente¹²⁸ – O observador e o instrumento de observação

Por tudo isto, importa considerar o automatismo, não como algo que torna a atenção à presença numa redundância, mas como um exercício de abertura ao acaso da variação como um tornar ainda mais presente. Transformar a cinestesia e a propriocepção em instrumentos que possam abrir a representação de um jogo de sombras repetidas para um voltar a estar presente através da ação. A ideia de um mapeamento contínuo como expressão de sentido implica que o trabalho seja partilhado, também, como proposta de mapeamento e não como mapa fechado. Implica tentar uma presença ativa no trabalho e, através dessa presença, esbater a diferença entre olhar uma imagem que nós próprios fizemos de um local em que estivemos e uma feita por outra pessoa que a imaginação flusseriana torna tão evidente. Para isso, as imagens terão de surgir, tanto como imagens de algo, quanto como na sua dimensão de objetos no espaço. A fotografia considerada no seu valor de objeto puxa novamente a observação para uma presença no espaço. De acordo com Flusser (idem: 29),

As imagens são mediações entre o homem e o mundo. O homem existe, isto é, o mundo não lhe é acessível imediatamente. As imagens têm o propósito de lhe representar o mundo. Mas ao fazê-lo, entropõe-se entre mundo e homem. O seu propósito é serem mapas do mundo, mas passam a ser biombos. O homem, ao invés de se servir das imagens em função do mundo, passa a viver o mundo em função de imagens. Cessa de decifrar as cenas da imagem como significados do mundo, mas o próprio mundo vai sendo vivenciado como um conjunto de cenas.

Trazer a perceção das fotografias como objetos para a atenção do público no espaço implica o destacar desse carácter de biombo que as imagens, de acordo com Flusser, ganham; passar a vê-las, também, como biombos, e tentar que esta evidência chame a presença de volta à presença física, à ação; que, pelo menos, dilate a perceção de si a um ponto menos comprimido do que as próprias imagens nos biombos.

Flusser aponta a relação dialética entre texto e imagem numa espécie de luta pela significação do mundo. Nesta relação, as posições, tanto da figura humana, como do mundo, como do texto, parecem fixas umas em relação às outras. O interesse, aqui, é tornar móvel esta relação a partir da posição da própria pessoa em relação ao mundo que

¹²⁸ Adaptação da primeira estrofe do poema *You are Welcome to Elsinore*, de Mário Cesariny.

as imagens representam. A posição de partida da pessoa e da imagem importam. A imaginação é diferente. Fazer uma imagem implica estar no mundo ao qual se quer atribuir significado; é vivenciar o mundo numa cena onde se é encenador e cenógrafo. Significa, por isso, que há mais na relação com o mundo do que aquela que foi comprimida na imagem. Volto a Sontag. Se “Fotografar é apropriarmo-nos da coisa fotografada” (2012: 12), a imagem como objeto de poder é uma apropriação da relação que o outro pode ter com o espaço apropriado. A imagem fixa uma relação. O monumento que vimos nas férias e guardámos numa imagem para dizer que já lá fomos é um exemplo disso. Possivelmente, não voltaremos lá. No limite, podemos dizer que fizemos a imagem para que se substitua a essa presença, para não ter que lá voltar. Os percursos repetidos, no entanto, implicam que se volte a olhar. Não posso dizer que a lareira ou a cadeira de baloiço, para voltar ao exemplo de Tuan que usei no primeiro capítulo, existem sempre na mesma relação comigo. Quando entro em casa à sexta-feira no final de uma semana de trabalho, são todo o conforto e descanso que preciso e antecipo. Quando passo na sala na segunda de manhã, à procura do telemóvel para ir trabalhar, são a imagem do que já não posso ter. A imagem da lareira ou da cadeira talvez possa ser a mesma; a evocação que provocam sempre que penso nelas à distância. A experiência na presença repetida, no entanto, depende das circunstâncias. Imaginá-las a partir das várias circunstâncias em que me cruzo com elas aumenta e complexifica o processo relacional. O que era uma imagem fixa, uma apropriação, transforma-se no processo de construção de um conhecimento prático (Bucknall, 2007: 24-55). Se o estudo da experiência da presença é conduzido na primeira pessoa, o processo tem de ocorrer, não só no espaço, mas no tempo da presença. Bucknall refere que

O conhecimento prático implica que as ideias e a teoria são, em última análise, o resultado da prática, e não o contrário. Baseando-se em Heidegger, Don Ihde prolonga esta ideia através da sua elaboração da “técnica”, a que se refere como: “ações humanas ou relações corpóreas que envolvem a manipulação de artefactos para produzir efeitos no ambiente” (Ihde, 1979: 3). Estes “efeitos”, entendidos, *grosso modo*, como “conhecimento”, emergem através de processos materiais. Porque estes processos são (pelo menos em parte) predicados na lógica tácita e alternativa da prática no tempo, as suas operações não podem ser predeterminadas com precisão.”¹²⁹ (Barrett e Bolt, 2007: 6) (idem)

¹²⁹ Praxical knowledge implies that ideas and theory are ultimately the result of practice rather than vice versa. Drawing on Heidegger, Don Ihde extends this idea through his elaboration of “technics”, which he refers to as: ‘human actions or embodied relations involving the manipulation of artefacts to produce effects within the environment’ (Ihde, 1979: 3). These ‘effects’ broadly understood as ‘knowledge’ emerge through material processes. Because such processes are (at least in part) predicated on the tacit and alternative logic of practice in time, their precise operations cannot be predetermined.

Voltamos à questão da abertura que apontei na descrição das duas figuras narrativas. O mapa aponta para a repetibilidade das condições. A presença aponta para a variação. O mapeamento a partir da experiência da presença abre um conflito entre processo e resultado. O mapa permite a ideia da repetição quase como uma cópia do movimento. O mapeamento, na medida em que constata uma presença, obriga à continuação do processo.

2.5.2.2 O mapa e a posição do mapeador

Ao tornar expressiva a tensão entre mapa e mapeamento através da exploração da presença no automatismo, ao pensar a representação como um voltar a estar presente na ação, não é apenas a relação com o espaço que se torna ativa, é também a relação com o mapa. A presença torna-se uma triangulação criativa entre o Sujeito / Si, o espaço / mapa e a ação / presença. Nesse sentido, impõe-se a questão:

Onde está o mapeador em relação ao espaço / mapa? Como é que a sua presença interfere na relação que nasce entre espaço e mapa, tanto na sua manutenção como na sua atualização?

A questão implica este pensar na imagem como objeto, a partir da forma como condiciona a percepção do espaço. Sobretudo neste quadro de uma presença democrática do fazedor e do recetor de imagens no próprio espaço, à luz do tornar consciente de si que a cinestesia e a propriocepção trazem – a extensão dos trabalhos de Muybridge e Marey que indiquei anteriormente para o laboratório de performance desportiva são trazidos para a percepção de si do agente de mapeamento no próprio espaço desse mapeamento. Esta atualização democrática (e fotográfica) da presença do sujeito no espaço mapeado / a mapear, no entanto, levanta questões em relação ao uso do mapa que não seja uma cartografia da presença. Em *Del Rigor en la Ciencia*, Jorge Luís Borges (1982:117) fala na evolução de uma ciência da cartografia que permite a criação de um mapa do império à escala de 1:1 que corresponde ao próprio império. Um mapa que corresponde inteiramente ao território mapeado levanta algumas questões logísticas que permitem continuar a pensar a diferenciação entre a poética e a vigilância que avancei antes. A primeira relaciona-se com a posição do mapa em relação ao território: se o mapa existe sobre o território, se o cobre ponto por ponto, podemos esperar no território a ação projetada no mapa. De um modo simples, é o que confere poder ao mapa. No entanto, para que esta projeção possa fazer-se com certeza, é preciso controlar a ação no território sob o mapa para que as correspondências não se alterem. Isto requer a presença do

vigilante sobre o mapa e abre a questão da presença e da erosão do próprio mapa, tornando-o diferente do território, que sofrerá processos diferentes de erosão. Se, por outro lado, o mapa se encontra noutra ponto, a logística necessária é ainda maior, uma vez que é preciso controlar o mapa, o território, os processos de vigilância do território em relação ao mapa e do mapa em relação ao território. A questão ganha dinâmica com a leitura que Eco (1995: 120-134) faz de Borges. O autor aponta um conjunto de relações entre o território, os sujeitos nele presentes e o mapa, que implicam, ou que o mapa é incompleto porque não representa a presença dos sujeitos nele, ou que implica a fixação de todas as posições no território de modo a não perderem a correspondência com o mapa, ou que implica que os sujeitos ocupem o mapa e não o território, tornando o mapa diferente do território. Deste modo, a ideia de um mapa que cobrisse completamente o território, e, por conseguinte, a ideia de uma presença sobre o mapa e não sobre o espaço do território, levantaria ainda a questão sobre a preservação do mapa face à erosão provocada pela ação repetida nos mesmos pontos e linhas. A questão é ainda mais pertinente quando consideramos para a representação da experiência a propriocepção e a cinestesia como elementos de autoapreciação e atualização somática; quando pensamos numa experiência de si na primeira pessoa, e não numa representação visual da presença no espaço como algo que nos é exterior.

Eco escreve:

Quando o mapa é instalado sobre todo o território (quer fique suspenso sobre este quer não), o território do império toma a característica de ser um território inteiramente coberto por um mapa. O mapa não toma esta característica em consideração, o que teria que ser apresentado num outro mapa que mostrasse o território e o mapa inferior. Mas este processo seria infinito (o argumento do “terceiro homem”). De qualquer modo, se o processo para, produz-se um mapa final que representa todos os mapas entre o próprio e o território, mas que não se representa a si mesmo. Chamamos a este mapa o Mapa Normal (Eco, 1995: 132-3)¹³⁰.

Ao fixar o lugar no mapa, o mapeador fixa, também, as relações e comportamentos que permitem que o lugar se mantenha como lugar através da amnésia sensoriomotora e da própria imagem fixa do lugar. Esta imagem da erosão do mapa pela ação do mapeador lembra-me *A Line Made By Walking*, de Richard Long (1967). A linha visível na fotografia que documenta o caminho percorrido apresenta um vestígio do facto de ter sido

¹³⁰ When the map is installed over all the territory (whether suspended or not), the territory of the empire has the characteristic of being a territory entirely covered by a map. The map does not take account of this characteristic, which would have to be presented on another map that depicted the territory plus the lower map. But such a process would be infinite (the "third man" argument). In any case, if the process stops, a final map is produced that represents all the maps between itself and the territory, but does not represent itself. We call this map the Normal Map.

percorrido que associo à ação do mapeador agindo sobre um mapa à escala 1:1. Interessa-me esta dependência temporal da marca em relação ao momento da passagem. Uma dependência que, pela própria natureza da ação e da marca deixada, apagaria a marca com o passar do tempo e o crescimento da vegetação. Para prolongar essa marca, o autor teria, ou que voltar a passar, o que me traz para o contexto metodológico em que *Carpe Diem* tem o seu desenvolvimento, ou para a fixação abstrata do gesto na imagem fotográfica que acaba por representar o trabalho de Long.



Figura 70 Robert Long *A Line Made by Walking* (1967)

2.5.2.3 O mapeamento como *relationscape*

A adequação de um mapa prende-se com o grau de atualidade em relação ao espaço mapeado. Por outro lado, olhar o mapeamento como uma poética, como um campo aberto de devir entre o espaço, a presença e a experiência leva a olhar o mapeamento como uma *relationscape*, para usar o termo de Erin Manning (2009). Pensando num mapeamento da

experiência através da imagem fotográfica, esta atualidade não é apenas a da correspondência gráfica e matemática, é também a de um encontro afetivo. A sua atualidade depende do grau de ligação contextual e relacional, dependendo de quem a vê e de quando esta é vista; é um campo de expressão, uma adaptação continuada entre o movimento do si e a forma como o espaço o condiciona (idem: 15). Esta ideia de uma constante atenção à presença como metodologia de investigação implica uma relação ativa na qual o espaço e a presença se codefinem. Vê-lo-emos em detalhe no terceiro capítulo. Ao trazer esta atenção para as minhas rotinas nos movimentos pendulares, estou a falar, não apenas de um espaço com determinadas características de fruição, mas também da forma como a minha presença nele as valida ou questiona. O registo visual dos fragmentos que me foram fazendo sentir ligado ao espaço são marcos dessa ligação; assinalam o encontro entre a continuidade da experiência – uma espécie de reverberação inconsciente da própria ação que permite que me perceba nela como o seu sujeito – e a capacidade de a atenção e da intuição as identificarem em padrões visuais. Mesmo entendendo os fragmentos na lógica dos fragmentos dos mapas de Borges, a relação com eles, neste sentido, mantém o afeto de uma trajetividade que permitiu este paradoxo de uma ação que produz um mapa que a própria ação de mapear transforma em fragmento. A questão não tem saída neste quadro representacional. O mapeamento da experiência da presença no espaço tem de fazer-se contra a evidência de um mapa do território previamente estabelecido. Não produz mapas, produz sentido por acumulação de experiência no tempo. As imagens funcionam como marcos mnemónicos da *relationscape*¹³¹ que a repetição da presença vai produzindo. Implicam uma desconstrução expressiva do mapa, uma tradução do plano em experiência através de uma relação de presenças; de uma expressão do sentido pela presença. Para entender este campo de expressão, retomo a questão da repetição, do mapeamento e da experiência. Por explorar a ideia de mapeamento de uma experiência pessoal da repetição, da passagem pelos mesmos pontos, este mapear deve pensar-se como “produção de presença” (Gumbrecht, 2012: 38). Depois de atribuir uma referência espacial ao termo *presença*, Gumbrecht aponta a origem etimológica dos termos *produção* (*producere*) e *presença* (*prae-essere*), para falar de um trazer para a frente do que está à frente. Falando das “materialidades da comunicação” (idem) da fotografia, em particular, da fotografia como

¹³¹ Vê-lo-emos melhor no terceiro capítulo.

instrumento de mapeamento, esta presença é produzida no plano. Traz-se para a frente o plano do espaço. Associo este trazer para a frente de Gumbrecht à redução das quatro dimensões da experiência para as duas dimensões do plano da imaginação flusseriana neste contexto. O trazer para a frente fotográfico do que está à frente transforma o espaço da experiência no plano da sua representação. Falar de presença como o que está à frente já condiciona a apreciação do espaço, abrindo duas possibilidades:

- Eliminar o que está em redor e fazer depender a imagem, não só da visão, mas de uma visão muito instrumentalizada, já, pelo enquadramento da perspectiva, do perspectivalismo cartesiano, transformando a continuidade da experiência na imagem fixa, territorializada, do espaço.
- Alargar, e não reduzir, o espaço pela procura da variação nos planos abrindo assim para uma produção excessiva e não fixável de imagens do campo de expressão; representar o fazer mais do que aquilo que é feito como forma de sinalizar uma constante relacional, uma *relationscape*.

Como apontei anteriormente, Flusser aponta a forma de as imagens se transformarem em “biombos” (Flusser, 1998: 29) na sua tentativa de significar o mundo. Considerando esses biombos como mapas do território, o processo torna-se entrópico: a mesma ação que define as relações do sujeito que configuram o território obriga à sua fixação e manutenção, num esforço que abre para uma dupla fragmentação, não só pelo que fica para trás de elementos tornados obsoletos, mas ainda vestigiais na memória, como pelo resultado da própria ação que, pela repetição, vai abrindo rasgos na superfície sobre a qual se desenvolve.

2.6 Dois conceitos operativos

Há entre mim e os meus passos
Uma divergência instintiva.
Há, entre quem sou e estou
Uma diferença de verbo
Que corresponde à realidade
(Pessoa: 1993: 71)

Desde há muito que o meu trabalho artístico assenta no mapeamento das minhas rotinas no contexto dos meus movimentos pendulares. *Carpe Diem* retoma esta temática. A sua integração inicial no projeto coletivo *A Invenção da Amnésia* trouxe ao trabalho uma delimitação geográfica e temporal. Esta delimitação foi trazida pela decisão de trabalhar

um espaço comum, a Estrada Nacional 10, a partir da experiência de cada um dos seus autores. A minha experiência desta estrada decorre do fato de ter sido professor numa escola na Castanheira do Ribatejo no ano letivo de 2008/09. Os pontos na estrada que acabei por isolar, o ponto que, atualmente, marca o início¹³², em Sacavém, e um pouco mais à frente, em Santa Iria de Azóia, fazem parte do troço entre Lisboa e Vila Franca de Xira que fazia para ir para a escola. O facto de decidir trabalhar sobre um troço que já não faz parte da minha rotina levanta uma série de questões que considero importantes para a metodologia de trabalho adotada. Desde logo, porque transformam esta procura de mapeamento numa procura pela memória de mapeamentos passados. Esse desfazamento do espaço presente com a sua memória abre todas as questões que esta tese explora. As relações entre o movimento no espaço e a sua fixação no lugar, abordadas no primeiro capítulo desta tese; as relações entre a imagem técnica e a performatividade, abordadas neste capítulo; e as relações entre a memória corpórea e a sua projeção na imagem técnica, que abordarei no terceiro capítulo. É a chegada a um espaço que já não tem ligação com as minhas rotinas passadas e o confronto, primeiro com uma impossibilidade de o perceber dentro de uma rotina que já passou e, segundo, com uma incapacidade para relacionar a atualidade do espaço conforme o reencontrei com a sua imagem nas fotografias que fizera em 2008/09 que me faz lançar as questões que definem o trabalho. Dou seguimento ao capítulo com dois conceitos que são chave na organização metodológica do trabalho: Repetição e Performatividade. O primeiro pela forma como me permite organizar a abordagem ao trabalho prático e a forma de o apresentar, o segundo por configurar uma chave de leitura para as relações que o trabalho estabelece entre a imagem como elemento expressivo de uma presença e a sua capacidade de se constituir como memória de um passado.

2.6.1 Um ponto de partida

Carpe Diem teve início num conjunto de exercícios que comecei antes da criação do projeto *A Invenção da Amnésia* e, por isso, antes da decisão de trabalhar sobre a Estrada Nacional 10 e, aí, sobre a memória de um troço que já percorrera rotineiramente. Um desses exercícios consistiu em traçar durante algum tempo cada um dos meus percursos de rotina, a lápis, sobre um mapa. Trabalhava a partir da ideia de que a repetição do

¹³² Na conversa que mantivemos em 2021 para a sua rubrica *Árvores sem Raízes* na Rádio Antecâmara, Eduardo Costa Pinto refere a existência de uma Estrada de Sacavém, com início em Arroios e ligação ao que é, atualmente, a Estrada Nacional 10.

traçado no mapa se assemelhava à repetição da passagem no espaço e ia erodindo cada vez mais o mapa até o rasgar e desfazer em pequenos fragmentos, transformando a ação do mapeador numa das inclemências do tempo referidas por Borges a propósito dos mapas abandonados. O resultado do exercício sobre o mapa apresentaria, ao mesmo tempo, a fragmentação do mapa inicial e o traço do exercício de mapeamento. Mapeamento e fragmentação, construção e erosão, ocorreriam a partir da mesma ação. Desta forma, com o tempo, também os fragmentos se transformariam em elementos a cartografar, em pequenas variações do mesmo espaço, acumuladas como peças de um *puzzle* conjugadas por contiguidade no tempo e não no espaço. A ideia pareceu-me demasiado próxima de uma ilustração do conto de Borges e decidi transformá-la. Interessava-me trazer para o exercício algumas ideias: a da rotina como decalque, quase, da ação de dia para dia; a de um diálogo interior quase ininterrupto de quem repete coisas fora de foco; e a da fotografia como processo de registo e re-apresentação. O exercício, *Geometria Descritiva* (2017), passou a consistir, assim, num conjunto de instruções performativas que executava diariamente. Depois de uma espécie de dia primeiro, em que o percurso foi escrito no mapa, passei a copiar o percurso para o vegetal. Para que pudesse voltar a passá-lo para o mapa, no entanto, precisava de um segundo decalque. Assim, comecei a registar o negativo do desenho do mapa numa segunda folha, criando assim um positivo no papel vegetal que poderia imprimir sobre o mapa. Emprego os termos *negativo*, *positivo* e *impressão* para relevar uma espécie de procedimento fotográfico neste processo, tanto como modelo de pensamento, como no seu aspeto mecânico de repetição consistente do mesmo resultado pelo mesmo processo. A ideia de que a repetição do movimento de mapeamento do percurso abre sulcos sobre o mapa foi desenvolvida no segundo capítulo da tese. Esta ideia deu, ainda, origem a um segundo conjunto de exercícios, que consistiu em transformar a folha com o *negativo* do percurso numa espécie de diário, escrevendo sobre a linha do percurso o conjunto de ideias ou pensamentos que me lembrava de ter tido. Neste primeiro exercício já estavam contidas as bases conceptuais e operativas do projeto.

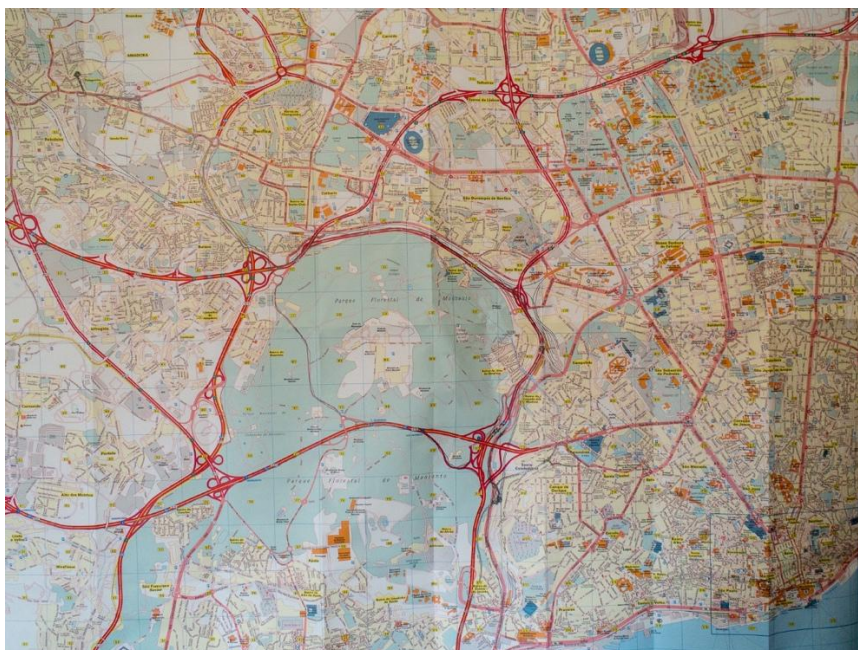


Figura 71 Pormenor do mapa da cidade de Lisboa



Figura 72 Decalque do percurso de rotina no mapa em papel vegetal.

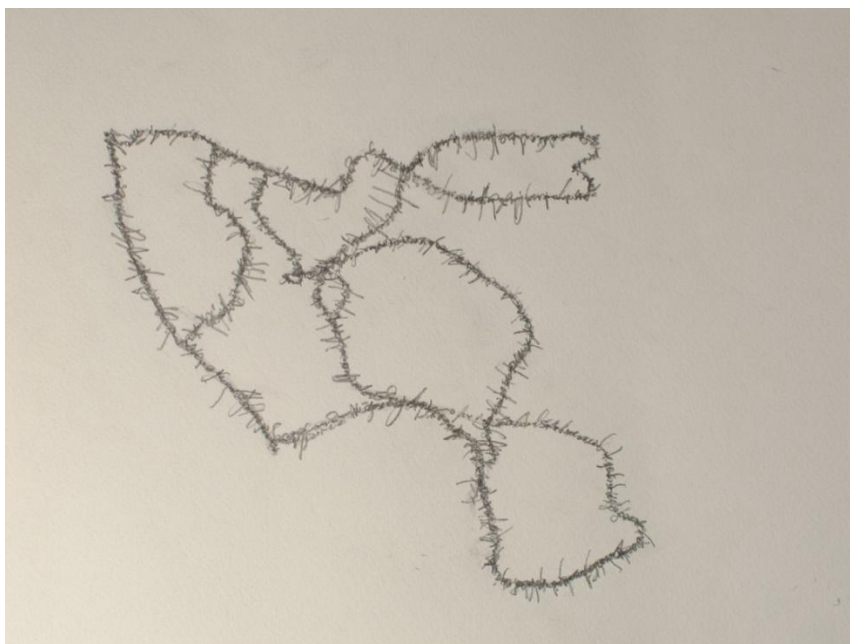


Figura 73 Miguel Rodrigues, *Geometria Descritiva I* (2017)

Para ir ao encontro destas bases conceptuais, o projeto sofreu algumas alterações para acomodar as diferenças nas rotinas que mantinha nesta altura. A principal alteração será, provavelmente, a diferença no meio de transporte. Em 2008, andava, sobretudo, de comboio, o que interferia, não apenas na forma como chegava de um ponto ao outro, mas também nos pontos de paragem para fotografar. Assim, decidi limitar o espaço de observação a um conjunto de zonas sobre as quais recairia a maior parte da minha atenção. Um desses pontos marca o início do intervalo definido para o projeto coletivo, em Sacavém, e as duas inscrições que contêm o título do trabalho – *Carpe Diem* e *Houdini is not Dead* – em dois pilares de sustentação do viaduto do IC2. O outro é uma zona em torno da estação de comboios de Santa Iria da Azóia. Qualquer destes pontos era, já em 2008, um ponto de paragem fotográfica. O segundo ponto chamou-me a atenção por estar num processo de reconversão urbanística que levaria à construção de uma zona residencial junto à ruína de uma fábrica, como já referi. Esta reconversão levou a um empobrecimento na minha capacidade de reconhecer o lugar, uma vez que me retirara a maioria dos pontos de referência, incluindo a própria estrada. A ausência destes pontos abriu a questão sobre a relação com o lugar. Não eram apenas os pontos que desapareciam, era também a minha capacidade de navegar ali de acordo com o mapa mental que fizera dele. De certo modo, transformavam o lugar num espaço, novamente. A conclusão deste raciocínio levou-me ao ponto de partida de *Carpe Diem*: A única forma de retomar a experiência de um espaço que constituiu uma rotina, é retomá-lo como rotina. Os termos que agora abordo, *Repetição* e *Performatividade* tornam-se a porta de

entrada, ao mesmo tempo, na estruturação de trabalho e no próprio trabalho por parte do público.

2.6.2 Repetição

Carpe Diem começa por procurar repetir uma presença no troço entre Sacavém e Vila Franca de Xira, em busca de vestígios da experiência de uma rotina ali mantida alguns anos antes. Repete, também, o processo fotográfico entendido como instrumento de mapeamento da experiência da presença e, por conseguinte, uma parte da relação performativa que manteve com aquele troço da estrada. Tenho associado esta performatividade à forma mecânica como a câmara condiciona o operador para a criação de imagens e ao distanciamento que impõe sobre a relação com o espaço que representa. Se a distância temporal afasta a relação com o espaço – remete para uma presença num contexto que já não existe – a distância como elemento da performatividade permite uma reaproximação pela repetição da presença. Nesse sentido, as distâncias temporal e de observação são transformadas em instrumentos de aproximação através dos próprios processos repetitivos e performativos que constituíam a minha rotina de há 15 anos. O enfoque na repetição e nos seus aspetos performativos acabou por permitir o fechamento do âmbito do trabalho a um conjunto de pontos e de elementos que podia repetir. Deste modo, permitiu ligar a obrigação de repetir trajetos até e entre esses elementos à obrigação de repetir trajetos na rotina original. Assim, a delimitação geográfica do trabalho foi reduzida, do troço original entre Sacavém e Vila Franca de Xira, fundamentalmente, aos dois pontos que referi há pouco: o ponto aproximado de início da estrada, em particular, dois pilares de sustentação do viaduto do IC2, e a ruína da fábrica nas imediações da Estação de Comboios de Santa Iria de Azóia. Esta decisão permitiu-me objetivar a repetição como elemento operativo, uma vez que permitia uma performatividade que me pareceu próxima da que mantivera na primeira rotina. A decisão foi ainda estendida à tipologia de objetos escolhidos para fotografar, e à forma de fazê-lo, revisitando fotograficamente estes objetos ao longo de vários meses.

Entendida deste modo, a repetição confere um ritmo de leitura ao trabalho. Ao recombinar as imagens numa percursividade não linear, a variação no padrão como que repito cada objeto cria um ritmo de leitura que implica uma perceção rítmica da repetição no tempo que desafia a noção de mesmidade que um arquivo meramente tipológico apresentaria. Desta forma, o trabalho nas instalações estimula uma memória ligada ao percurso e um relacionar ativo dos elementos uns com os outros dentro da variação que a atenção abre.

Liga, assim, a uma repetição criativa, deleuziana a partir do contraste com a sua organização tipológica.

2.6.2.1 Generalidade e Repetição

Todo o trabalho em *Carpe Diem* assenta na ideia da repetição. A rotina que aborda é repetitiva. A forma de a abordar, também. A forma como dá a pensar os temas artisticamente, baseia-se, também, num convite ao movimento como integração das mesmas vistas repetidas. A própria forma como, ao longo da tese, tenho vindo a trabalhar em torno de uma distinção entre Si e Sujeito que foi encontrando várias traduções ao longo do texto, nasce e torna-se consciente através da repetição, primeiro, e da constatação, nesta, das diferenças entre pontos que pareciam iguais. Prolongo a divisão também neste ponto, com uma breve distinção entre generalidade e repetição a partir de Gilles Deleuze (2000), que permite identificar duas formas de entender a produção de presença no quadro dos movimentos pendulares. As várias repetições, que desenvolvo no ponto seguinte, são abordadas (1) nas visitas aos espaços a mapear, (2) nas tomadas de vista dos mesmos objetos, (3) no ritmo que surge das variações nestas tomadas de vista, (4) na organização formal dos momentos expositivos do projeto e na própria forma como esses momentos ecoam a repetição na rotina inicial que se pretende revisitar. Como tal, este subcapítulo organiza-se sobretudo em torno da forma como a repetição articula cada um dos outros termos ou os faz articular-se entre si.

A rotina dos movimentos pendulares e a forma como são comumente entendidos, numa ideia de indiferença por acumulação de encontros face ao elemento repetido, aproxima-se da generalidade do hábito no sentido deleuziano, e constitui uma das razões pelas quais o projeto coletivo recebeu o nome de *A Invenção da Amnésia*. Deleuze enquadra numa “ambiguidade da consciência” esta generalidade, que “já não é a da natureza, mas a do hábito como segunda natureza” (Deleuze, 2000: 46). Neste quadro, cada passagem, cada encontro no espaço com os objetos, define a forma como o Si se desenvolve no hábito. Nos processos da generalidade, a repetição transforma o espaço ainda mais naquilo que já era pela sedimentação do hábito. Torna a vigilância menos-do-que-consciente ao abdicar de uma atenção continuada¹³³. Voltando a Deleuze,

¹³³ Ainda que não esteja inteiramente no âmbito desta tese, importa pensar se é possível uma democracia quando os processos de vigilância deixam de estar no espaço de atenção consciente de todos os seus executantes.

neste todo, ou nesta generalidade do hábito reencontramos as duas grandes ordens: a ordem das semelhanças, na conformidade variável dos elementos da acção em relação a um modelo admitido, enquanto o hábito não foi adquirido; a ordem das equivalências, com a igualdade de elementos da acção em situações diversas, a partir do momento em que o hábito foi adquirido. (Deleuze, 2000: 46)

A partir desta ideia de repetição da repetição, surge um conjunto de questões acerca da possibilidade de repetir uma experiência passada que extravasam o questionamento sobre a experiência e abrem o questionamento sobre a forma de a fotografia configurar uma memória dessa mesma experiência. O tempo passado e o acumular de outras experiências e rotinas que esse tempo implica, as transformações do espaço físico e a mudança no contexto pessoal põem em causa essa possibilidade de repetição e deixam o trabalho num impasse: repetir a experiência através das fotografias da primeira rotina ou repetir o registo. A primeira levanta a questão sobre a natureza do interpretante. A segunda está ligada à *performance*, e refere-se aos modelos nos quais a atenção ao que se repete nos permite alargar o espaço de percepção-ação (Deleuze e Guattari 2007: 397). Esta segunda possibilidade, sendo aquela que Deleuze refere, está mais longe, parece-me, daquilo que é comumente aceite como repetição no quadro das rotinas pendulares que aqui trabalho. Ao mesmo tempo, no entanto, está mais próxima da minha prática, como referi antes, e permite-me ligar a experiência com o espaço através da propriocepção e da cinestesia e, assim, olhar a repetição como elemento expressivo e não como elemento entorpecedor.

2.6.2.2 As várias repetições

(1)

O processo de trabalho em *Carpe Diem* tenta aproximar-se o mais possível da natureza rotineira que me levava a percorrer este troço quinze anos antes: Ir do mesmo sítio aos mesmos sítios repetir a mesma ação. Trazer este elemento de atenção à rotina da repetição permitiu, assim, abrir o campo percetivo dos elementos fotografados. Para focar ainda esta ideia de repetição, como já referi, comecei por resumir o troço inicialmente definido a um conjunto de pontos que se tornaram uma nova rotina. Tomar a repetição das visitas a estes pontos como elemento metodológico do trabalho permitiu procurar neles as pequenas nuances e variações que tornariam espaços de repetição desatenta em espaços de sensibilidade e expressividade. Ao associar estas incursões repetidas e repetitivas pelos mesmos pontos, o trabalho liga a rotina dos movimentos pendulares ao “mostrar o fazer”¹³⁴ dos estudos de performance de Schechner (2013: 28). Na medida em que esta

¹³⁴ “showing doing”

performance tem lugar numa rotina que se repete por força de uma relação contratual, aproxima-se, também, do campo da performatividade¹³⁵ (Austin: 2005 [1956]) em que um compromisso inicial determina todo um campo de perceção-ação. É este processo de visita repetida e repetitiva dos mesmos pontos que abre um espaço de ligação entre os dois períodos de presença neste troço. Permite pensar uma relação que não consegui encontrar na consulta aos arquivos de imagem constituídos quando da primeira passagem por ali e ultrapassar as limitações nos caminhos inicialmente pensados. O primeiro, da visita aos arquivos, dá demasiado destaque a algo que já passara. O segundo, da incursão simples pelo território para um novo levantamento topográfico, não pode sequer aproximar-se desse já ter passado. A repetição, no seu carácter performático e performativo, torna-se, assim, o elo entre este período em que desenvolvo o trabalho que acompanha a tese, e o período da rotina original, que me tinha marcado exatamente pela distância e pelos movimentos pendulares, e que marcara o início do trabalho com um conjunto de preocupações que se tornaram um traço distintivo da minha prática artística, ligada à exploração visual dos espaços em que desenvolvo as minhas rotinas¹³⁶. Na mesma decisão artística, fechar as tomadas de vista sempre ao mesmo conjunto de locais permitia-me, ao focar ainda mais a atenção no carácter rotineiro que pretendia abordar, desconstruir essa ideia de equivalência e abrir espaço para uma variação contínua; para uma segunda camada de interesse e de repetição das transformações ocorridas num mesmo ponto com a passagem do tempo.

(2)

Já referi a expressão usada por Borgdorff, do *ainda não conhecer produtivo*¹³⁷ e a relação que estabelecemos entre esta expressão e a ideia de um mapeamento contínuo na apresentação do projeto coletivo *A Invenção da Amnésia*. No projeto individual, esta ideia de mapeamento contínuo foi prolongada e acentuada por duas decisões que já apontei. A primeira consistiu em assumir a repetição das visitas ao espaço, conferindo-lhe uma

¹³⁵ Desenvolvo este campo no subcapítulo sobre a Performatividade.

¹³⁶ Importa referir que esta ideia de não revisitar os arquivos acabou por ser revista em relação a outros trabalhos, fechados, já, onde a ideia de rotina surgia trabalhada noutros pontos que não os da EN10 e, também, à inclusão de outros troços que não o da rotina original, por se terem transformado nos espaços de rotina em que pensei estes espaços e, assim, integrarem o mesmo contexto. A decisão de integrar, tanto elementos de trabalhos anteriores sobre a rotina, seja diretamente, seja por uma espécie de citação performativa, como a própria rotina em que agora pensava estes trabalhos, pareceu-me reforçar o carácter de reflexão artística sobre a rotina no geral, e sobre a minha rotina em particular, mais do que minar a apreciação deste espaço em concreto.

¹³⁷ “*productive not yet knowing*”

formalidade metodológica. A segunda acentua ainda mais a primeira e consistiu na decisão de repetir também os objetos a fotografar. Esta ideia parte desse impulso para uma espécie de reencontro com a novidade que a repetição deleuziana pode evocar, de transformar o caráter objetual dos elementos fotografados, de uma caracterização através da imagem técnica tradicionalmente tendente à fixação, num estudo sobre a variação que aproxima a revisitação das imagens do reencontro com uma obra musical¹³⁸, que implica sempre uma nova adaptação percetual ao espaço onde vai ser apresentada. Deste modo, cada repetição abria ainda mais esse espaço de desconhecimento produtivo em relação ao objeto. Levava a uma vontade de continuar a conhecer pela variação; a uma exploração da instabilidade como elemento expressivo. Ao conferir de uma certa musicalidade à apreciação duracional da repetição.

¹³⁸ Importa referir que, paralelamente à minha atividade como artista visual e professor, desenvolvo também atividade como cantor, tendo colaborado, ao longo dos últimos 20 anos, com agrupamentos corais como o Coro do Teatro Nacional de São Carlos, o Coro Ricercare, O Coro Sinfónico e o Coro de Câmara Lisboa Cantat, ou o Coro de Câmara da Universidade de Lisboa.



Figura 74 Miguel Rodrigues, Carpe Diem

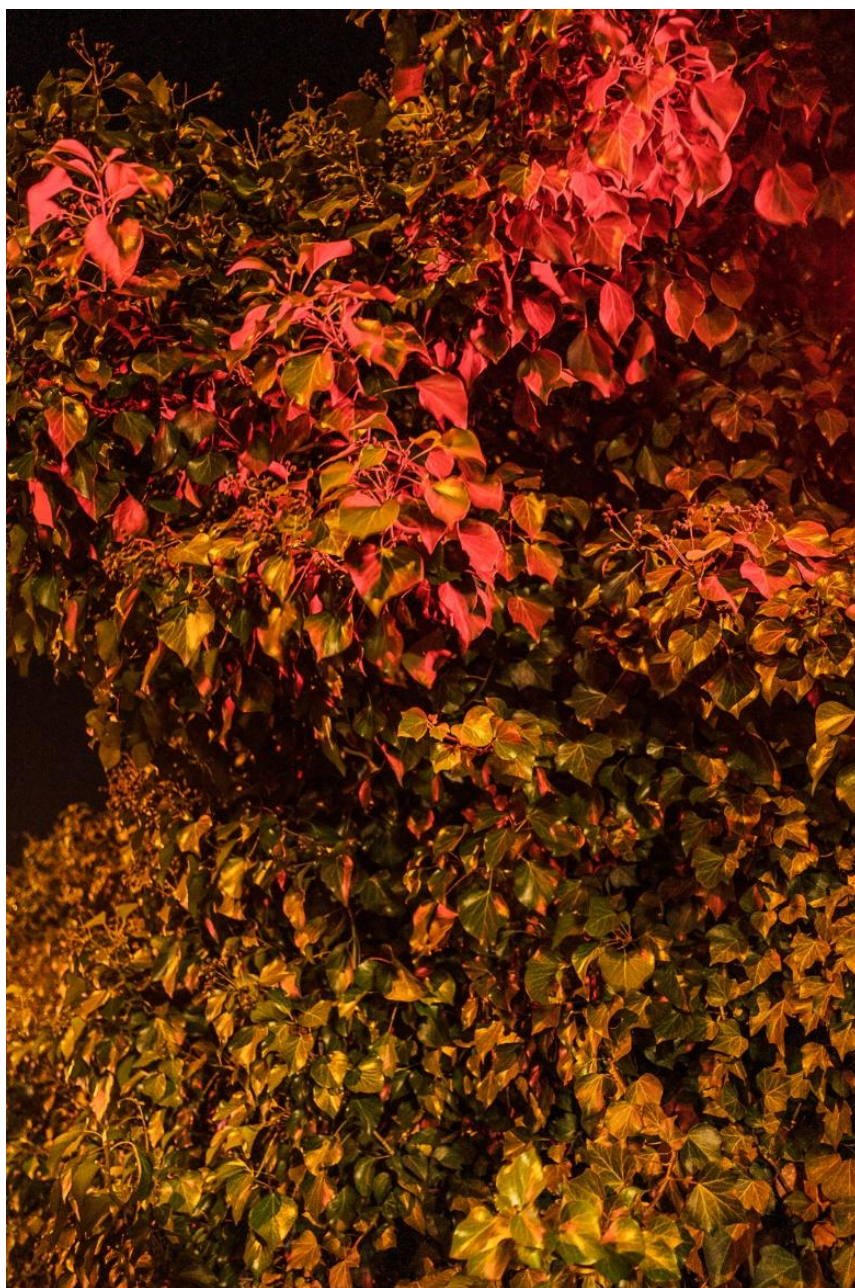


Figura 75 Miguel Rodrigues, Carpe Diem

(3)

A questão da performatividade surge em resposta a este impasse. A própria performatividade tem uma natureza repetitiva e, portanto, rítmica. A partir daí, repetir a ação de registrar é o mais próximo que se pode chegar da repetição da experiência. Falar de repetição implica, necessariamente, falar de intervalos entre as repetições. Implica pensar a variação, também, na variação de tempo desses intervalos. Repete-se o olhar por força da sombra do carro que passou e alterou a impressão da luz na apreciação de uma planta daninha na berma da estrada. Repete-se o olhar porque o sinal mudou de cor e, à noite, tingiu a planta que cresceu em torno do poste do semáforo. Porque a mesma planta, durante o dia, não acusa da mesma forma a presença luminosa da sinalização. Porque, no mês seguinte, a natureza da luz é diferente. Intervalos diferentes conferem ritmos diferentes à experiência continuada das coisas. “A marcação de um território é dimensional, mas não é uma medida, é um ritmo” (Deleuze, 2007: 400). O ritmo importa, ao nível da repetição das ações e das imagens, pela forma como constrói variações para si da percepção dos elementos e permite que as variações surjam no encontro entre uma esquematização prévia do trabalho e as várias adaptações que daí decorrem. Importa também ao nível da organização destas imagens num todo coerente para si. Na forma como intervalos mais curtos se relacionam com intervalos mais longos, como estímulos mais efêmeros se misturam com impressões mais duradouras. Pela atenção que cada um desperta, provocam diferentes territorializações e desterritorializações. Passamos mais depressa ou mais devagar, mais distraídos ou mais atentos, mais conscientes ou menos conscientes dos elementos repetidos ao redor em função das variações nessa atenção. Tomo por exemplo, para esta ideia de ritmo, um conjunto de trabalhos onde a repetição é, também, elemento chave em termos de metodologia e de leitura: As esculturas anónimas de Bernd & Hilla Becher, onde se repete a metodologia de trabalho e a tipologia de objeto escolhido, *Tomba Brion*, de Guido Guidi, onde se repete o avanço do tempo sobre as mesmas superfícies, e *Tentativa de Esgotamento*, de Daniel Blaufuks, onde se repete a mesma janela iluminando diferentes signos e referências sobre a mesma mesa. Em todos os trabalhos, a repetição desempenha um papel essencial: as tipologias do casal alemão, mostradas através de grelhas organizadas por semelhança dos elementos; nas tomadas de vista consecutivas sobre os mesmos espaços, registrando o avançar do tempo na forma das sombras na parede do túmulo de Brion desenhado por Carlo Scarpa e

fotografada por Guido Guidi; na variedade de objetos e luminosidades que surgem na imagem da mesma mesa junto da mesma janela nas imagens de Daniel Blaufuks. Trabalhando dentro de um quadro metodológico e visual próximo, os trabalhos destes autores, diferindo no ritmo com que produzem o trabalho, diferem também na forma como comunicam.



Figura 76 Bernd e Hilla Becher, *Depósitos de Água* (1968-80) Museu Solomon R. Guggenheim, Nova Iorque

O trabalho do casal Becher procura as semelhanças no património industrial nos países onde a industrialização teve maior presença. Foi desenvolvido ao longo de décadas, em parte, para poder fotografar com o mesmo enquadramento e nas mesmas condições meteorológicas necessárias para a obtenção daquele resultado visual: um céu leve e uniformemente coberto a funcionar como um difusor que impede que haja sombras ou

luzes demasiado pronunciadas na imagem. Como resultado, podemos ver as várias tipologias neste tipo de arquitetura surgir sem quaisquer interferências que possam afastar a atenção da relação de semelhança entre estes objetos ao longo do tempo e do espaço.



Figura 77 Daniel Blaufuks, imagens de *Tentativa de Esgotamento*, 2020. Fonte: wrongwrong.net

No caso de Blaufuks e de Guidi, não há semelhanças. É sempre o mesmo objeto, a mesa e a janela de Blaufuks, a sequência da parede das sombras de Guidi. As pequenas variações que surgem dentro deste quadro de repetição apontam para elementos diferentes. A aparente simplicidade da passagem do tempo lida no avanço da sombra na parede, que parece chamar a atenção para a presença ali, naquele espaço concreto e nas condições da sua apreciação, contrasta com a tipologia de objetos colocados sobre a mesa de Blaufuks, que apontam para fora, para outros elementos e histórias que relatam

ligações várias com as referências biográficas e literárias do autor. Intervalos diferentes na captação e disposição das imagens criam ritmos diferentes de leitura dos trabalhos.

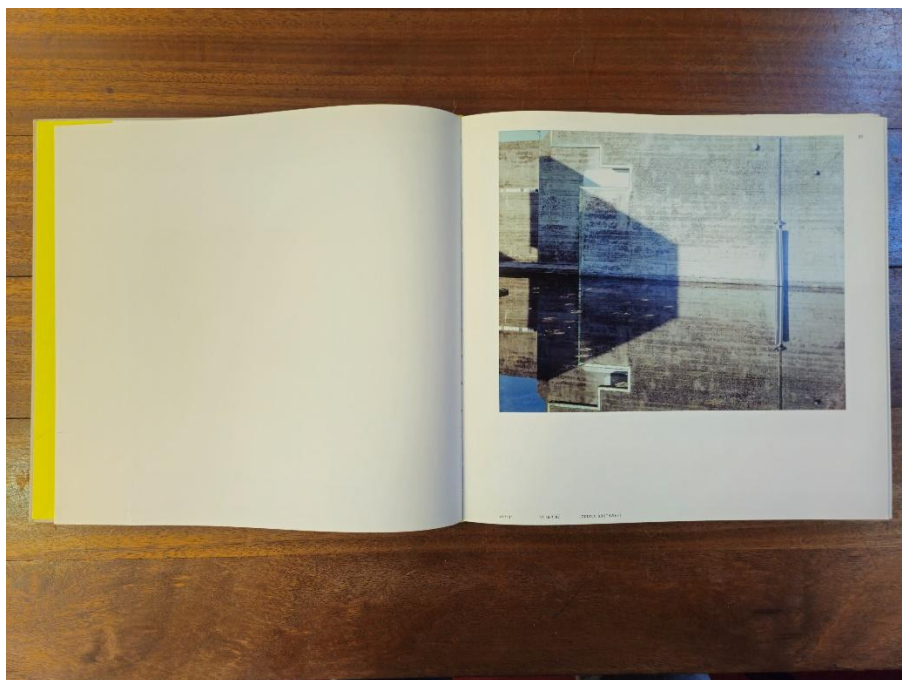


Figura 78 Guido Guidi, pormenor de *Carlo Scarpa's Tomba Brion*. Hatje Kantz

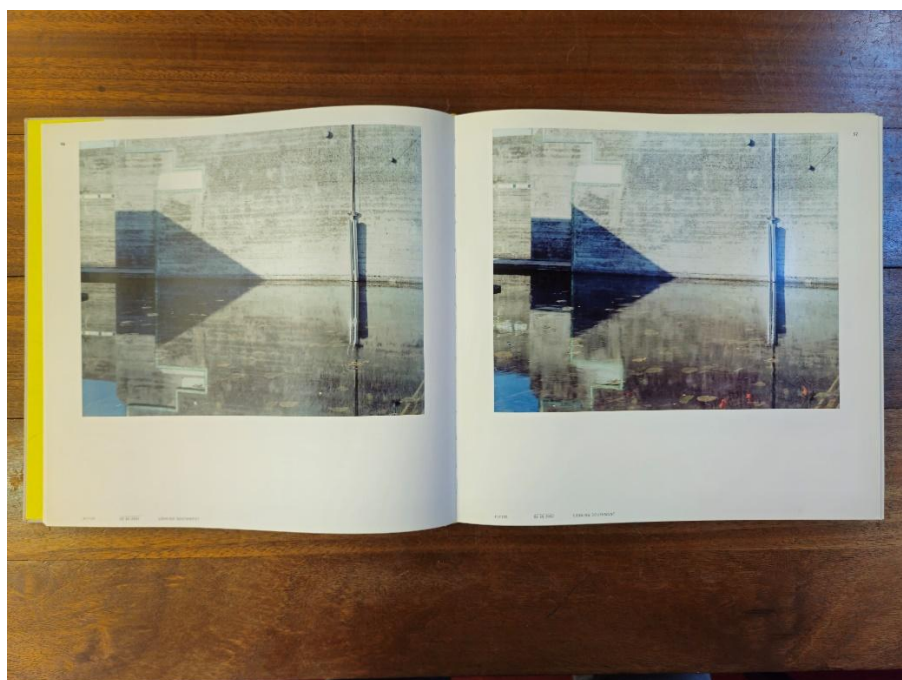


Figura 79 Guido Guidi, pormenor de *Carlo Scarpa's Tomba Brion*. Hatje Kantz

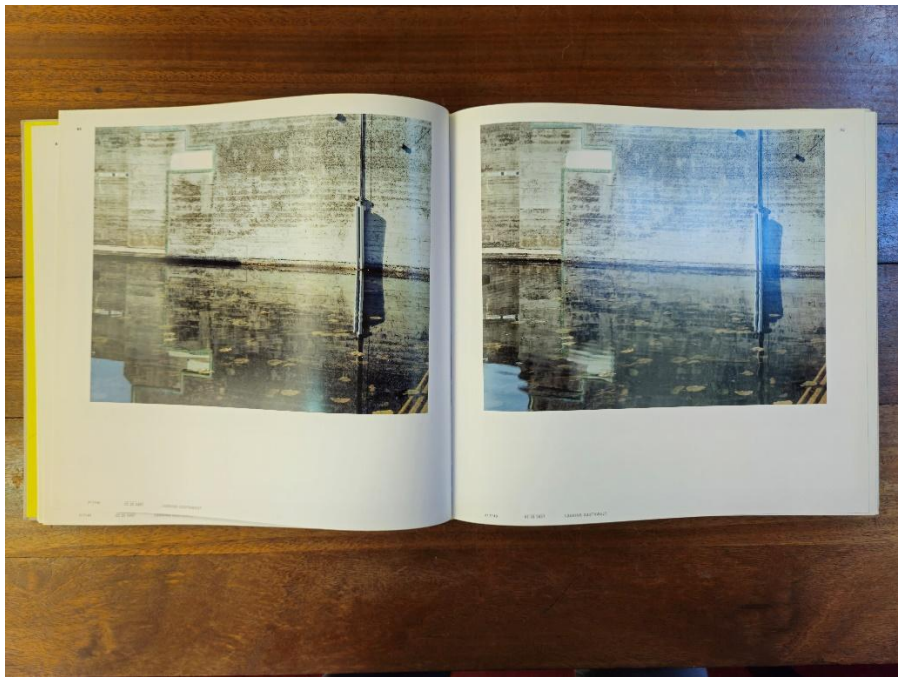


Figura 80 Guido Guidi, pormenor de *Carlo Scarpa's Tomba Brion*. Hatje Kantz

Carpe Diem toma estes trabalhos e autores como exemplo para a constituição de ritmos diferentes através da repetição. Ao misturar intervalos de observação e registo e movimentos de observação diferentes, abre cadências diferentes e cria descontinuidades na perceção do espaço. O intervalo entre o sinal vermelho e verde do semáforo que dita a espera e o seu fim difere imensamente do intervalo de meses entre o início e o fim das obras junto à estação de comboios. A impressão de se estar parado quando algo muda é diferente da impressão que se tem depois de meses do mesmo modelo visual ser quebrado. Mesmo aqui, é diferente a mudança quando da retirada dos taipais que isolam visualmente os locais em obras, da diferença de um pequeno avanço no estado de degradação de um pormenor de uma ruína, seja pelo surgimento de mais uma fenda, pelo crescimento da flora que se vai apoderando do espaço ou da ligeira mudança de lugar ou de estado de um qualquer vestígio ali encontrado. Estes ritmos de leitura do espaço são espacialidades diferentes no corpo. São dimensões percetuais e intelectuais diferentes. É diferente o espaço de análise da obra de Bernd e Hilla Becher do espaço das *Twentysix Gasoline Stations* de Ruscha, para usar um outro exemplo onde a repetição é chave de leitura. A dimensão comparativa, analítica, que surge da contemplação das grelhas do casal alemão difere da dimensão de aparente indiferença da performatividade de Ruscha. Do mesmo modo, o avançar da sombra do automóvel no espaço percetual do peão em *Carpe Diem* promove uma impressão muito mais direta do estar no espaço. Neste sentido, as imagens,

criadas como “signos-ação” (Gil, 2018: 25), são inseparáveis de um processo cinestésico e proprioceptivo do estar e do relacionar-se dentro de e a partir de uma presença.

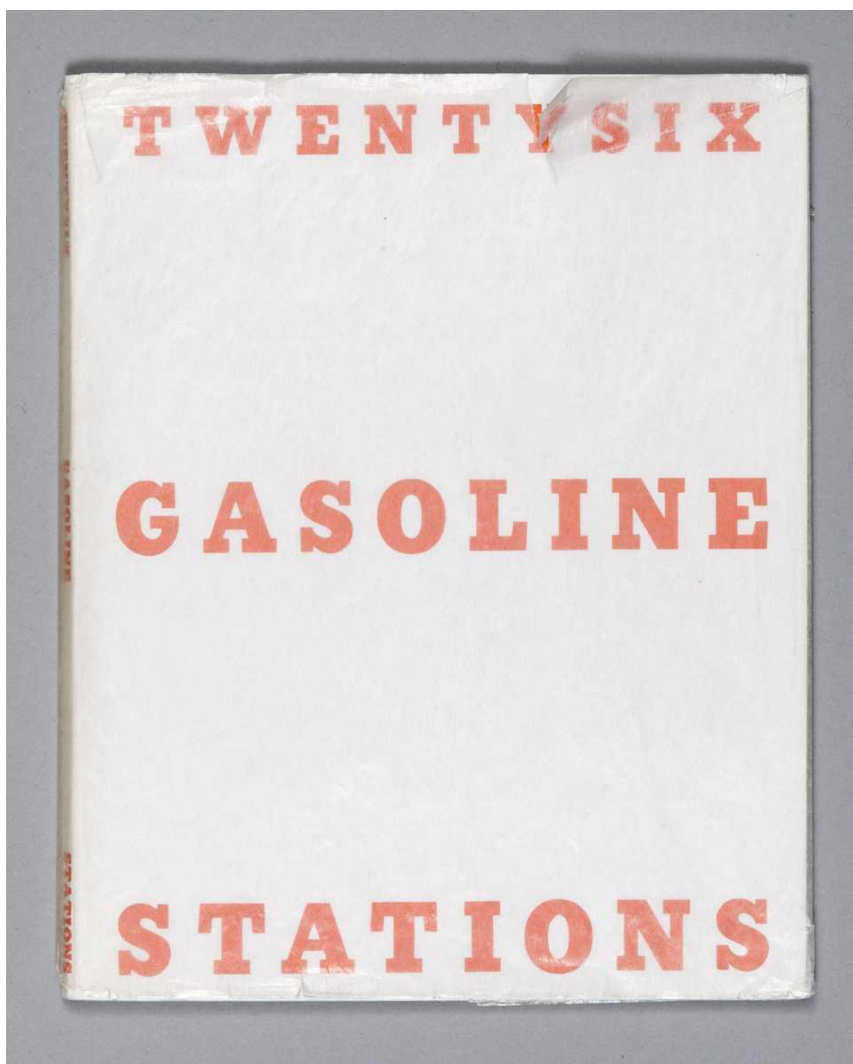
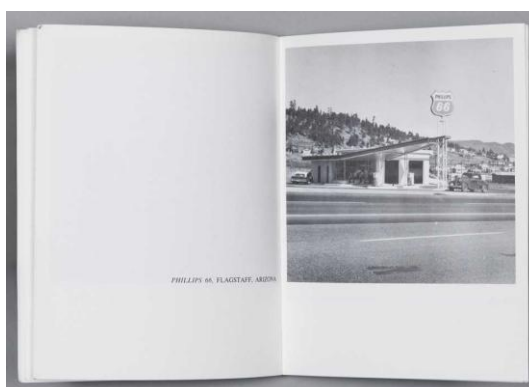
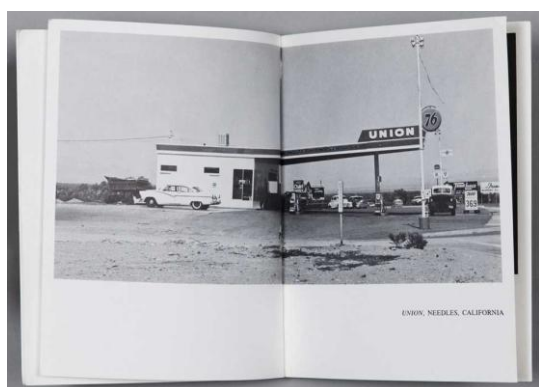


Figura 81 Ed Ruscha, capa de *Tentysix Gasoline Stations*, 1963 (3ª edição, 1969). Fonte: tate.org.uk



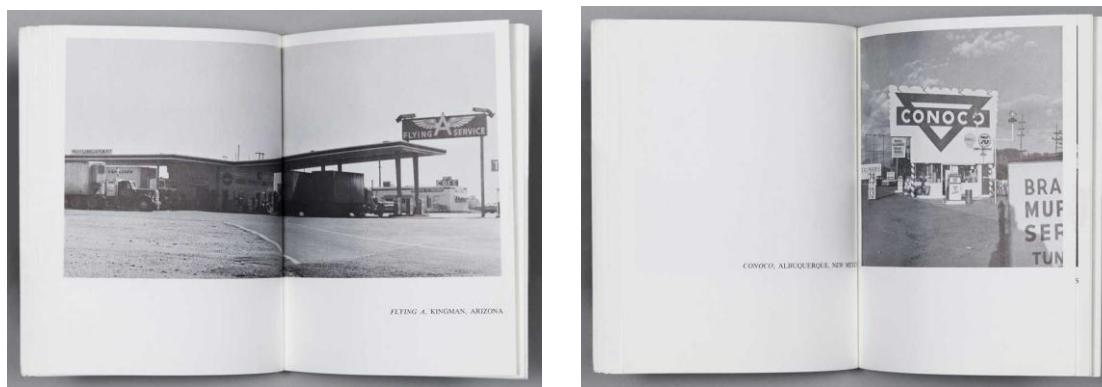


Figura 82 Ed Ruscha, *Spreads de Twentysix Gasoline Stations*, 1963 (3ª edição, 1969). Fonte: tate.org.uk

(4)

Estas variações são, mais tarde, tidas em conta na forma de pensar as apresentações do trabalho, tanto no desenho de cada instalação particular, como na relação entre as instalações, na forma como as repetições ocorrem, no espaço de cada intervenção e entre intervenções, criando rotinas de variação e repetição, também, ao longo dos momentos expositivos do trabalho, ou na integração dos vestígios dos próprios trabalhos, recuperados de mostras anteriores. Há uma procura e uma preocupação constantes, na consideração dos momentos expositivos, de tornar completa a presença do público no espaço, de o levar para lá da relação visual com o que está representado nas imagens, convidando ao movimento e à repetição, novamente. Esta dimensão de variação e repetição foi considerada especialmente a partir do momento em que o trabalho começou a ser mostrado em exposições individuais, num contexto em que a dimensão performativa e interativa do trabalho pôde ser assumida por completo.



Figura 83 Miguel Rodrigues, Carpe Diem



Figura 84 Miguel Rodrigues, Carpe Diem

2.6.2.3 Uma espécie de refrão

Agora estamos, finalmente, em casa. Mas a nossa casa não preexiste: foi necessário traçar um círculo à volta do centro frágil e incerto, organizar um espaço limitado. (Deleuze e Guattari, 2007: 395)

A repetição, assim entendida, transforma-se num refrão deleuziano que engloba esta ideia da repetição na configuração de uma casa traçada pela própria ação sobre o espaço (Deleuze e Guattari, 2007: 395). Ao mesmo tempo que reforça o caráter de repetição e performatividade que atribui à experiência do espaço no quadro dos movimentos pendulares quotidianos, retira-lhe a possibilidade de uma linearidade que pudesse, eventualmente, validar a cópia sobre a variação. Cada imagem torna-se um referente de uma presença e de uma relação. A presença no espaço, no instante em que é fixada através

da imagem fotográfica, transforma o Si nessa relação Sujeito-Objeto que pressupõe um estar perante o espaço planeado. A cada novo instante de contacto, no entanto, as imagens feitas tornam-se, já não objetificações de algo que se passou, mas uma espécie de folhas caídas que alimentam o processo de transformação de uma árvore que continua a devir presente no mundo. Como referente de uma relação, a imagem fotográfica torna-se um pouco menos numa representação do espaço e ainda um pouco menos numa prova de presença distanciada, para passar a representar apenas uma dessas folhas caídas. Torna-se a marca de um contacto, de uma relação. Enquanto tal, a atualização dos contactos tem implicações na forma como cada imagem pode ser vista. Abandonando a ideia de uma narrativa linear por uma narrativa circular, deixa de existir como marco espaço-temporal, antes abrindo para um contexto expressivo onde a ideia de informação dá lugar a uma ideia de presença sensível, e, daí, à marca de um contacto trajetivo (Berque, 2019) entre a experiência e a memória.

Falando desta relação, torna-se inevitável abordar a relação com as imagens como experiências, também. Estas tornam-se marcos expressivos destas relações (e da sua repetição), por um lado, e por outro, tornam-se cada vez mais objetos em si mesmos. Enquanto objetos, povoam o mesmo espaço que pretendem representar. Não só porque, atualmente, é difícil imaginar um lugar que não tenha já sido representado fotograficamente¹³⁹ mas também pela forma como se emparelham e sobrepõem umas às outras, como são constantemente substituídas, como que se transformam nos fragmentos dos mapas do conto de Borges (apesar de não sabermos muito bem, atualmente, onde vão parar os fragmentos digitais que deixamos de ver, mas sabemos que continuam a existir algures). Tornadas naquilo em que se transformaram: ao mesmo tempo, pedaços de informação, memórias e objetos, num processo permanente de obsolescência. Um processo provocado pela pressão que cada vez mais imagens exercem sobre cada vez menos espaço para a sua receção no contexto do inconsciente tecnológico em que desempenham o seu papel de representantes de uma realidade qualquer. Cada imagem transforma-se, assim, não num mapa, mas como que numa nota da “cançãozinha”, esse “esboço de um centro estável e calmo, estabilizante e calmante, no âmago do caos.” entoada pela criança de Deleuze e Guattari (2007: 395). Ainda que possa ser sempre a mesma “cançãozinha”, na medida em que surge como esboço no âmago do caos, esta é

sempre um processo de atualização, de resposta a um conjunto de condições imediatas, impossíveis de resumir. Este refrão é um processo que ocorre no tempo. Pode ser decomposto, retrospectivamente, em cada um dos seus instantes, mas existe como um devir indivisível, como duração. É, ao mesmo tempo, a ação, o seu contexto e, até certo ponto, esse processo de mapeamento que é simultaneamente um rasgo e uma sedimentação. Um rasgo pela marca que a ação de mapear deixa sobre o espaço mapeado; uma sedimentação porque este rasgo se torna como que o curso de um rio que vai construindo as margens a cada passagem. As próprias imagens fotográficas sofrem um constante processo de atualização. Este elemento foi importante na relação que estabeleci entre a fotografia e a performatividade e é importante agora, ao considerar o espaço – a sua legibilidade – através da prática de mapeamento fotográfico que tenho vindo a descrever.

2.6.3 *Performatividade*

O termo “performativo” é frequentemente usado na crítica de forma menos precisa para designar trabalhos com um elemento de performance, mas gostaria de o ver reservado para o trabalho dos artistas interessados em mostrar espontaneidade, expressão de si e imediatez ao colocar em ação a repetição e o caráter inerentemente iterativo da instrução.¹⁴⁰

Margaret Iversen

Tenho feito referência a uma performatividade do fotográfico como suporte em praticamente todas as articulações da tese. Desenvolvo-o agora. Importa começar por um aspeto importante. Não é a imagem em si, o que encerra no seu plano representacional, que aqui considero como performativa. A imagem já é o resultado de uma projeção. A performatividade, nesta tese, consiste na adaptação que permite a projeção que permite a imagem. É a transformação comportamental e percetual que permite o pensamento imagístico, bidimensional, que entendo, aqui, por performativa. É nesse sentido, e por essa razão, que decido explorar o termo apenas agora, apesar de o ter usado ao longo de todo o texto. Se a performatividade se torna evidente quando olhamos o fazer da imagem antes de olhar o seu objeto, então é evidente a sua importância no processo, seja na forma como faz pensar o fotográfico como complexo relacional entre a ação do sujeito, a forma

¹⁴⁰ The term “performative” is often used in critical writing in a less precise way to mean work with an element of performance, but I would like to see it reserved for the work of those artists who are interested in displacing spontaneity, self-expression and immediacy by putting into play repetition and the inherently iterative character of the instruction.

como esta configura o espaço e a forma como a configuração condiciona a prossecução da ação, seja na forma como afeta toda a construção prática do trabalho através de uma ideia de guião que antecipa e orienta a produção do trabalho.

Desde Lascaux que tentamos fixar o movimento em imagens. As várias formas através das quais o fomos conseguindo, são outras tantas formas de ilustrar o paradoxo já referido do fotográfico: a própria natureza do resultado torna-o obsoleto com a prossecução do seu processo, como alguém que tenta desenhar numa parede o contorno da sombra da própria mão com que desenha. O que é problematizado em *Carpe Diem* não é a validade representacional da imagem técnica em si, mas a estrutura performativa que a representação visual através destas imagens técnicas cria, e a forma como esta condiciona as relações de presença no espaço. É por isso que a democratização dos processos de criação e partilha de imagens técnicas que referi anteriormente tem aqui um peso considerável, ao trazer para a ação performativa uma percentagem cada vez mais alargada da população. É difícil manter uma imagem coletiva com uma tecnologia que fragmenta a realidade observável a partir da sua própria criação e partilha por parte dos sujeitos que observam se estes só puderem considerar a realidade a partir dessas imagens. A imagem como mapa para o outro nunca é suficiente: para si, é um todo relacional objetivo. Ao não considerar a teia comportamental na figura da observação na tradução entre o plano e o espaço por força da ideia de objetividade que a própria estrutura pressupõe, esta esquizofrenia relacional fica fora da análise. Falei das imagens dos cinemas de Hiroshi Sugimoto. A fixação numa imagem estática de um processo que ocorre no tempo – a totalidade do filme acumulada num ecrã branco, como a totalidade dos passos acumulados numa linha ininterrupta na obra *A Line Made by Walking* de Richard Long, que também já aqui referi, aponta uma estranha desavença entre a experiência orgânica (no tempo) e a sua fixação mecânica (no espaço bidimensional). Referir esta fixidez como definição da realidade é impor à própria experiência uma ideia de reprodutibilidade técnica que é dos aparelhos e não dos operadores. Esta é uma questão central em toda a tese. A prevalência destas imagens (técnicas) na nossa relação com o mundo depende da nossa ação continuada, como observadores e como instrumentos de observação, como operadores de aparelhos e como figuras presas entre biombos flusserianos. Performatividade do fotográfico é esta dupla ação de conceber o mundo a partir da bidimensionalidade e de projetar a ação nele como se não lá estivéssemos. Perceber esta performatividade e mergulhar conscientemente nela talvez seja o primeiro passo para sair desta distância infinitiva em que a representação através da imagem técnica nos coloca. Enquanto

representarmos o mundo como uma relação entre tecnologia e realidade tendo-nos como cenógrafos, coreógrafos, atores e espetadores, mesmo que emancipados¹⁴¹, vamos continuar como uma aranha que se deixou prender na própria teia.

Carpe Diem desenvolve-se em torno da ideia dos percursos pendulares como uma rotina performativa, no sentido que lhe dá Austin (2005 [1956]), como um compromisso que se aceita – aqui, de forma mais lata que a da simples contratualidade – e define uma nova forma de ação e pensamento a partir daí. Interessa-me perceber como olhar criativamente para um processo repetitivo e performativo sem que essa criatividade se torne disruptiva em relação ao próprio processo a observar. A ideia de explorar a variação contínua sobre o mesmo tema tem de estar contida na repetição rotineira, sem correr o risco de que olhar repetidamente o mesmo objeto coloque a relação entre mim, o objeto e a ação de o olhar no quadro já referido das semelhanças ou das equivalências apontadas por Deleuze (2000: 46). O hiato de quase quinze anos entre as duas rotinas, tendo em conta o carácter repetitivo e performativo que assumo para a minha ação no espaço, no respeitante aos movimentos pendulares como à prática artística, levanta ainda outra questão:

Como ligar duas rotinas performativas separadas por um intervalo tão grande, com todas as transformações que o troço escolhido sofreu? Poderão estas transformações ser de tal ordem que apaguem o traço de ligação entre os dois períodos e impeçam essa ideia de repetição?

Esta constatação faz-me pensar o que se perdeu e como revisitar este espaço no sentido de recuperar os traços performativos das presenças anteriores nele. Parece-me que a situação destes espaços, no que diz respeito à sua relação com o que já foram, é semelhante à minha relação com a rotina que mantive neles. Em ambos os casos, os elementos que conferiam sentido àquelas rotinas de ocupação do espaço e do tempo foram transformados de tal modo que põem em causa qualquer relação com o seu referente. Para esclarecer esta questão, abordo novamente *A Line Made By Walking*, de Richard Long, como exemplo desta relação. Aqui, a imagem fotográfica confere como que um segundo sulco pela fixação mais duradoura dos efeitos da ação do seu autor sobre o espaço. O traço da sua passagem fica registado na imagem, e não no espaço onde inicialmente foi feito. Não podemos, pela imagem, obter qualquer informação sobre o estado do espaço

¹⁴¹ Retomo a menção a Rancière e ao *Espectador Emancipado*. Se por um lado, a ideia do mestre ignorante me faz sentido – o mestre diferenciar-se-á, quando muito, por uma maior consciência da sua ignorância – por outro lado, a ideia do espetador devolve à apreciação da cena uma relação hierárquica cronológica na figura do primeiro espectador que define a forma como a cena será vista.

onde esta foi feita, apenas que uma marca foi feita pelo autor ao andar pelo espaço. Mesmo esta informação relativa à natureza da marca surge apenas do relato do autor. Coloco-me no lugar de Long, com relação a estes pontos que marcam o percurso de rotina que agora revisito. Terei andado já quilómetros sobre todo um conjunto de superfícies sobre as quais a minha ação deixou uma marca idêntica. Ao pensar no espaço e na memória da forma como o experienciei, abre-se um conjunto de ações que permitem abordar o mapeamento dessa memória. Voltar a eles através das imagens, como já notei, afasta-me da atualidade da presença no espaço. Não podendo andar sobre as imagens, nem tampouco imprimir sobre elas o que andei neste intervalo, trabalhar sobre estas imagens implica a negação de um período autobiográfico de quase quinze anos de acumulação de experiência, de memória e de trabalho artístico sobre o tema. Por outro lado, voltar a esses pontos na tentativa de encontrar as marcas e impressões da primeira passagem coloca-me perante a evidência da sua transformação e, nalguns casos, mesmo do seu apagamento. A única ligação possível surge de pensar a fotografia, não pelas imagens criadas, mas pela própria prática de mapeamento pensada como rotina performativa. Se apontamos como performativa uma performance bem-sucedida (Sullivan, 2016: 7), a performance da rotina tem de ser vista como performativa. O mesmo se pode dizer do seu mapeamento. O mapeamento de uma relação performativa com o espaço é um jogo do gato e do rato no qual só podemos entrar performativamente. Nele, as imagens servem apenas de marcadores relacionais. Mais do que aquilo que dão a ver do que o autor viu, referenciam o facto de este ter passado ali e as adaptações comportamentais necessárias para que a imagem tenha sido registada como foi. Ao considerar as imagens como marcadores relacionais do fluxo da experiência no espaço, atribuo-lhes um carácter simbólico e sintético do encontro entre quem fotografa e a coisa ou o território fotografado. Entendida neste contexto, a relação entre a prática de mapeamento, os elementos nela registados e o próprio espaço em que se encontram ganham um carácter biogramático (Massumi, 2002), como referirei no próximo capítulo. A performatividade, associada à repetição deleuziana, surge assim como único elo entre os dois momentos. A ação de mapear torna-se um acumular de signos-ação biogramáticos que enfatizam ainda mais o carácter performativo da ação num devir si-mesmo de quem a desenvolve, afastando ainda mais a possibilidade de considerar o espaço / lugar e as imagens como elementos independentes da experiência. O carácter de definição social, normativa, do espaço / lugar, perde assim o seu poder de cativação face à experiência pessoal e à memória dessa experiência, entendida a partir da questão também

performativa da percepção. Esta constatação faz-me olhar para dois dos pontos que se tornaram mais importantes neste novo mapeamento: a alteração do traçado da estrada para a construção de uma nova urbanização e a ruína da fábrica, ambas junto à Estação de Comboios de Santa Iria de Azóia. Os fragmentos que restam da estrada e da ruína da fábrica lembram-me os vestígios de um ter sido da rotina original. A ruína da fábrica como ruína de uma estrutura disciplinar foucaultiana (Foucault, 2017), como a escola (ou a prisão), com os seus toques de entrada e saída e as rotinas pendulares que lhes dão acesso relembram-me, também, que foi um trabalho de professor que me levou àquelas rotinas; os fragmentos da estrada surgem, assim, como migalhas desconexas, já sem qualquer ligação ao caminho que outrora permitiram. Voltamos, aqui, à ideia dos fragmentos dos mapas à escala 1:1 dos Cartógrafos do império descrito por Borges em *Del Rigor en La Ciencia*; a um território desfeito pela destruição do mapa. Voltamos, também, à consciência da performatividade deste processo de mapeamento; da forma como este constrói o espaço mapeado num processo autopoietico (Maturana e Varela, 1980). A prática fotográfica surge como ligação entre mapa, território, espaço e mapeamento. A atenção à propriocepção e cinestesia como elementos constituintes dessa prática liga estes elementos à experiência da presença. Se esta prática contribuiu, na primeira passagem, para uma construção de presença através do mapeamento do espaço percorrido, contribui, agora, como ligação entre os fragmentos do que foi o percurso e a razão de o fazer. Torna-se importante, então, assumir um protocolo de atuação que trabalhe esta performatividade, tanto do espaço, como da minha ação nele, ligada à ideia da repetição, algo que, no fundo, me fez retomar a prática que mantive em 2008. Ao observar, e ao observar-me a observar os mesmos objetos ao longo do tempo nestes dois pontos, introduzo elementos de variação nesta ideia da reprodução mecânica dos mesmos gestos perante os mesmos estímulos, dia após dia, como um contrato de equivalência perpétuo.

Este interesse nos destroços da estrada e na ruína da fábrica junto à Estação faz-me voltar à outra experiência de pensamento, relacionada com a experiência da compressão do espaço-tempo. Tim Edensor diz-nos que

Ao invés de nos movermos em direção a objetos e objetivos, quem está presente em ruínas tende a andar de modo contingente e improvisado, com as suas múltiplas manobras, humores, gestos e ritmos traindo qualquer sentido do caminhar como prática singular. Esta improvisação contingente é particularmente evidente porque a organização histórica de qualquer sítio industrial requer exatamente o oposto, nomeadamente, o arranjo hierárquico, sequencial do espaço de acordo com as exigências das linhas de produção – uma regulamentação intensa que escrutina o movimento dos corpos, submetendo-os a

uma regulação estrita e confinando os seus movimentos ao longo do espaço e do tempo.¹⁴² (2008: 20)

O autor sugere que existe uma prática do caminhar com delimitações distintas nos casos do caminhar pela cidade ocidental ou através de ruínas. A prática do caminhar na cidade ocidental decorre, segundo este, com restrições somatossensoriais:

- Pela regularidade dos pavimentos – aqui, tanto para a circulação pedestre como automóvel; existe a menção a esse ritmo acelerado a um e outro, e à forma como essa aceleração orienta o movimento mais na relação com um destino do que com o percurso em si, limitando o que pode ser visto;

- Pela ordem disposicional dos elementos observáveis – a fruição da cidade ocidental é descrita por Edensor com uma orientação eminentemente visual de uma forma que desincorpora o observador – e por um regime que tende a tornar asséptica toda e qualquer experiência que não esteja orientada para o trabalho, o consumo ou uma fruição relacionada com estes (condicionada pelo poder);

- Pela forma como a crescente toada de vigilância e observação condiciona a liberdade de atuação das pessoas na cidade.

Pelo contrário, caminhar através de ruínas oferece-nos, ainda segundo Edensor, a possibilidade de um deambular através de uma experiência muito mais atenta, pela necessidade de atenção à sinuosidade do espaço. Este acréscimo de atenção torna a experiência muito mais rica, pela dilatação da atenção, e também mais fragmentada: a própria variedade e riqueza da informação, aliada à atenção expandida, torna cada momento do caminhar numa experiência, em si mesma, multireferencial. Cada novo elemento sensorial abre para novas memórias, articuladas com a sensação experimentada nesse momento e não com um sentido de continuidade com as anteriores ou de expectativa com as que se seguirão. O espaço subjugado à experiência urbana – numa escala em que tudo é subjugado ao humano – dá lugar às várias formas de vida não humana que vão encontrando terreno para além deste. O autor conclui reforçando essa ligação da cidade aos ciclos capitalistas de consumo-trabalho-fruição (orientada para o consumo), e da ruína a um espaço de possibilidade mais aberta, mais vaga e permissiva.

¹⁴² “instead of moving towards objects and objectives, those present in ruins tend to walk contingently and improvisationally, their multiple maneuvers, moods, gestures and rhythms belying any sense of walking as a singular practice. This contingent improvisation is particularly evident because the historical organization of any industrial site required the very opposite, namely the hierarchical, sequential arrangement of space in accordance with the demands of production lines – an intense regulation that scrutinized the movement of bodies, subjecting them to strict regulation and confining their movements across space and time.”

As relações finais, estabelecidas com um conjunto de práticas de natureza artística que visavam desidentificar o espaço urbano dessa funcionalidade programada, parecem apontar no sentido de trazer essa relação aberta com o espaço da ruína para o questionamento de concepções e relatos da prática de caminhar, chamando a atenção para “a superfície demasiado lisa e regulada de cada espaço urbano e suburbano – e talvez também a formas da natureza como tratamentos de manicure”¹⁴³; para o enriquecimento da relação com o urbano através do caminhar. Assumir um “arranjo hierárquico, sequencial do espaço de acordo com as exigências das linhas de produção” não será, agora, uma imposição da função do espaço à minha presença ali, mas uma espécie de desterritorialização da rotina, transformando todo o espaço de ruinação num laboratório de testes dos efeitos dessa ação rotineira no espaço organizado de forma hierárquica e sequencial. Como mostrei a propósito do vestígio, o termo, em conjunto com o termo idêntico na língua inglesa, *trace*, permite pensar tanto no vestígio, quando considerado como substantivo, como na sua procura, quando considerado como um verbo. Esta coincidência permite-me assumir um protocolo de pesquisa e de atuação baseados numa rotina que estabelece uma hierarquia de interesses em torno de determinados objetos e imagens. Através da observação destes protocolos, retomo a performatividade da repetição e do hábito presentes na rotina original de *commute* nesta nova prática, o que transforma a tarefa forense de procurar vestígios da primeira passagem, numa repetição dos gestos que constituíam a rotina original.

O processo de determinar um protocolo de atuação encontra um dos seus principais exemplos em *Royal Road Test*, de Ed Ruscha, uma espécie de relatório forense do processo de estilhaçamento de uma máquina de escrever *Royal*, semelhante à que Jack Kerouac utilizou para escrever *On The Road*. De certo modo, também eu volto à EN10 em busca de destroços de uma ação. No meu caso, não de um instrumento de descrição, mas de marcas de lá ter estado a descrever. As imagens de arquivo serão um pouco como a fotografia de Richard Long: sendo prova de que eu por lá passei, referem-se a uma passagem tão distante, no tempo, nos hábitos, no afeto, que pouca relação mantêm, já, com esta nova incursão no espaço. É preciso encontrar outras provas, não só do facto de lá ter estado, como da capacidade de a própria fotografia se constituir como índice

¹⁴³ “over-smooth, regulated fabric of each urban and suburban space – and perhaps manicured forms of nature as well”

biogramático para outro que não eu, noutro tempo que não aquele em que o primeiro fora criado.

Iversen (2010: 24) fala da questão da performatividade nos fotolivros de Ruscha. Diz-nos que

A condição sob a qual a fotografia era aceitável como *medium* para Ruscha e para um conjunto de outros artistas da sua geração era como um ato performativo executado de acordo com um conjunto de instruções ou de um simples resumo. As fotografias resultantes são um vestígio do ato e não necessariamente a documentação da performance.¹⁴⁴ (Iversen, 2010:24)

A autora (idem) realça a performatividade dos fotolivros de Ruscha, na forma como estes seguem indicações previamente estabelecidas, guiões. No caso de *Carpe Diem*, a performatividade nos trabalhos está correlacionada com a performatividade dos próprios percursos dos movimentos pendulares. A ideia do guião está presente na escolha precisa dos objetos e dos locais, na escolha da forma de abordar fotograficamente esses objetos... até no caráter repetitivo com que o trabalho foi sendo feito. A própria forma seca de olhar os objetos, repetir a mesma tomada de vistas, aproxima o trabalho, ao mesmo tempo, da ideia de repetição desatenta da rotina dos movimentos pendulares, da própria questão da indústria, também mencionada por Ruscha, e da questão do cumprimento performativo de uma regra autoimposta, como nos livros de Ruscha. Em *Royal Road Test*, interessa-me ainda a forma clara com que se percebiam os intervenientes na experiência, como a história era contada a partir da experiência de quem a contava. Tanto Ruscha, o condutor, como Mason Williams, o atirador da máquina, como Patrick Blackwell, o fotógrafo, aparecem perfeitamente identificados no início do livro. Também o automóvel, um Buick *Le Sabre* de 1963, e a própria máquina são identificadas inicialmente, assim como a janela de onde a máquina foi lançada, a velocidade a que o carro seguia ou as condições atmosféricas no dia da experiência. Os locais trabalhados em *Carpe Diem* não são identificados na forma como se encontravam antes da fragmentação que o trabalho explora. A performatividade está nestes trabalhos como a contratualidade está nos processos de produção industrial e nos movimentos pendulares dos trabalhadores que os servem. O guião das imagens assemelha-se às instruções de trabalho do operário na fábrica ou das próprias máquinas que produzem sob o seu comando ou do professor e dos alunos na escola. A repetição destes processos consegue, assim, não só aproximar os dois

¹⁴⁴ The condition under which photography was acceptable as a medium for Ruscha, and for a number of other artists of this generation, was as a performative act executed in accordance with a set of instructions or simple brief. The photographs that result are the trace of the act and do not necessarily document a performance.

períodos em análise, como abrir um pouco para uma reflexão sobre as transformações que a própria ideia da indústria como capacidade de produzir igual de forma igual operou nos aglomerados urbanos como aqueles em que o trabalho se desenvolve. A insistência na escolha da observação de processos de ruinação ligados a essa indústria – a fábrica em ruínas e os despojos dos automóveis que nela se foram acumulando – é também um comentário a esse processo.

2.6.3.1 Uma performatividade inconsciente

O espaço dos movimentos pendulares transforma-se assim num espaço de atenção consciente e abre uma compreensão dos elementos que expõem a sua rotina a um escrutínio diferente. Desde logo, a uma performatividade inconsciente. Thrift (idem: 36) diz-nos que “provavelmente 95 por cento do pensamento corpóreo/engajado é não-cognitivo”¹⁴⁵.

Sem diminuir de forma alguma a importância do pensamento cognitivo (embora certamente questionando a sua natureza), podemos conceber o pensamento não-cognitivo como um conjunto de disposições corpóreas/engajadas (“instintos”, se quiserem) “representações orientadas para a ação que, simultaneamente, descrevem aspetos do mundo e prescrevem ações possíveis.”¹⁴⁶

Estas “disposições corpóreas/engajadas” enquadram-se perfeitamente na definição de quotidianidade que apresentámos em *A Invenção da Amnésia* “como o sistema de hábitos e automatismos comportamentais que nos permite avançar de tarefa em tarefa, de repetição em repetição, de forma relativamente desatenta” (Rodrigues, 2021: 102) e que se mantém válida nesta investigação. O argumento de Thrift está construído no sentido de ensaiar uma reaproximação dos elementos humano e natural através de um plano de ação conjunta, de reverberação pela ação. No entanto, a consideração sobre a importância do elemento cinestésico na ação humana com o seu entorno não se esgota na relação com um hipotético elemento natural. A própria prática fotográfica, repetida no quadro da quotidianidade, pode ser integrada nesse pensamento não cognitivo que nos apresenta aspetos do mundo e prescreve possibilidades de ação. A sua utilização integra-se numa lógica não objetiva, sobretudo pela forma como aparenta repetir o modelo impessoal das consistências consistentes de Thrift para mostrar as variações na repetição. Apesar da aparência das imagens, o carácter performativo da sua operação reforça a ideia do trabalho

¹⁴⁵ “Probably 95 percent of embodied thought is non-cognitive”

¹⁴⁶ “Without in any way diminishing the importance of cognitive thought (though certainly questioning its exact nature), we can conceive of on-cognitive thought as a set of embodied dispositions (“instincts” if you like), action-oriented “representations” which simultaneously describe aspects of the world and prescribe possible actions.”

como um *insight* sobre o universo da variação presente na rotina e na repetição. Uma estética da performatividade inconsciente.

A poética do vestígio como um espelho entre dois referentes

Ao olhar a operação da câmara como instrumento mecânico, abro espaço para observar a própria operação como uma adaptação ao instrumento que torna o operador igualmente mecânico. Para que o resultado da operação seja previsível, a própria ação tem de tornar-se, também ela, previsível; repetem-se os gestos para que se repitam os resultados. É o lado do automatismo na relação autonomia-automatismo. A imagem fotográfica torna-se, ao mesmo tempo, e estranhamente, o referente de algo que não volta e um instrumento de fixação do presente. A forma da observação, o condicionamento da ação e da atenção que permite ver na superfície do suporte o instante do tempo visualmente representado, transforma os braços e as mãos que seguram a imagem nos ponteiros de um relógio que tivesse consciência de já ter passado em cada instante do seu mostrador. *Carpe Diem* convoca a atenção para a expressividade destes gestos repetidos. Permite ligar as duas mecânicas, e, como tal, ligar as duas operações: das rotinas dos movimentos pendulares e das rotinas da sua observação. Barthes declara como referente da fotografia aquilo que estava diante da objetiva. Aqui, interessa-me também o que está atrás. Atrás da objetiva ou diante da imagem. Nunca é um passado, o que se coloca diante de nós – quer seja a lente, quer seja a imagem. Por mais que o primeiro referente diga respeito a um instante que passou, o segundo – a ação que permite vê-lo como tal, diz sempre respeito a um presente repetido. Não é apenas a ação de observar a imagem como representação de algo que é presente, é todo o condicionamento que me leva a olhá-la da forma como a olho e a desconsiderar tudo o resto. Pego numa das imagens que imprimi deste trabalho. Já não sei porquê, está meio dobrada. Antes de ser a imagem de um fragmento de uma peça de um camião com umas ervas daninhas secas por trás, é uma curiosidade quanto ao facto de estar dobrada. Depois, é a sensação do pó que se acumulou na sua superfície. Não devo pegar nela há algum tempo. Depois, vem a textura do papel onde está impressa. Só depois olho o objeto como uma fotografia no sentido barthesiano. Talvez noutra altura tivesse endireitado a imagem e retirado o pó da sua superfície antes de pensar na imagem, como se aqueles elementos fossem apenas obstáculos ao ser imagem da imagem. Agora, no entanto, foi este estado menos-do-que-fotográfico do objeto que me chamou a atenção, esta passagem de uma imagem que é um objeto a um objeto que é uma imagem. Curiosamente, tenho uma imagem muito semelhante a esta na parede. Coloquei-a lá para

testar uma sequência para uma exposição. É essa, supostamente, que conta. Estoutra está aqui sobre a mesa porque ficou esquecida, porque já não interessava. As duas imagens tornam-se presentes diferentes, uma transformada num trabalho fechado, tornada significativa num contexto abstrato entre outras imagens; a outra tornada só um objeto esquecido. O trabalho que levou à primeira desligou-a, de algum modo, de tudo o que fora antes de encontrar o seu espaço de expressão no conjunto final onde foi colocada. O esquecimento da segunda, no entanto, abre mais. Porque é que está dobrada e empoeirada sobre a mesa? Há quanto tempo não a notava aqui? Porque deixei passar tanto tempo sem lhe mexer? A sua objetualidade ganha, também, um valor de imagem que se sobrepõe à mera representação nela contida. Torna-se tempo, e já não apenas um instante. Torna-se espaço, volume, e já não uma mera superfície na parede. Ganha uma atualidade não programada que se sobrepõe à obsolescência que lhe estava destinada, como elemento que já não pertence ao quadro de sentido da rotina onde nasceu. Penso que, uma vez que coloquei o dedo sobre a imagem, esta volta a ser uma impressão digital da minha ação sobre o mundo. Neste momento, a imagem torna-se ícone do seu duplo valor referencial. A poética do vestígio é também este retorno do plano ao espaço tridimensional, objetual, das coisas físicas, como um eco que torna o espaço descritível entre nós e as imagens. Nascendo de presentes e presenças continuamente diferentes, suscita tempos diferentes, passados diferentes, a cada instante da sua convivência no mundo.

3 Memória

Algo está podre na prateleira da teoria da experiência-espacial. Os mapas cognitivos, construídos com base em formas tridimensionais genéricas em configurações geométricas euclidianas, não são tudo o que nos avisam que são. Como explicação geral da orientação, passaram o seu prazo de validade. A forma como nos orientamos é mais como um tropismo (tendência mais hábito) do que uma cognição (forma visual mais configuração).¹⁴⁷

Brian Massumi (2002: 179)

Fotografá-la com a minha *Instamatic 400* era como fotografar uma fotografia. O sol tornava-se um flash monstruoso que projetava uma série de “stills” destacados no meu olho através da minha *Instamatic*. Quando andava sobre a ponte, era como se estivesse a andar sobre uma enorme fotografia feita de madeira e aço, e sob esta, o rio existia como um filme enorme que não mostrava senão um branco contínuo.¹⁴⁸

Robert Smithson (1996: 70)

Depois refleti que todas as coisas nos acontecem precisamente, precisamente agora. Séculos e séculos e apenas no presente ocorrem os fatos; inumeráveis homens no ar, na terra e mar, e tudo o que realmente acontece; acontece-me a mim¹⁴⁹

Jorge Luís Borges (1984: 473).

Neste capítulo, a tensão que tenho vindo a apontar na relação entre Si e Sujeito através do fotográfico como modelo representacional é estendida ao campo da memória. Falar sobre memória em fotografia é na maioria das vezes, falar sobre o conteúdo representacional / simbólico das imagens e da nossa reação a esse conteúdo. Do mesmo modo que a performatividade do fazer e do ver tem sido desconsiderada no que diz respeito às relações do sujeito com o espaço através da imagem técnica – com exceção de alguns trabalhos de instalações a partir dos anos 60 – também na memória o papel do movimento e da percepção do movimento na construção, partilha e consumo de imagens

¹⁴⁷ Something is rotten in the shelf of spatial-experience theory. Cognitive maps, built on the basis of generic three dimensional forms in Euclidean geometric configurations, aren't all that they are advised to be. As a general explanation of orientation, they are past their “use by” date. The way we orient is more like a tropism (tendency plus habit) than a cognition (visual form plus configuration).

¹⁴⁸ Photographing it with my Instamatic 400 was like photographing a photograph. The sun became a monstrous light-bulb that projected a detached series of “stills” through my Instamatic into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river existed as an enormous movie film that showed nothing but a continuous blank.

¹⁴⁹ Después reflexioné que todas las cosas le suceden a uno precisamente, precisamente ahora. Siglos de siglos y sólo en el presente ocurren los hechos; innumerables hombres en el aire, y todo lo que realmente pasa me pasa a mí

tem sido desvalorizado a favor da análise da forma como o conteúdo nos afeta. Neste capítulo, trago essa primeira análise à consideração.

Nos dois primeiros capítulos da tese, introduzi a questão do movimento na apreciação do lugar e no seu mapeamento através de imagens técnicas. Fi-lo recorrendo à ideia de uma metafísica sedentarista que Tim Cresswell atribui ao lugar de Yi-Fu Tuan. Referi a introdução da perspectiva linear científica, por Brunelleschi, no século XV, como elemento fundador dessa fixação do lugar como imagem que atribuo ao fotográfico como modo técnico de fixar visualmente o espaço e de o perceber a partir da fixação. Ao permitir uma representação fotorrealista do lugar, esta permitia também a criação de uma imagem deste que podia fazer-se passar por ele. A condição para isso era um distanciamento em relação ao espaço observado, por força das condições de observação, que os séculos seguintes trataram de estabelecer como condição de realidade. Ao tornar o processo de registo da imagem mecânico, a fotografia torna ainda mais plausível a ideia de um acesso visual à realidade, que com ela se mostra sem intervenção da mão do artista (Talbot, 2008). A industrialização, e mais tarde a digitalização deste processo, permitiu uma democratização da ideia do sujeito, de tal modo que, atualmente, qualquer pessoa com uma câmara – com um telefone portátil – tem acesso a essa máquina de criação de realidade visual¹⁵⁰. Esta fixação e exteriorização da imagem e da percepção da imagem do espaço, primeiro, e esta facilidade de criação e partilha dessa imagem, depois, levantam, necessariamente, questões em relação à forma como afetam a memória. Estes aspetos foram levantados, aqui e ali, nos capítulos anteriores, e são agora desenvolvidos. A questão mantém-se idêntica em relação a esses capítulos: a relação com aquilo que comumente entendemos por fotografia no quadro do fotorrealismo – aquilo que é escrito com luz; a representação visual do real na superfície plana da imagem – continua a implicar um modelo de sujeito que continuamos a poder ligar às experiências de Brunelleschi. Somos ainda o sujeito incorpóreo pairando, isolado, distanciado, diante da representação contida na imagem. Podemos, hoje, registar, partilhar e apreciar imagens em movimento, mas a sua visualização continua a ser entendida nos moldes do sujeito

¹⁵⁰ A forma como este alargamento da possibilidade de ser sujeito que a fotografia digital trouxe se mistura com o questionamento do valor informativo que as tecnologias digitais também trouxeram, ainda que fora do âmbito desta tese, não deixa de ser interessante. Para a validação do que aqui defendo, bastará dizer que a falsificação de imagens só é um problema porque existe uma crença generalizada na sua verdade intrínseca. Nesse sentido, é uma falsificação de uma construção social, não de uma factualidade intrínseca que as imagens carreguem por si. A desconstrução desta relação pode ser encontrada, entre outros, como já referi, no trabalho de Martha Rosler (2001) ou Joan Fontcuberta.

cartesiano que observa à distância e reduz a realidade a um efeito dessa observação. Neste contexto, a memória tem ainda de ser entendida nos mesmos moldes da metafísica sedentarista que o lugar e a relação com a imagem que desenvolvi nos primeiros dois capítulos. Uma noção de memória empobrecida pelas reduções que o próprio instrumento com que a fixamos impõe à sua rememoração, feita de representações de coisas que aparecem desligadas da experiência de as ter vivido, de as ter representado e de as ver representadas. Cujas definições assenta no mesmo distanciamento cartesiano do sujeito do conhecimento em relação ao si da experiência, obrigando sempre a desconsiderar, ou a experiência física do que está representado na imagem, ou a experiência física da relação com a imagem onde a memória está representada. Uma noção de memória que, assim, acrescenta ainda mais um grau de distância em relação à experiência do que se diz atual, pois implica, para além de uma distância ao espaço da experiência pela introdução da máquina de perspetivar, uma distância ao seu presente como experiência pela introdução de uma dinâmica cronográfica na representação do tempo como imagem de um (já) ter sido.

Como referi, este capítulo traz a tensão entre Si e Sujeito que tenho vindo a trabalhar ao longo da tese para o contexto da memória. Já referi a ideia de que Si e Sujeito correspondem a duas temporalidades, ligadas à duração bergsoniana e a uma ideia do tempo como arranjo cronográfico do pensamento, ao qual associarei a memória como a entendo no contexto do fotográfico. As ideias de Si e de Sujeito serão desenvolvidas em relação, respetivamente, com os conceitos de perspetiva de campo e perspetiva do observador na memória episódica, de Christopher McCarroll, de memórias fracas e memórias fortes de Enzo Traverso, e com os conceitos de memória de procedimento e de memória factual de António Damásio, reforçando, através destes, a natureza processual, duracional, situacional, do Si, e a natureza sedentarista, para prolongar a ligação ao termo de Cresswell, do Sujeito. Acentuo esta divergência através do conceito de biograma, conforme foi desenvolvido por Brian Massumi, e dos ciclos de acumulação capitalista, de Bruno Latour. Fecho o capítulo lançando a hipótese que norteou a construção prática do trabalho: se ação de mapear rasga e fragmenta o espaço que mapeia, incluí-la no trabalho implica trazer para a instalação os elementos de mapeamento na duração que transformarão o conjunto de fragmentos dados novamente numa paisagem pela ação do público no espaço.

Uma espécie de preâmbulo

Na introdução a *Memory, a Short Introduction*, J. Foster (2009), aponta a dificuldade em recriar, de memória, a imagem visual de objetos de uso corrente, como as moedas. Esta ideia da moeda como algo que reconhecemos imediatamente, mas não conseguimos desenhar ou descrever de forma verosímil foi um dos motores da discussão inicial em torno de *A Invenção da Amnésia*. É interessante, agora, pensar na questão como forma de introduzir o elemento performativo também aqui. Nas moedas de euro, há uma hierarquia de valores que nos permite identificar imediatamente três grupos: as moedas de 2 e 1 euro (unidade) têm duas cores e duas partes; as de 50, 20 e 10 cêntimos (divisão decimal) são douradas e as de 5, 2 e 1 (divisão centesimal) tem um tom de cobre. Também os seus tamanhos – tanto o diâmetro como a espessura – estão organizados hierarquicamente. Assim, se quisermos selecionar uma moeda específica de entre um molho de moedas em cima da mesa, conseguimos identificá-la sem ter de conferir o valor numérico indicado na sua face. Se essas moedas estiverem no bolso, poderemos proceder do mesmo modo, ainda que talvez sem a mesma certeza. O tamanho, como já referimos, permite uma aproximação, mesmo sem ver. Se tatearmos a parte lateral da moeda, encontramos novamente uma forma de diferenciar os grupos: as moedas de 2 e 1 euro intercalam uma parte estriada com uma parte lisa; as moedas de 50, 20 e 10 são totalmente estriadas, com estrias e cantos maiores e mais arredondados que os das moedas de 2 e 1; as moedas de 5, 2 e 1 cêntimo recuperam o recorte mais duro das extremidades e das estrias, mantendo estas ao redor de toda a moeda. Apesar de toda a informação visual / semântica contida em cada moeda, à exceção da indicação numérica do valor, estes elementos são mais importantes para a forma como as usamos no dia-a-dia. Não precisei de consultar quaisquer moedas para fazer esta descrição. Limitei-me a relembrar a minha ação em torno do molho de moedas que referi. Imaginei-as em cima da mesa onde as deixo quando chego a casa, e a ação que desenvolvo quando as vou buscar, ou a sua presença no meu bolso e a ação de as retirar surgiu em resultado da convocação dessa imagem. A descrição das moedas foi, assim, realizada a partir da minha ação em torno delas. Não conseguiria proceder à descrição ou ao desenho do conteúdo simbólico nas superfícies das moedas com a mesma certeza para lá da indicação do seu valor.

Trago esta questão para a introdução do capítulo sobre a memória para relevar dois aspetos: a importância do corpo na construção – ou desconstrução – do hábito, e do lugar como prática continuada dos mesmos hábitos nos mesmos espaços, e a dupla omissão deste na relação que a fotografia nos permite manter com o espaço / lugar. O primeiro

retoma a importância do hábito na experiência do lugar como lugar, a sedimentação e a amnésia sensoriomotora que referi no primeiro capítulo da tese; o segundo aponta um risco na relação com o lugar através da imagem: ao excluir a experiência corpórea da presença da apreciação da imagem do lugar, estamos, ao mesmo tempo, a promover um desligamento como condição de apreciação da presença e, retirando a sua função nervosa e sensível, a reforçar a ideia da metafísica sedentarista que Cresswell aponta ao lugar de Tuan. De certo modo, esta relação estende a ideia do paradoxo do fotográfico à memória: Se consideramos a memória na imagem apenas pelo que esta tem de representacional, também aqui, o corpo tem de ficar fora da equação. Se, por outro lado, a consideramos na performatividade dos protocolos de atuação, a memória das imagens aproxima-se do uso das moedas, e refere-se ao modo de fazer e ver, pelo menos, tanto como ao que é visto através delas. O que proponho neste capítulo é, então, um exercício de identificação da performatividade do uso semelhante ao que fiz no segundo capítulo com os procedimentos técnicos em torno do uso da fotografia e a forma como interferem na nossa organização com o espaço. Também aqui, existe um modo de usar¹⁵¹ que interfere nos modos de lembrar para lá da análise simbólica / semântica ao conteúdo das imagens que temos por hábito trazer para a análise e para o discurso técnico e académico¹⁵² sobre o fotográfico.

O capítulo desenvolve-se a partir de um ponto de partida: a imagem técnica, neste contexto representacional que tenho vindo a referir, entre a paisagem e o documento, situa o seu conteúdo numa dupla exterioridade: é exterior à percepção de si, uma vez que a representação é fixada fora da percepção do evento, e é exterior ao próprio evento, uma vez que se constitui em relação a este por meio de uma relação indexical, ou seja, fixou uma imagem do objeto exterior ao próprio objeto. O sujeito pode olhar a imagem e ver o passado como ele foi; assumir a relação indexical como prova de verdade de um ter sido que já não é, de um não-presente. Pode abstrair e projetar, intelectual / semanticamente, a realidade do seu contexto percetual numa ideia de realidade que decorre dessa dupla projeção do que está na imagem com o que este quer ver.

¹⁵¹ A referência ao título do livro de Enzo Traverso (2012) *O Passado, Modos de Usar* é intencional. Aponta já para o uso que farei dos seus conceitos de memórias fortes e memórias fracas, também, como uma divisão entre uma comunicação simbólica formal, institucional e a percepção pela experiência.

¹⁵² Andrew Dewdney (2021) aponta a exigência académica para a especialização para que os discursos em torno da pós-fotografia continuem a operar sobre os pressupostos representacionais da fotografia.

Esta exteriorização do sujeito que transforma um agente de percepção num agente de intelectualização, que decorre da mecanização / industrialização da representação do espaço, levanta questões sobre o papel da experiência de si, também na relação que pode estabelecer consigo através dos objetos de memória. Quero complementar este ponto com três memórias pessoais, 1) de uma observação pessoal, 2) de uma conversa e 3) de um processo. Servem como exemplo de dois problemas que aponto à imagem técnica na relação que propõe com a memória: a mecanização / industrialização da própria ação para corresponder ao seu objeto, e uma espécie de incomunicabilidade da imagem para lá do sujeito que a significou. Servem, também, de ancoragem para a leitura do restante capítulo; para a forma como leio a questão da memória na imagem a partir da minha própria experiência de elementos que precisam da experiência temporal, propriocetiva e cinestésica que a fixação na visualidade retira.

1) Comecei a estudar fotografia mais ou menos ao mesmo tempo que comecei o trabalho com as práticas de Educação Somática, sobretudo, com a Técnica de Alexander e com o Método de Feldenkrais¹⁵³. Se a fotografia me dava a ideia de poder recortar instantes visuais do fluxo do tempo, a Técnica de Alexander e o Método de Feldenkrais permitiam uma percepção melhor da forma como me organizava em relação aos estímulos. Fredrick Matthias Alexander, fundador da técnica de Alexander, refere-se à forma como a pessoa se organiza para responder a um estímulo com uma expressão: *means whereby*. Diz-nos que o resultado da nossa ação com respeito a um objetivo depende da qualidade dos meios através dos quais – os *means whereby* – o corpo se organiza na sua execução. Através do trabalho proposto por estas práticas, a percepção, a organização e a execução do movimento tornam-se mais plásticas.

Comecei a focar as práticas quotidianas no espaço como tema da minha prática artística, numa altura me interessava perceber de que modo estes padrões de resposta neuro-músculo-esqueléticos – Alexander refere-se a eles como psicofísicos, uma vez que implicam a pessoa como um todo para a sua execução – tinham implicação na forma como nos comportávamos nos nossos percursos de rotina. A questão levou-me a um

¹⁵³ Como apontei no primeiro capítulo, estas práticas incidem sobre a forma como cada um se move e como percebe o movimento para uma melhor organização da presença e da resposta da pessoa no mundo. *Grosso modo*, baseiam-se na atenção a um conjunto de movimentos simples repetidos inúmeras vezes com o mínimo esforço possível. A maior parte dos exercícios da Técnica de Alexander e da Integração Funcional de Feldenkrais são desenvolvidos com manipulação do movimento por parte do professor. A intervenção deste permite que estes movimentos possam ser repetidos fora dos padrões neuro-músculo-esqueléticos habituais de resposta do organismo e, deste modo, dar ao sistema nervoso a oportunidade de remapear a forma como organiza o movimento do corpo.

conjunto de exercícios de variação nos meus percursos de rotina. lançava a mim mesmo desafios como, durante uma semana, não repetir o percurso que fazia para a escola, ou a seleccionar uma parte mais curta desse percurso, como descer as escadas do prédio, por exemplo, tentando variar ao máximo a forma como abordava um movimento que há muito se tornara automático.

Das primeiras memórias que tenho de uma abordagem fotográfica sistemática a este tema da observação do movimento habitual, é a de estar à janela, diariamente, no final do dia, e ir registando as pessoas que passavam. Rapidamente percebi que a maior parte das pessoas passava ali à mesma hora. Até aí, tudo bem. A surpresa veio com a constatação de que algumas destas pessoas não passavam apenas à mesma hora. Deslocavam-se da mesma forma, pelo mesmo percurso, à mesma hora. Teriam consciência disso? Como haviam chegado a um ponto tão mecanizado de locomoção? Sobretudo, como viam o espaço que atravessavam desta forma? Nesta altura, vivia num bairro de classe média baixa. Pensei que talvez isto se devesse ao facto de a vida pessoal de muitas destas pessoas se centrar na repetição igualmente mecanizada de gestos que apenas faziam sentido quando analisados a uma escala a que estas pessoas, supostamente, não teriam de ter acesso. Intrigou-me uma delas, em particular. Parecia mais tensa e o seu movimento era o mais mecanizado de todas as pessoas que observei. Sempre o mesmo percurso, do mesmo lado do passeio, com a mesma cadência. Sempre o mesmo ponto exato para atravessar a estrada. Fora da passadeira. Parecia decalcar cada gesto do dia anterior. Que relação visual manteria ela ao longo deste percurso tão evidentemente cristalizado? Será que olhava para os mesmos pontos no espaço como guias para repetir o mesmo comportamento? Como reagiria ao que, naquele percurso, não se repetia?

Carpe Diem, ao retomar a ideia da memória dos percursos de rotina pela performatividade, faz-me retomar o foco no movimento para abordar a forma como construímos a nossa relação com o espaço. Se a ideia clássica do mapeamento fotográfico indicaria uma aproximação ao trabalho pelos termos Paisagem e Lugar, a ideia do movimento como constituinte da experiência obriga a algo mais. A viragem da atenção para a própria prática abre caminho para pensar a natureza e a qualidade do meu movimento na experiência do lugar. A aprendizagem da atenção à propriocepção e à cinestesia exigidas pelas práticas somáticas leva a uma atenção cada vez maior às variações na percepção da presença repetida nos mesmos sítios e face aos mesmos estímulos. Esta atenção, por sua vez, traz para a investigação os aspetos performativos da própria ação de mapear, entendidos como elementos menos-do-que-conscientes, e a uma

necessidade de os considerar, tanto na prática artística, como na exploração da sua teia conceptual nesta tese. Se movimentos diferentes nas rotinas de atravessamento de um espaço implicam percepções diferentes, movimentos diferentes na sua representação também deveriam fazê-lo. A percepção do movimento impõe-se como um complemento às formas de olhar a fotografia focadas na imagem propriamente dita e no seu conteúdo simbólico.

2) Em conversa com Paulo Catrica¹⁵⁴, a questão da memória surgiu a propósito do seu livro TNSC (2011). Apontei o livro porque, ao folheá-lo, encontrei nas imagens feitas por Catrica algumas memórias minhas das ocasiões em que, como cantor, frequentei os corredores, a sala de ensaios do coro ou o palco do edifício do Teatro Nacional de São Carlos – mais precisamente, a vista da sala a partir do palco. Mencionei isto porque estas memórias que eram minhas não poderiam ser dele, que ali esteve a fotografar e não guarda memórias do espaço como músico. Isto levantava a questão sobre a natureza polissémica das imagens (o facto de, independentemente do seu conteúdo representacional, a mesma imagem apresentar significados diferentes em função de quem a vê e / ou do contexto em que é vista e de precisarem, por isso, de contextualização suplementar para se manterem válidas no domínio que representam). A imagem que apontou em resposta a esse contexto mais pessoal e à forma como este alimenta a escolha das imagens, foi a de uma máquina de costura, na sala onde são preparados e ajustados os fatos para as óperas. Lembrava-o do trabalho da mãe. Nada na imagem poderia indicar esta relação a alguém que não conhecesse o passado do autor.

3) Canto em coros há alguns anos. Sempre me deixou curioso o facto de, à entrada para um concerto, ter a impressão de não me lembrar de nada da obra que vou cantar e de, à medida que essa mesma obra avança, as notas se desencadearem como que por magia, sem que, consciente / intelectualmente, possa dizer a cada instante qual a nota seguinte. O corpo sabe. Ao longo de todos os ensaios da obra, foi ligando a sua *performance* nota por nota, de tal modo que há um percurso, da primeira à última nota, que se tornou um hábito, como o caminho de casa ou do trabalho. Penso numa obra que interpretei – a 9ª Sinfonia de Beethoven, por exemplo, porque já a apresentei por diversas vezes em circunstâncias diferentes. De cada vez que penso na obra, esta não me surge como um

¹⁵⁴ Terceiro episódio do ciclo de conversas *A Invenção da Amnésia*, com João Henriques e Paulo Catrica. A ligação (a esta e às outras conversas do ciclo) está disponível no Anexo 1 da tese.

todo. Antes, coloca-me no seu espaço a partir de uma sensação que combina uma emoção com uma ação específica: uma nota demasiado aguda ou grave para o meu timbre, por exemplo, que obriga a uma alteração mais pronunciada do aparelho vocal. Ao pensar numa nota aguda, por exemplo, automaticamente, o corpo adapta-se para a conseguir cantar: manter a caixa torácica expandida, manter a laringe para baixo, subir o palato... A partir daqui, é a mesma surpresa que nos concertos. O corpo sabe o caminho e as notas sucedem-se, assim como a relação de cada nota com o conjunto do que está a acontecer na obra, tanto do ponto de vista técnico como expressivo. A partir daqui, posso lembrar-me de onde atuei, com quem estava, a interação com o maestro, até a relação de algumas passagens com certos ensaios onde foram trabalhadas. Ainda que me lembre mais vezes das passagens de que mais gosto, não me lembro sempre das mesmas e, de cada vez que me lembro a partir de elementos diferentes, relembro ocasiões diferentes em que trabalhei a obra. A 9ª Sinfonia transforma-se, assim, numa constelação bergsoniana (Bergson, 1999) de gestos, de sons, de pessoas, de eventos que parecem surgir a partir da memória do corpo de cada uma das notas ouvidas e cantadas (e da relação entre elas). Se estou confiante e bem disposto, a memória situar-me-á num concerto que me tenha dado gozo fazer. Se estou triste, levar-me-á a passagens mais fechadas.

É interessante que seja através de uma tecnologia vista como totalmente incorpórea que estamos, agora, a perceber a necessidade de considerar o corpo em todos os processos de memorização, vendo a memória, não como um depósito de todas as informações (ainda não se conseguiu perceber onde poderiam estar guardadas no cérebro), mas como um padrão de interações a partir da experiência da ação¹⁵⁵. Ao focar os aspetos performativos do fazer e do ver fotográfico, e ao trazer para a apreciação das imagens técnicas o papel do corpo na resposta a esses elementos, mais do que ao conteúdo propriamente dito das imagens, não estou a negar a importância do seu conteúdo representacional. Antes, aponto as limitações que uma visão da realidade desligada da sua experiência pode trazer à forma como nos percebemos no espaço.

¹⁵⁵ Pfeifer e Bongard (2007: 295-322) dão início ao capítulo sobre a memória com o resumo de uma experiência feita por Simon Bovet, “Delayed Reward Learning without Memory” (Pfeifer e Bongard, 2007:295) sobre a possibilidade de um organismo fazer escolhas acertadas apenas com base na combinação de *inputs* sensoriais, para defender a importância do corpo na memória.

3.1 Rever e Reviver¹⁵⁶

Em *Episodic Memory: A Philosophical Approach*, Marina Trakas (2019) defende a ideia de que a memória episódica “não é uma mera reprodução de experiências passadas, mas um processo reconstrutivo complexo que envolve interpretação e criação de sentido¹⁵⁷” (Trakas, 2019:45). Deste modo, afetam a forma como percebemos e sentimos e, por isso, o nosso sentido de identidade. Na sua investigação sobre as perspetivas visuais da memória episódica, Christopher McCarroll refere dois modos de olhar o passado autobiográfico na memória episódica, que apelida de perspetiva de campo e de perspetiva do observador. “A perspetiva de campo implica relembrar um evento através dos próprios olhos, enquanto a perspetiva do observador implica vermo-nos na memória a partir de um ponto de vista exterior.”¹⁵⁸ (McCarroll, 2018: 78). De acordo com o autor, a primeira ocorre com memórias recentes, experiências emocionalmente intensas e quando revivemos um evento. “A perspetiva de campo oferece uma qualidade mais imediata, experiencial, à memória, frequentemente associada com um forte sentido de revivência”¹⁵⁹ (idem: 95). Faz-nos perceber o passado a partir da experiência de uma presença. Estamos lá. A segunda, pelo contrário, oferece “uma posição destacada, avaliativa, facilitando, por vezes, uma reflexão mais alargada sobre o evento e o seu significado” (idem). O autor afirma que “A perspetiva que adotamos ao relembrar pode influenciar, não só a forma como relembramos o evento, mas também o que sentimos em relação a este e o seu significado na história pessoal das nossas vidas”¹⁶⁰ (McCarroll, 2018: 110). De facto, “a perspetiva que adotamos quando lembramos um evento pode influenciar significativamente, não só o conteúdo da memória, mas também o seu impacto emocional e o seu significado pessoal” (idem: 150). Na nossa relação pessoal com a memória, alteramos frequentemente entre estas duas perspetivas, gerindo, assim, a

¹⁵⁶ Durante os períodos de confinamento por força da Covid 19, tive a oportunidade de assistir aos encontros do Centro de Filosofia da Memória da Universidade de Grenoble - Alpes. As discussões e as leituras que pude fazer e ver discutidas forneceram uma base científica que deu alicerces àquilo que, antes, eram apenas impressões e intuições surgidas da minha prática e interesses pessoais.

¹⁵⁷ “is not a mere reproduction of past experiences, but a complex reconstructive process that involves interpretation and meaning-making.”

¹⁵⁸ “The field perspective involves remembering an event as if seeing it through one's own eyes, whereas the observer perspective involves seeing oneself in the memory from an external vantage point.”

¹⁵⁹ “The field perspective provides a more immediate, experiential quality to the memory, often associated with a stronger sense of reliving. In contrast, the observer perspective can offer a more detached, evaluative stance, sometimes facilitating broader reflection on the event and its significance”

¹⁶⁰ “The perspective we adopt in remembering can influence not only how we remember the event, but also how we feel about it and its significance in our life story”

necessidade que possamos ter de uma abordagem mais emotiva ou mais fria. McCarroll afirma mesmo que

a nossa capacidade de adotar pontos de vista diferentes na recolção autobiográfica pode mostrar-se crucial para a autorreflexão e o crescimento pessoal, permitindo-nos ver experiências passadas através de novas lentes e, potencialmente, reinterpretar o seu significado na narrativa das nossas vidas"¹⁶¹ (McCarroll, 2018: 215).

Esta questão é central na forma como vejo a relação com as imagens e a comunicação através destas. "A perspetiva do observador na recolção de memórias assemelha-se frequentemente a uma vista fotográfica, onde o sujeito se vê na memória como se olhasse uma fotografia" (McCarroll, 2018: 156).

Do mesmo modo que uma fotografia captura um momento a partir de um ponto de vista fixo, a perspetiva do observador na memória oferece uma vista estática, exterior do evento. Isto pode, por vezes, levar a um foco nos detalhes visuais da cena e da aparência do sujeito, em vez da experiência subjetiva, sentida do momento (McCarroll, 2019: 89).

Nesta altura, impõe-se a questão: ao recorrer ao fotográfico – fazemo-lo cada vez mais – para a construção e partilha de uma imagem objetivada da memória do passado, não estaremos a privilegiar esta posição distanciada em relação a um entendimento a partir da presença no espaço onde as memórias se constituíram? E não estaremos, deste modo, a dificultar o acesso a uma perceção de si mais enraizada na própria experiência e a promover uma espécie de despersonalização, uma relação do Si consigo baseada numa espécie de autoconsumo através da exteriorização da autoimagem? Trakas, uma vez mais, aponta a importância do elemento fenomenológico na memória autobiográfica e a ligação entre memória, emoção e identidade pessoal (Trakas, 2021: 7). Diz-nos que

Novas perspetivas sobre a recordação autobiográfica sugerem que o ato de lembrar não é uma simples recuperação de informações, mas um processo construtivo que envolve a reinterpretação contínua das nossas experiências passadas à luz do presente¹⁶² (idem: 12).

A memória autobiográfica não consiste, para Trakas, apenas em representações mentais, semânticas, mas num processo que envolve todo o corpo e tem, por isso, componentes sensoriomotores que influenciam não só a forma como lembramos, mas até o que lembramos. Certas sensações físicas, certos gestos ou posturas, e as emoções a elas associadas, podem despertar memórias.

O ato de recordar não é apenas um processo cognitivo, mas uma experiência holística que envolve todo o nosso ser. Os nossos corpos servem como âncoras para as nossas

¹⁶¹ "Our capacity to adopt different viewpoints in autobiographical recall may be crucial for self-reflection and personal growth, enabling us to see past experiences through new lenses and potentially reinterpret their meaning in our life narrative."

¹⁶² "New perspectives on autobiographical recall suggest that the act of remembering is not a simple retrieval of information, but a constructive process that involves the continuous reinterpretation of our past experiences in light of the present."

memórias, proporcionando um contexto rico e multissensorial que realça a vivacidade e a ressonância emocional das nossas recordações.¹⁶³ (Trakas, 2022: 103)

Estes elementos são importantes para *Carpe Diem*, e levantam várias questões. Desde logo, em que é que o facto de eu próprio estar a fotografar os aspetos da minha rotina pendular afeta a minha própria constituição de memórias desse mesmo facto? Depois, como passar a minha perceção da experiência a partir da perspetiva de campo a terceiros sem perder o elemento de presença – até de presença como fotógrafo? Como trazer a consciência do movimento da presença, tanto em relação ao espaço representado como em relação ao espaço da representação? Por fim, a questão especulativa que assombra toda a investigação, tanto teórica como prática:

Que consequências surgem dessa ênfase excessiva na perspetiva do observador e como contorná-las de modo a passar para a experiência do trabalho artístico a consciência da pessoalidade experiencial e fenomenológica da memória?

3.1.2 Imagem para si e imagem da imagem

Falei anteriormente de experiência e representação como termos relacionais, e da necessidade de considerar a performatividade de ver e construir a visão através de imagens técnicas como forma de enquadrar o processo de distanciamento em relação à experiência na sua representação. O discurso corrente, a partir do noema de Barthes, do “isto-foi”, retoma o espaço verosímil da fotografia e devolve-nos à distância infinitiva que critiquei, agora perante um tempo feito marca numa linha cronográfica. A fotografia, no entanto, é sempre também o objeto que lhe confere suporte, e enquanto tal, é alvo de uma experiência do objeto que se acrescenta à experiência do seu conteúdo representacional. É ainda o contexto em que é percebida misturado com o contexto de quem percebe. Na forma como se mistura, como troca de mãos ou de suporte, como é selecionada com este ou com aquele fim discursivo e editada junto de diferentes imagens, é também, mesmo depois de feita, um processo em permanente relação, em permanente devir. Por tudo isto, falar de memória através da fotografia é falar de uma constelação de processos muitas vezes contraditórios: uma representação factual objetiva e uma memória impartilhável; um permanente devir deleuziano e um mapeamento crono-biográfico; uma

¹⁶³ "The act of remembering is not just a cognitive process, but a holistic experience that engages our entire being. Our bodies serve as anchors for our memories, providing a rich, multisensory context that enhances the vividness and emotional resonance of our recollections."

cronometração da experiência e uma respiração rizomática do presente com tudo o que este convoca para a sua interpretação. Riccardo Manzotti (2017) diz-nos que, do ponto de vista da experiência, não há propriamente um passado organizado como uma sucessão de datas no sentido cronológico, que tudo o que encontramos surge como uma constelação de encontros num presente que é mais ou menos alargado consoante o alcance temporal dos elementos que o compõem. Deste modo, o passado não existe como coisa desligada da experiência e, por conseguinte, do presente. O presente alargado¹⁶⁴ significa uma contemporaneidade dos factos da experiência na experiência; que o que está presente é presente. Referindo-se a esta teoria do presente alargado, Manzotti (idem: 195) diz-nos que

a teoria suporta uma visão realista da memória com duas hipóteses chave. Primeiro, alguém está em contacto com o passado porque a sua experiência é idêntica com o passado. Segundo, o passado que experienciamos está ainda presente na medida em que é causa constitutiva do presente.¹⁶⁵

Que tipo de presente é configurado pela imagem técnica? Pensando a partir do contexto descrito por Manzotti, não chega olhar para as imagens como contentores de factos relativos a um instante que passou. As imagens marcam sempre (pelo menos) dois momentos: o contexto semântico / representacional e o contexto corpóreo do seu manuseamento, e cada um alcança e congrega, potencialmente, um passado diferente. O primeiro, de uma construção intelectual que situa instantes como fatias de um contínuo cronográfico a que podemos aceder à distância e situar na distância. O segundo, da própria experiência do manuseamento das imagens misturada com o que o seu conteúdo desperta, trazendo todo o universo fenomenológico da relação com os objetos-imagem para uma reação a partir da construção semântica. Para pensar o universo da experiência do espaço através da sua representação nas imagens técnicas, não chega pensar o seu conteúdo semântico como estrelas numa constelação distanciada acessível através da janela albertiana. É preciso que a presença e a experiência da presença sejam consideradas nela. O inventário contínuo da visualidade do mundo que Susan Sontag (2012) aponta não se refere apenas a uma semantização do sensível, é acompanhado ao mesmo tempo pela mecanização da *performance* que o constitui e do apagamento dessa mecanização e dessa *performance* pela própria forma como o conteúdo semântico é teorizado. No entanto, a

¹⁶⁴ The Spread now no original.

¹⁶⁵ The theory backs up a realist view of memory because one's experience is identical with the past. Second, the past, one experiences, is still present insofar as it is a constitutive cause of the present.

mesma imagem vista duas vezes não é a mesma imagem. No presente em que existem como objetos, as imagens são sempre a interação performativa de um Si corpóreo com o objeto fotografia. Se são imagens que o próprio fez, ou se contêm elementos visuais /semânticos capazes de despertar outros estados emocionais, podem abarcar ainda mais presentes através da sua representação abstrata, mas mesmo nesses casos, serão sempre objetos em relação com um corpo em experiência, em devir.

3.2 A consequência de perceber o conteúdo representacional da imagem técnica como objeto de memória

Tratar a representação da memória através da imagem técnica levanta as mesmas questões que tratar o lugar desse modo. Objetualiza a ideia de memória e cria distância do Si ao Sujeito e, desta forma, obriga a pensar em que contexto podemos ter uma memória da experiência sem cair, novamente, na questão da distância. Podemos ver esta questão a partir (da ausência) de uma imagem em *A Câmara Clara*, de Roland Barthes. O autor está diante da fotografia que representa a imagem fixada da sua mãe num determinado instante do tempo e do espaço – os cinco anos da mãe, o jardim de inverno da casa onde ela nasceu – e diz-nos

Qualquer coisa como uma essência da fotografia pairava nessa foto particular. Decidi então «tirar» toda a Fotografia (a sua natureza) da única foto que verdadeiramente existia para mim e de a tomar, de certo modo, como guia da minha investigação (Barthes, 2003: 104).

É interessante que esta fotografia de onde Barthes extrai o noema de toda a fotografia, o “isto-foi” (idem: 109), não seja objeto de representação visual, fotográfica, em *A Câmara Clara*. Barthes (idem: 105) assume essa impossibilidade num parêntesis do texto:

(Não posso mostrar a Foto do Jardim de Inverno. Ela só existe para mim. Para vós, não seria mais do que uma foto indiferente, uma das mil manifestações do «qualquer». Ela não pode constituir em nada o objecto visível de uma ciência; não pode criar uma objectividade, no sentido positivo do termo. Quando muito, interessaria ao vosso *studium*: época, vestuário, fotogenia: mas nela não há para vós qualquer ferida.)

Barthes parece tornar óbvia a diferenciação entre as duas perspetivas, de campo e do observador, de McCarroll, e a influência sobre o que podemos lembrar e partilhar a partir da imagem. O noema da fotografia, o “«isto-foi» ou, ainda, o Inacessível” (idem: 109) resulta da aceitação de “misturar duas vozes: a da banalidade (dizer aquilo que toda a gente vê e sabe) e a da singularidade (investir essa banalidade de toda a força de uma emoção que fosse só minha)” (idem: 108). A ferida que a imagem abre no autor e origina essa emoção só dele surge aos olhos de terceiros como uma imagem qualquer, passível de ser estudada como informação geral referente à época. Como impressão pessoal, no entanto, essa ferida surge apenas de uma mistura. À fotografia como objeto /

representação, deve somar-se uma história que possa relacionar o conteúdo informativo “qualquer” à sensação de Si que transforma o tempo cronográfico da imagem na intensidade pessoal, no tempo cosmogâmico¹⁶⁶ da experiência presente.

A mistura das duas vozes de Barthes pode ser entendida como uma mistura dos dois modos da experiência, do Si e do Sujeito. Ao não mostrar a imagem da mãe que origina toda esta teorização do ter sido, Barthes abre espaço para que o próprio leitor se projete neste contexto, convidando-o a trazer para o presente da sua experiência de leitura a imagem de um ente querido perdido seu. Reconhece, assim, a dificuldade – quiçá, a propensão para o equívoco – em assumir a possibilidade de comunicar algo tão pessoal, por vezes, até inconsciente, diretamente através do conteúdo semântico da imagem fotográfica. Mesmo as descrições sobre a configuração visual que Barthes faz da imagem são escassas. Referem-se ao estado da própria imagem como objeto, por um lado – e qualquer imagem antiga pode ter este aspeto já comido pelo tempo – e ao pormenor da mão a segurar um dedo, uma imagem da criança que não sabe o que fazer. Farão parte ou serão partilháveis como *Studium*, uma espécie de interesse cultural ou geral pelo conteúdo da imagem. Barthes diz-nos:

É pelo *Studium* que me interesso por muitas fotografias, quer as receba como testemunhos políticos, quer as aprecie como bons quadros históricos: pois é culturalmente (esta conotação está presente no *studium*) que participo nas figuras, nas caras, nos gestos, nos cenários, nas ações” (Barthes, 2003: 34).

Qualquer destes elementos é geral e generalista o suficiente para que possa ser projetado noutra imagem e, assim, servir de base para a rememoração de outra pessoa num contexto semelhante. Se esta imagem concreta estivesse presente no livro, no entanto, fecharia esse espaço da imaginação e passaria a ser apenas a imagem da mãe do autor. A inclusão da imagem da mãe do autor implicaria a transformação do contexto sensorial / conceptual em que a memória é retomada, passando da presença pessoal sensorial – da perspectiva de campo, para o espaço semântico da perspectiva do observador, continuando com os termos de McCarroll.

Ao apontar esta ligação, aproximo as ideias do Si e do Sujeito, como tenho desenvolvido ao longo da tese, do *Studium* e do *Punctum* barthesianos. A questão subsiste: de que forma é possível construir um discurso em torno do aparato fotográfico que permita a perceção

¹⁶⁶ O termo *Cosmogamia* surgiu primeiramente como nome para todo o projeto da tese, tendo mais tarde sido alterado para o termo atual. A ideia era já esta, de recorrer à fotografia como instrumento, não de identificação, mas de construção continuada do presente enquanto constelação viva de marcas de presença, que ao mesmo tempo dependem da experiência da presença para se fazer sentir e a alimentam no seu devir.

de Si como elemento condutor num contexto que, para além da consulta de elementos culturais generalistas, possa também incluir a perceção de si como elemento que se transforma (no tempo) com a observação? Será que, para lá do autor e do contexto em que surgiram, o conteúdo das fotografias apenas pode ser tratado na sua factualidade abstrata? Que serve apenas como uma espécie de lista de compras visual: 117 imagens do pilar do viaduto com a inscrição *Carpe Diem*, 23 postes partidos, 11 para-choques com a marca do carro a que pertenceram? Nesse caso, será necessário questionarmo-nos sobre a sua validade como mapa de uma experiência sensível ou mesmo como memória desse mapa. Como conjunto de abstrações, servirão certamente como referente simbólico partilhável de um espaço tornado objeto. Como imagem de um contexto pessoal, dessa impressão cosmogâmica do arranjo das coisas na experiência, precisará de algo mais. A questão torna-se premente, no caso de *Carpe Diem* porque, como com Barthes, sou eu a revisitar o lugar de experiência de um passado que é o meu. Como já referi, também eu comecei por consultar imagens de arquivo do tempo e da rotina que vivera ali no ano a que o trabalho se refere. No entanto, e ao contrário do autor, a maior parte das imagens surgiam-me com uma distância que não conseguia ultrapassar. Estavam demasiado carregadas por essa ordem técnica, tecnológica, estilística, cultural, do *Studium* barthesiano que constituíam um estranho afastamento suplementar: o distanciamento provocado pelo tempo e pela minha evolução como artista em relação à forma de fotografar interpunha ainda mais uma camada entre mim e o ambiente vivido – facto que levou à decisão de voltar a fotografar. No início do trabalho, pensei que isto se devesse a uma falha minha. A investigação foi-me aproximando desta ideia de que o próprio instrumento, na forma como se interpõe entre a experiência e a representação, e como objetualiza a experiência numa convivência abstrata entre uma ideia de sujeito e uma ideia de objeto, encontra aqui uma das suas limitações. É preciso mais do que a imagem e o conteúdo informativo daquilo que representa para se poder falar de um mapeamento da presença através dela a alguém que não seja o seu autor. Pelo menos, neste quadro do fotorrealismo e de relação do fotográfico com a realidade de um ter sido. Como referi no segundo capítulo, o objeto da representação precisa sempre de um sujeito como referente do referente fotográfico.

3.3 Fotografias fortes e fotografias fracas

Esta questão da experiência da memória a partir da imagem técnica sempre me preocupou. É um dos motores de reflexão de todo o processo de *Carpe Diem*. A sua

forma, neste projeto, começou a desenhar-se a partir de uma questão que me surgiu numa conferência de Susana de Sousa Dias¹⁶⁷ a propósito dos conceitos de memórias fracas e memórias fortes do historiador Enzo Traverso (2012: 85-6). O autor defende uma clivagem entre memórias fortes, aquelas que são institucionalizadas através da ação e da construção dos agentes do poder, e memórias fracas, aquelas que, não encontrando representação nessa figura institucionalizada da memória coletiva, não encontram formas de partilha nem de significação para as pessoas ou comunidades que as experienciam. Na altura, perguntei se, ao encontrar representação institucional para essas memórias fracas, não estaríamos a torná-las fortes, mantendo, de certo modo, o processo de opressão em relação ao que não encontra representação, apenas alterando os papéis. A questão ficou comigo. Não me interessava tanto esta relação com a história como objeto de memória coletiva. Procurava trabalhar uma expressão ao mesmo tempo mais plástica e mais pessoal da memória autobiográfica, ligada especificamente à perceção e repetição dos mesmos movimentos no espaço. Procurava, também, passar essa plasticidade para a experiência do público; mostrar o trabalho, não como um mapa, mas como uma experiência de mapeamento; misturar as duas vozes do Si e do Sujeito também no espaço de partilha do trabalho. A questão foi-se transformando e as memórias de Traverso acabaram por dar lugar às considerações sobre o mapeamento da experiência a partir da perceção do movimento que atravessam toda a tese.

É interessante pensar que relação podemos estabelecer entre a fotografia e as memórias de Traverso. Há usos institucionais e arquivísticos da fotografia que podem facilmente associar-se às memórias fortes. Há usos artísticos que, pela forma como ganham espaço mediático, se transformam em exemplos de bom fazer e ganham um peso e uma influência na forma futura de ver, que permitiriam considerá-los, quiçá, também como memórias fortes. O que me interessa, no entanto, é o seu uso corrente e a forma como se articulam com e interferem na experiência do espaço quotidiano. Interessa-me, nelas, a construção de noções pessoais, de mapeamentos pessoais do espaço. De certo modo, poder-se-á dizer que me interessa a ideia da passagem da sensação do *Punctum* da experiência da presença para a sua fixação na imagem fotográfica. Como é que esta passagem, esta tradução flusseriana, condiciona a memória nos vários momentos e instâncias de relação com a

¹⁶⁷ Para o Congresso Internacional Counter-Image, que teve lugar na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa nos dias 6 e 7 de Maio de 2019.

imagem que a fixa? A quantidade de ocasiões em que o gesto de parar e registrar a imagem ocorre tem de ter aqui alguma influência; a quebra, a descontinuidade no estar que permite que se crie a imagem, tem de ter algum impacto na forma de lembrar a ação. Do mesmo modo, o espaço não será o mesmo quando voltamos a estar nele depois de o apreciar no plano da imagem. Da parte de quem fez a imagem, porque o ato de fotografar devém memória da experiência do espaço; da parte de quem apenas vê, porque o espaço da experiência é o espaço onde está a imagem e não o espaço que a imagem representa. Quero com isto dizer que o espaço visual não é a única entidade sujeita à fragmentação que comumente se associa ao fotográfico. É o próprio Si que se fragmenta. Que, enquanto a imagem cria disrupções no fluxo do tempo, cria quebras percutuais na sua relação com essa continuidade e cria memórias cinestésicas e propriocetivas desse parar, focar e disparar, ou parar e ver, envolvidas por uma transformação da própria atenção, cada vez mais pronta a identificar instantes fotografáveis que acentuam essas quebras percutuais e a fragmentação por elas criadas, num ciclo que se autoalimenta como uma *pescadinha de rabo na boca*.

Traverso estabelece uma analogia entre a diferença entre memórias fortes e fracas e entre uma língua oficial e um dialeto, referindo que a primeira é “protegida por uma polícia” (idem: 85) e a segunda não. Esta distinção faz-me pensar numa outra, estabelecida por Stephen Shore, numa entrevista a Melinda Crane, por ocasião de uma retrospectiva do seu trabalho em Berlim, em 2014. Nesta entrevista, Shore fala da diferença entre dois trabalhos, *American Surfaces* e *Uncommon Places*. Diz-nos que no primeiro trabalho lhe interessava pensar como é que uma pessoa vê o espaço a olho nu, a forma solta e instantânea como as dinâmicas da atenção determinam o foco e a estrutura da imagem. O trabalho foi feito com uma câmara de 35mm, revelado em lojas de revelação correntes, e exposto, inicialmente, numa grelha de imagens de formato 10x15cm coladas diretamente sobre a parede. As imagens repetem um enquadramento aparentemente despreocupado, com o tema ao centro a determinar a leitura e sem grande cuidado – aparente, uma vez mais – com o que não é o centro da imagem. No segundo trabalho, *Uncommon Places*, o autor revisita os mesmos percursos, os mesmos locais, até os mesmos objetos. Fá-lo, desta feita, com uma câmara técnica. Apesar de os temas serem idênticos, há um cuidado na articulação de todos os elementos presentes no plano da imagem, uma atenção formal à cor, ao detalhe e à forma como a câmara comprime os planos, que implica uma atenção ao enquadramento que se vem sobrepor ao objeto de atenção na imagem. Os elementos

visuais passam a estar organizados em função das relações de força que se estabelecem no plano da imagem e não da forma como seriam imediatamente percebidos a olho nu e como foram representados em *American Surfaces*. O autor refere que “quando o espaço tridimensional é colapsado numa imagem plana, os objetos no primeiro plano são agora vistos, na superfície da imagem, numa nova e precisa relação com os objetos no plano de fundo” (Shore, 2022: 20).

Shore associa o modo de ver do primeiro trabalho à oralidade e o segundo à escrita, fazendo notar o aspeto conversacional, mais espontâneo, imersivo, do primeiro, e o aspeto estruturado, refletido, distanciado, do segundo. Em ambos os casos, trabalha a ideia da *road trip*, repetindo, como já referi, os mesmos temas. O que muda entre eles é a consciência da convenção visual na organização pessoal do espaço.

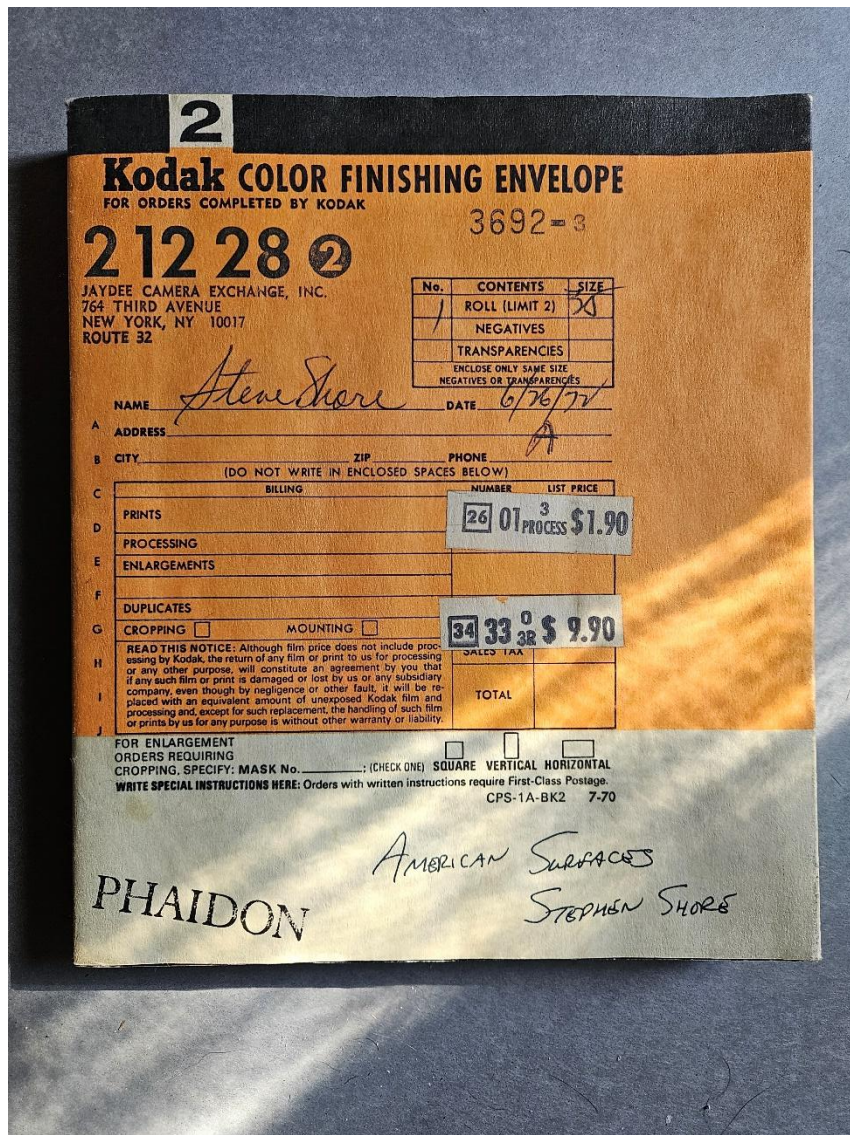


Figura 85 Stephen Shore (2005) pormenor da capa de American Surfaces

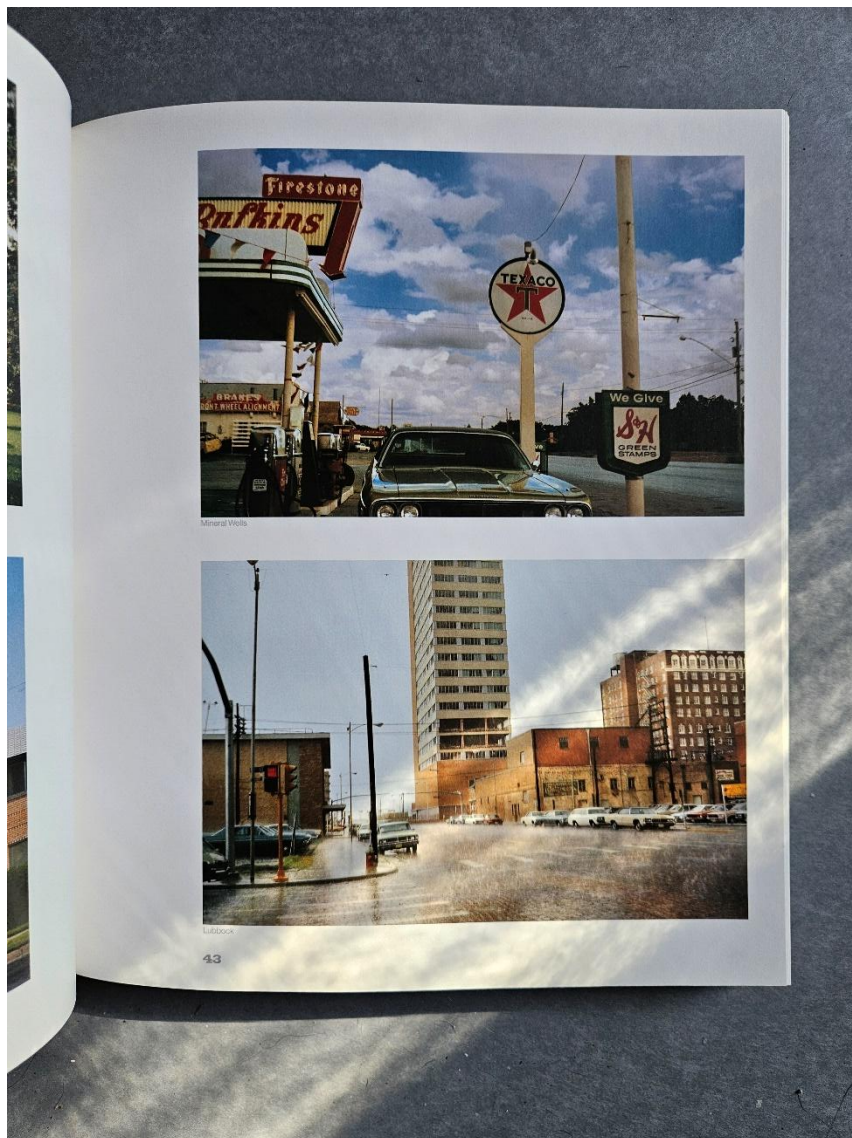


Figura 86 Stephen Shore, pormenor de *American Surfaces*



Figura 87 Stephen Shore (*Uncommon Places*) South of Klamath Falls, U.S. 97. Oregon. July 21, 1973



Figura 88 Stephen Shore (*Uncommon Places*) Lookout Motel. Ogunquit, Maine, July 16, 1974

É neste ponto que me faz sentido ligar estes dois trabalhos aos conceitos de Traverso como forma de entrar no espaço da memória como o penso em *Carpe Diem*. É a presença da convenção visual como estrutura que norteia a construção e a recepção do espaço, como Shore definiu em *Uncommon Places*, que associo aqui a um *modus operandi*, a uma performatividade cuja definição permite as estruturas de poder que tornam as memórias

fortes. Ao *ver através da* perspectiva linear científica e da convenção a que esta serve de base, soma-se a memória de uma separação – reforçada ao longo de seis séculos de história da representação no ocidente, de um distanciamento do Si que o torna Sujeito e que lhe permite ver o passado e projetá-lo no presente e no futuro¹⁶⁸. Soma-se todo um percurso histórico que transforma o resultado desta ação em duas direções: a memória do que foi feito, desligada, na receção, da continuidade performativa deste parar e refletir; e o lastro crescente do espaço e do instrumentário¹⁶⁹ que, ao longo do tempo, foi sendo convocado para melhorar a visão do mundo que permite conceber. Quando, no primeiro capítulo, tentei ligar *Espaço e Lugar* como os apresenta Tuan, fi-lo no sentido de permitir a percepção do lugar a partir da experiência do movimento; da propriocepção e da cinestesia. A metafísica sedentarista do lugar parece-me surgir da dissociação entre a imagem do espaço e esta percepção psicofísica da presença nele que as demonstrações de Brunelleschi vieram abrir. A experiência do movimento no espaço torna-se disruptiva em relação à estabilidade da imagem do lugar. Relembra a diferenciação que de Certeau (1988: 91-111) opera entre a experiência de Manhattan vista a partir do 110º andar do World Trade Center, onde a

massa gigantesca é imobilizada perante os olhos. É transformada numa texturologia na qual os extremos coincidem – extremos de ambição e degradação, oposições brutais entre raças e estilos, contrastes entre os edifícios antigos, já transformados em latas do lixo, e as irrupções urbanas de hoje, que bloqueiam o seu espaço. (idem: 91)¹⁷⁰

e os “Atos de fala pedestres¹⁷¹” (idem: 97-100) cuja diversidade e expressividade não podem ser contidas numa visão totalizadora; que “não podem ser reduzidas ao seu rasto gráfico¹⁷²” (idem: 100). É obviamente diferente, a memória que podemos guardar de uma rua quando estamos imersos no seu movimento ou quando o apreciamos à distância, sobretudo quando todos os movimentos, seja para a sua construção, seja para a sua apreciação, são desconsiderados no entendimento do Sujeito como processo cognitivo incorpóreo. Foquei este aspeto na relação que estabeleci do fazer e do fazer ver através das demonstrações de Brunelleschi. A partir do momento em que o sujeito se torna

¹⁶⁸ Sobre esta questão, relembro o trabalho *Present Continuous Past(s)* (1974), de Dan Graham, onde um circuito de vídeo dá às pessoas presentes no espaço da instalação a sua imagem de instantes antes.

¹⁶⁹ Siobhan Angus (2024) desenvolve, a este respeito, uma investigação pertinente sobre as práticas extracionistas relacionadas com a produção e circulação industrial da imagem.

¹⁷⁰ gigantic mass is immobilized before the eyes. It is transformed into a texturology in which extremes coincide – extremes of ambition and degradation, brutal oppositions of races and styles, contrasts between yesterday’s buildings, already transformed into trash cans, and today’s urban irruptions that block out its space.

¹⁷¹ “Pedestrian speech acts.”

¹⁷² “Cannot be reduced to their graphic trail.”

corpóreo, a experiência da imagem do lugar é a experiência de estar parado diante de um objeto bidimensional que representa um espaço quadridimensional. Olhar para o conteúdo representacional da imagem implica quase sempre a desconsideração deste fator. Se “a forma como nos orientamos é mais como um tropismo (tendência mais hábito) do que uma cognição (forma visual mais configuração)” (Massumi, 2002: 180), há uma dissonância incontornável entre um e outro que é uma diferença de memórias. É esta diferença que encontro na explicação de Shore para a forma como aborda o espaço nos dois trabalhos que referi, e é a partir dessa diferença que me interessa abordar as memórias fortes e fracas de Traverso e a relação com uma ideia de fotografias fortes e fracas, também.

A associação das memórias fracas a fotografias fracas permite uma tomada de consciência do movimento no lugar como elemento operativo do Si no espaço desenhado pelo Sujeito. *American Surfaces* conceptualiza uma forma de ver o espaço como aparece à experiência (visual) que é chave no desenvolvimento de *Carpe Diem*. As restantes escolhas de Shore para este trabalho, de revelar e imprimir as imagens em lojas convencionais de revelação, de fazer remeter a capa do livro para o envelope onde as imagens eram recolhidas nestas lojas, de imprimir as imagens em formato 10x15 – também, o formato convencional dos usos vernaculares da fotografia – e de as colar diretamente na parede, apontava para uma aproximação ao público, não apenas pelo modo de ver o espaço, mas pelo modo de lidar com as imagens. Deste modo, esbatiam a diferença entre o espaço expositivo do autor e o espaço pessoal da relação de qualquer pessoa com as imagens que fez, mandou imprimir e colocou, em grelha, na parede ou no frigorífico, como lembrança de um percurso qualquer. O próprio nome do trabalho aponta um pouco nessa direção. *American Surfaces* não reflete apenas o facto de esta ser uma transposição da experiência visual informal de olhar para um percurso americano para o plano bidimensional da imagem fotográfica. É também algo que qualquer americano poderia fazer num percurso idêntico. Por aí se pode ler, também a escolha do título da segunda incursão pelo mesmo percurso: *Uncommon Places*. São os mesmos espaços e locais e é a mesma escolha temática. O que muda não é o lugar ou os objetos fotografados, esses continuam a ser comuns. É a forma de os fotografar que os torna incomuns¹⁷³. Torna-os distantes de uma ideia de experiência

¹⁷³ Não deixa de ser interessante o facto de *Uncommon Places* ter tido melhor receção por parte do público do que *American Surfaces*. Ainda que pouco comum à experiência do dia a dia, a formalidade das imagens do primeiro era esperada num contexto de exposição em galeria, pois apela a uma memória de ver a memória na sua representação formal, à distância, que o sujeito comum espera ver nestes locais.

pessoal do espaço, e próximos da mediação pela convenção que Shore refere na entrevista a Melinda Crane.

American Surfaces pode ser associado a uma ideia de fotografias e memórias fracas, ao passo que *Uncommon Places* pode ser associado a uma ideia de fotografias e memórias fortes. Este último pode, também, ser associado à ideia de vigilância conforme a introduzi no segundo capítulo, como a dupla observação – da realidade, e das regras que permitem que a vejamos e partilhemos como tal. Ao assumir a convenção visual da observação à distância, Shore permite que o público assuma o comportamento do sujeito e que a observe, também; que se integre no conforto de um hábito de observação da realidade que vem desde as demonstrações de Brunelleschi. Ao trazer uma espécie de impressão fenomenológica da experiência do espaço, e ao partilhá-la de forma a ser entendida por qualquer pessoa como sendo dela, *American Surfaces* traz a leitura da imagem para uma impressão mais pessoal; convida o público à experiência, senão do próprio espaço representado, pelo menos da forma como este seria acedido pessoalmente. Direi que traz à fruição, não a experiência fenomenológica do espaço representado, mas a experiência fenomenológica da relação vernacular com as imagens: as imagens são colocadas na exposição como as fotos das férias que colamos na parede ou na porta do frigorífico. Deste modo, propõe uma evocação de memórias fracas do próprio público, ao invés de impor, através da formalidade da observação distanciada, um modelo padrão forte para a observação (e para a recordação) do espaço.

Esta relação é cara a *Carpe Diem* e à ideia de uma poética do vestígio, ao invés da vigilância da observação formal. O ponto de partida é igualmente o da partilha de uma ideia de percepção fenomenológica do espaço da experiência. O facto de o trabalho partir da procura pela memória de uma experiência, e não de entrar pela rotina da experiência em si, como em outros trabalhos que desenvolvi, convida a aprofundar a questão da memória enquanto ponto de partida e enquanto possibilidade de partilha. Ao mesmo tempo, no entanto, a relação levanta ainda uma outra questão, talvez mais essencial em relação à consideração sobre a memória, que levanto de seguida.

3.4 O eco da experiência da duração

Volto à entrevista de Shore e à diferença entre *American Surfaces* e *Uncommon Places* para lançar uma questão: se a câmara de 35mm é associada a uma oralidade e a câmara técnica é associada a uma escrita, a que podemos associar o não fotografar? Será que podemos associar a passagem pelas coisas sem as fotografar a um silêncio? Se assim for,

que memória ficará desse silêncio? Mais importante ainda, poderemos falar da memória desse silêncio da mesma forma que falamos da memória do que dissemos ou escrevemos fotograficamente? E poderemos partilhá-la, ou mesmo esperar poder partilhá-la do mesmo modo? Já tenho referido o facto de, na minha própria experiência, o recurso à câmara fotográfica não poder ser separado dos percursos que faço. Há, talvez, duas formas de olhar para isto:

- pela forma como se integra nos meus hábitos e rotinas, a câmara torna-se parte desse silêncio;

- por não estar a usá-la constantemente nestes percursos, há momentos de silêncio e a câmara surge como uma reflexão sobre esse silêncio primeiro da experiência, como um instante contemplativo ou uma pausa longa entre dois compassos iguais numa composição musical.

A primeira forma aponta para a performatividade do próprio processo de mapear. A segunda traz a distância que a câmara interpõe entre a experiência e a representação para um nível mais pessoal. Poder-se-á dizer que traz o silêncio da experiência para o espaço do Sujeito. Qualquer das duas carrega o reconhecimento implícito de uma presença anterior ao sujeito; à transformação da presença em distância.

Este silêncio é talvez a memória mais fraca. Aliás, apelidá-lo de silêncio já toma o partido forte da memória como registo formal; já traz para o contexto da memória a problemática deste trabalho, impondo à recordação uma imagem exteriorizada da experiência. *Carpe Diem* assume este silêncio como um eco da duração na experiência, por ser algo que transforma a perceção das imagens. As duas formas de olhar para a relação da experiência com o seu mapeamento – a integração da câmara e a sua utilização como reflexão – transformam as imagens de instantes informativos em instâncias de ligação; numa espécie de migalhas que lançamos no percurso para ouvir o canto dos pássaros quando lá voltarmos a passar. A poética do vestígio é o retomar da memória pelo movimento. Nesse sentido, *Carpe Diem* olha as imagens do mapeamento como um eco dessa dança kraussiana de adaptação que, por ser mantida numa rotina que também é fotográfica, produz imagens-migalha e implica a atenção ao percurso e à experiência da sua repetição. Por tudo isto, o trabalho é sempre mais sobre a repetição do espanto de ouvir os pássaros cantar em cada passagem do que sobre a informação sobre o seu timbre, espécie, ou plumagem que permitiria reconhecer objetivamente (à distância), acelerar o passo, e não ligar.

Esta discrepância, no trabalho, entre os modos da experiência, da representação e da memória de um e de outro foi sendo apontada e problematizada ao longo da tese. Surgiu na diferenciação entre movimento e lugar, entre si e sujeito, entre poética e vigilância, e volta a surgir agora como memória fraca e memória forte que, no contexto da experiência pessoal, podemos associar, também, às perspectivas de campo e de observador. Em todas estas distinções, a experiência e a presença no movimento foram sendo contrapostos à sua fixação na forma visual do pensamento fotográfico. Estas diferenciações são agora trabalhadas ao nível do resultado que produzem a partir da memória, através dos conceitos de biograma e de ciclos de acumulação capitalista.

3.5 Biograma

Na conclusão do primeiro capítulo, descrevi, de forma sucinta, a sucessão de marcos que me permitiam chegar da Estação de Comboios da Castanheira do Ribatejo à Escola onde lecionei no início do período que marca a rotina que agora revisito. Consistia em nove pontos, cada um deles associado a um momento em que tinha de optar pelos vários caminhos disponíveis. Com o tempo, e com a atenção visual a que a câmara fotográfica convida, estes pontos foram crescendo e ampliando o espaço de compreensão do percurso que fazia. Já não eram apenas os caminhos, mas os elementos que lá encontrava e a forma como os articulava com a minha presença. Deste modo, a minha sensibilidade pessoal e o meu interesse naquele percurso iam-se cruzando com um espaço coletivo de hábitos e construções que definiam e caracterizavam aquele lugar. Interessava-me perceber de que modo a minha presença se constituía como memória através da relação com esses marcos, tanto na forma como os identificava, como na forma como essa identificação interferia no meu comportamento no espaço. Brian Massumi (2002) usa o termo biograma num sentido que me parece análogo ao do conhecimento prático que referi anteriormente, como uma prática de confirmação do estar com o próprio ambiente em que se está. O termo permite-me identificar esta relação que agora referi. Permite-me trabalhar a ideia de um mapeamento para si, de uma cartografia da presença e não do território como abstração matemática. Massumi emprega o termo sinestesia como exemplo das reações da memória à presença no espaço e coloca-o na origem da formação da presença. Referindo-se ao paciente S. de A. R. Luria, o autor diz-nos que a sua memória surge em caminhadas, e que “ele guardava os biogramas como “objetos” depositados numa curva

específica de um caminho serpenteante¹⁷⁴” (Massumi, 2002: 193). Estes “marcos mnemónicos¹⁷⁵” (idem) guardam informação de um conjunto de memórias que a ele vão sendo associadas e surgem ao olhar quando abordados. À primeira vista, as imagens em *Carpe Diem* aproximam-se, para mim, de um registo desses marcos mnemónicos. No entanto, estas memórias vão bem para além da sua representação visual à superfície. Se, para mim, podiam ainda despertar memórias ligadas ao momento em que foram feitas, para o público, seriam inevitavelmente desligadas desse momento. Dispô-las perante um público implicaria sempre uma perda de memória no conjunto de elementos da experiência que não passa para a imagem. Seria necessária uma forma de os expor que implicasse uma ideia idêntica de perceção através do movimento por parte do público, uma mistura de vozes. Massumi diz, a respeito dos biogramas de S., que

Surgiam em “caminhadas”. Ele guardava os biogramas como “objetos” depositados numa curva específica de uma caminhada serpenteante. Ficariam aí como marcos mnemónicos que surgiriam ao olhar quando abordados. Quando um objeto se tornava visível, os fios de sentido componentes podiam ser separados para cobrir uma gama impressionante de memórias precisas de palavras e números que neles tinham sido introduzidos. As próprias caminhadas eram biogramas de um tipo configuracional. Eram compostas por um conjunto de objetos sinestéticos guardados na vizinhança uns dos outros. Tinham de ser reaccedidos por ordem, seguindo as adaptações propriocetivas do caminho. Cada forma-objeto tinha um pano de fundo, por exemplo, uma parede ou esquina, ou qualquer outra característica. Estes marcos de figura-fundo combinavam-se para formar geografias itinerantes completas. Para encontrar uma memória, S. teria de entrar na geografia certa e depois avançar propriocetivamente, cruzando o seu progresso mnemónico com os marcos visuais até chegar àquele que precisava para o isolar. O carácter de evento dos biogramas é ilustrado pelo fato de que ele podia cometer erros. É significativo que esses erros não fossem cognitivos. Eram truques da perceção. Por exemplo, ele podia, acidentalmente, guardar um objeto biogramático brilhante contra uma parede branca, e quando passasse ali outra vez, poderia não notar a memória porque se tinha fundido no fundo. Teria falhado a chamada involuntária.¹⁷⁶

¹⁷⁴ “He would store biograms as “objects” deposited at a particular turn along a meandering walk.”

¹⁷⁵ “mnemonic landmarks”

¹⁷⁶ They came in “walks”. He would store bigrams as “objects” deposited at a particular turn along a meandering walk. There they would remain as mnemonic landmarks that would come into sight when approached. When an object became visible, the component sense-threads could be pulled apart to weld an astounding range of determinate word and number memories that had been woven into them. The walks themselves were bigrams of a configurational kind. They were composed of a number of synesthetic objects stored in vicinity to one another. They had to be reacceded in order, following the proprioceptive twists and turns of the walk. Each object-form had a background, for example, a wall or corner or other feature. These figure-ground land-marks combined into whole itinerant geographies. To find a memory, S. Would have to enter the right geography and then move ahead proprioceptively, cross-checking against his mnemonic progress against visual landmarks until he reached the one he needed to unthread. The

Não me bastava, portanto, criar um espaço onde um sujeito abstrato pudesse quedar-se perante uma representação visual estatizante dos elementos que constituíam os meus marcos mnemónicos. Se a memória, como aqui a entendo, se constitui pela ação no e com o espaço, um conjunto de imagens dispostas de tal modo que a ação não seja considerável para a sua apreciação não bastam. As próprias condições de presença alteram-se a cada passagem e podem provocar os “truques de percepção” referidos por Massumi como erros não cognitivos. Estes marcos mnemónicos que S. encara surgem do seu próprio movimento: têm de ser reacedidos pelo movimento e têm de ir sendo reenquadrados na experiência da sua repetição por forma a manter essa temporalidade que podemos associar à experiência psicológica da duração (Bergson, 1988). Estão também situadas em relação umas com as outras, pelo que o espaço entre elas tem relevância na articulação desse encarar. Não basta, assim, colocar em sequência um conjunto de imagens. Não basta sequer, relacioná-las umas com as outras no espaço, uma vez que o movimento propriocetivo não será o mesmo. Se é necessário, para o autor dos marcos mnemónicos, o retomar de uma certa ordem e configuração de presença psico-espacial, não será necessário que se estimule no público a criação de uma ordem própria para que os objetos possam ser acedidos e reacedidos de acordo com a sua própria presença? Se o trabalho assenta na partilha de uma ideia de mapeamento da experiência da presença, não será necessário que essa ordem tenha de ser criada como uma proposta de mapeamento? O contrário disto seria precisamente o conjunto de relações fechadas e uma proposta de apreciação simbólica do seu conteúdo representacional que este trabalho critica.

Relembro a citação de Robert Smithson com que abri este capítulo. Smithson refere que “Quando andava sobre a ponte, era como se estivesse a andar sobre uma enorme fotografia feita de madeira e aço” (Smithson, 1967: 52-53). A frase de Smithson torna visível a forma como a câmara condiciona a imaginação do autor. Ver fotograficamente implica imaginar o espaço plano – a definição de imaginação de Flusser – e, de certo modo, factual. Ao reduzir o processo de estar no lugar a um conjunto de imagens que o representam, a fotografia abstrai um conjunto de pontos do fluxo da experiência, como notei no segundo capítulo. A questão que coloco, relativamente à memória que se pode

eventfulness of the biograms is illustrated by the fact that he could make mistakes. Significantly, the mistakes were not cognitive errors. They were tricks of perception. For example, he might accidentally store a bright biogramatic object against a white wall, and when he passed that way again, he might overlook the memory because it blended in. The involuntary had failed to be elicited.

dar de um lugar através da imagem, prende-se com essa redução do fluxo ao plano. Ao retirar o movimento à representação simbólica do lugar, o que estaremos a retirar da capacidade de o experienciar?

3.6 Ciclos de acumulação

Em oposição à forma orgânica com que o biograma permite pensar a representação da presença, os ciclos de acumulação capitalista de Latour (1987) configuram uma representação operacional, à distância. Latour descreve os ciclos de acumulação como processos de codificação da experiência que permitem a sua interpretação e repetição de modo a avançar na constituição do conhecimento. Segundo ele, os autores destes processos estão mais interessados na criação de modelos representacionais que possam perpetuar esse ciclo do que na interação com os espaços em relação aos quais este conhecimento é construído. Estes viajantes estão mais interessados nos resultados das expedições – a construção do conhecimento, do que “na paisagem, nos costumes, nas florestas, nos oceanos que atravessam”¹⁷⁷ (Latour, 1987: 210). Não se interessam por estes elementos porque “*não pretendem instalar-se nestes lugares estrangeiros*”¹⁷⁸ (idem). O conhecimento assim construído não se destina a estabelecer uma presença específica, mas a criar um modelo de exploração que possa servir a qualquer presença;

Uma vez que todos estes viajantes estão “interessados”, vão aprender tudo o que puderem no caminho: mas como não estão interessados em permanecer em nenhum lugar em particular, mas apenas em voltar para casa, vão mostrar-se céticos em relação a todas as histórias que lhes forem contadas.¹⁷⁹ (idem: 211)

Esta Grande Cisão¹⁸⁰, o termo de Latour para definir “*a soma de todos os processos de acusação criados a partir de dentro de estruturas científicas contra o exterior*”¹⁸¹, diferencia a observação para a criação de factos de uma experiência de quem está, que “parecerá, por comparação, “local”, “fechada”, “estável”, culturalmente determinada”¹⁸².” (idem).

Na descrição de Latour, encontramos a experiência do lugar na experiência dos locais, e a experiência de quem extrai informação sobre esses locais para a fazer circular

¹⁷⁷ “*in the landscape, the customs, the forests, the oceans they go through.*”

¹⁷⁸ “*they do not wish to settle in these foreign places.*”

¹⁷⁹ “*Since all these travelers are 'interested', they are going to learn everything they can along the road; but since they are not interested in remaining at any place in particular, only in coming back home, they are going to be skeptical about all the stories they are told.*”

¹⁸⁰ “*Great Divide*”

¹⁸¹ “*the summary of all the accusation processes that are made from within scientific networks against their outside*”

¹⁸² “*is going to appear by comparison “local”, “closed”, “stable”, “culturally determined”*”

livremente. Vejo as duas situações como casos limite. De um lado, temos uma experiência tão enraizada no seu próprio hábito, tão estática na forma de se repetir quase igual, que não pode sair de si para se informar, sob risco de perder o vínculo do seu comportamento com o lugar que o valida. Do outro lado, temos uma experiência tão distante desse vínculo que não consegue conceber a informação que formula como experiência; temos um ciclo de acumulação simbólica que se consegue através de uma repetição que vincula, mas não permite o movimento, ou um ciclo de observação que movimenta a observação, mas não permite o vínculo. Partilhar memória como informação visual simbólica continua a projetar uma distância cartesiana entre a coisa que conhece e o objeto do conhecimento e a limitar a sua apreciação a uma construção necessariamente incompleta. Este modelo descritivo, parece-me, não serve para criar um ciclo de acumulação relativo à experiência quotidiana da repetição de rotinas nos mesmos espaços. Um espaço explorado desta forma não continua a ser estrangeiro. A conjugação destes dois termos parece-me repetir, de certo modo, a conjugação dos termos *lugar* e *espaço* e também a distinção de Hanna entre a soma como a experiência do corpo a partir de dentro e a representação do corpo como objeto. É preciso que o trabalho do público na apreciação do trabalho possa ser, também, um trabalho de mapeamento biogramático, que constitua uma ação e uma reflexão através da ação para que este se possa pensar na realidade em que está ao invés de projetar-se num contexto em que não esteve.

3.7 O movimento na leitura

No segundo capítulo, referi duas experiências de pensamento que se tornaram centrais para o desenvolvimento da investigação. A primeira, baseada na leitura de David Harvey, questionava o efeito da compressão do espaço tempo num Si presente no efeito descrito. A segunda partia da leitura de *Del Rigor en la Ciencia*, de Jorge Luís Borges, para ilustrar o efeito da presença do descritor no mapa que descreve. Falar de memória permite juntar as duas experiências. Falar da figura de um sujeito tão vazio quanto o espaço que concebe, porque os dois nunca se juntam na experiência, ou falar de um Si que ecoa a própria experiência, mas não se encontra na sua representação formal como memória forte. Em ambos os casos, parti da questão do movimento na *escrita* do mapeamento para questionar o seu rigor como imagem fixa, repetível, do espaço como experiência. A minha experiência, como a minha memória, é e será sempre a do artista. Estará sempre ligada a uma forma de atenção que me faz ver o espaço como um eco da minha experiência pessoal em cada instante dessa atenção. Ao mesmo tempo, a escolha do *medium* para trabalhar

essa expressão transforma a experiência num processo de fragmentação. Cada instante de atenção que transformo em imagem transforma a experiência da presença numa imagem da distância. Quando penso na forma de apresentar o resultado desta atenção, o processo de investigação artística transforma-se num desafio de trazer a experiência da presença ao espaço de fruição. Não um mapa, uma informação sobre um isto-foi, mas um convite ao mapeamento. Um convite ao eco. As duas experiências de pensamento que referi ilustram um processo de levantamento de informação e um processo de observação desse levantamento. Houve ainda uma terceira experiência de pensamento, desta feita, focando a leitura do trabalho como um movimento. Surgiu a partir de uma impressão causada pelo estudo da proposta da instalação interativa *The Legible City*, de Jeffrey Shaw (1988-1991), que simula a relação que um ciclista teria com a cidade. Shaw criou *The Legible City* em três versões – cinco, se contarmos com *Prototype* e *Distributed Legible City*. O espaço virtual que cada uma abre perante a ação do ciclista simula o espaço de uma cidade diferente¹⁸³, Nova Iorque (Manhattan) (1989), Amsterdão (1990) e Karlsruhe (1991).



Figura 89 Jeffrey Shaw, pormenor da instalação *The Legible City* (Nova Iorque). Fonte: website do autor

Aqui, considerarei apenas a versão de Manhattan. Nesta instalação, o público é convidado a assumir a pele do ciclista, sentar-se na bicicleta e navegar diante de um ecrã que lhe

¹⁸³ O primeiro trabalho sob o nome *The Legible City* (*Prototype*) foi feito em 1988 e apresentava uma interface mais simples, um joystick para a interação entre público e obra e *Distributed Legible City*, feito mais tarde, em 1998, permite que vários ciclistas circulem no mesmo mapa virtual, se encontrem e interajam nele.

mostra os espaços da cidade num movimento ativado pelo movimento relativo da bicicleta para dar a impressão de que se percorre a cidade nesta. No lugar dos edifícios da cidade, o autor apresenta um conjunto de histórias ficcionadas na forma de monólogos de alguns dos habitantes da cidade, o antigo Mayor Koch, Donald Trump, Frank Lloyd Wright, um guia turístico, um *confidence trickster*, um taxista e um embaixador. A cidade surge edificada por estes monólogos, fazendo com que tenhamos que os ler para atravessá-la. Somos confrontados pela relação da arquitetura da cidade com as assimetrias de poder da cidade: há quem possa *escrever* a cidade e quem apenas possa *ler*. No entanto, o ciclista é livre de mudar de direção, de rua e, por isso, de texto. Tratando-se de uma simulação, pode mover-se com tal liberdade que não precisa de respeitar o traçado das ruas, podendo, inclusivamente, atravessar edifícios. Deste modo, aquilo que parece um discurso de poder mais ou menos organizado que é imposto à navegação do ciclista, transforma-se num processo em que a leitura se confunde com a fragmentação, e o ciclista, até aí, um mero leitor, passa a ter, pelo poder de combinar diferentes fragmentos de texto, uma capacidade, se não de escrita, pelo menos de edição e recombinação.

The Legible City é relevante para *Carpe Diem* pela forma como permite pensar a organização do trabalho a partir do movimento e da memória do movimento do público. Ao fazer a ação no espaço da instalação depender do movimento da pessoa que opera a bicicleta, Shaw parece abrir um espaço de diálogo que ultrapassa o domínio da comunicação simbólica estática que tenho vindo a associar ao fotográfico, e traz implicações propriocetivas e cinestésicas à leitura e interpretação do trabalho. Sem pôr a bicicleta a andar, as cidades estão virtualmente completas como informação no programa desenhado para a instalação. Também os textos estão completos. Inserem-se na forma e nos espaços dos edifícios para promover uma articulação semelhante à configuração da cidade. No entanto, não podem ser vistos sem ativar a bicicleta. Colocando a bicicleta em movimento, todo o trabalho passa a articular-se em função do ciclista e transforma-se num mapeamento biogramático. No contexto deste movimento que permite a leitura, os textos nunca podem ser apreendidos no seu todo. O movimento da bicicleta que promove o movimento do espaço e, particularmente, o movimento de transgressão em relação ao corpo edificado nos textos, apenas permite uma apreensão fragmentada destes. Uma vez que esta fragmentação é promovida pelo próprio movimento de leitura, não só podemos entender a ação do público no sentido do mapeamento biogramático, como podemos entendê-la na relação construção-destruição da experiência de pensamento que aponte a partir da leitura de *Del Rigor en la Ciencia*. A sua memória do espaço é criada pela

interação e não por uma ideia deste como informação destacada. Poder-se-á dizer que o ciclista se aproxima da ação de um transeunte na cidade, proporcionando a mesma possibilidade de fragmentar e remisturar elementos dispersos que recolhe da sua experiência. Esta característica ganha ainda mais destaque pela possibilidade que este ciclista tem de atravessar edifícios, de transgredir a construção da cidade como uma espécie de norma percursiva. Esta ação combinatória a partir dos fragmentos dos textos abre um espaço muito pessoal para a experiência do trabalho. A articulação do movimento como elemento de leitura do trabalho aproxima-o de uma pessoalidade da experiência menos-do-que-consciente e performativa, ligada à sensação que cada visitante tem do seu próprio movimento no espaço expositivo. A própria leitura passa a ser um constante trabalho de *patchwork* a partir de fragmentos do espaço que constituíam um mapa pessoal baseado no movimento nele. O mapa deixa de ser um espaço estável de referência para a navegação num território e passa a ser apenas um esboço continuado da adaptação do movimento à construção de uma relação com a cidade. Esta transformação levanta outra questão. Num mapa em permanente construção, a ideia de uma reflexão destacada não pode colocar-se, uma vez que implicaria uma paragem no mapeamento. Assim, a integração da experiência na narrativa autobiográfica, no si autobiográfico que Damásio refere, tem de ocorrer através da própria ação. A memória, deste modo, é construída pela repetição dos vários movimentos que constituem a experiência, incluindo os movimentos do seu mapeamento. Em teoria, a instalação de Shaw permite uma associação do próprio movimento do público ao desenrolar dos acontecimentos no espaço da projeção que esse movimento ativa, indo ao encontro do carácter fenomenológico da memória episódica referida por Marina Trakas e da perspectiva de campo referida por McCarroll. Difere da simples projeção de um filme, pois a narrativa é controlada pelo movimento do público, e difere do simples movimento de imagem para imagem num desenho de exposição clássico, porque este último não é comumente considerado como definidor da leitura do espaço.

Este conjunto de elementos refere-se às cidades sobre as quais a instalação foi criada do mesmo modo que eu quis trabalhar os meus. *Carpe Diem* trabalha a partir desta ideia da memória como uma narrativa que é ativada pelo movimento do si no espaço expositivo. Para abrir, não um espaço de explanação do que seria a minha memória transformada num conjunto de imagens-facto da minha passagem – algo que sempre me pareceu torná-la estática e artificial, mas um espaço de diálogo entre memórias a partir do movimento, da luz, da imagem e da objetualidade dos elementos dispostos no espaço. Não ter apenas

um espaço de referenciação simbólica, cuja articulação seria proposta ao público, mas um processo dinâmico.

3.8 Memória factual e memória de procedimento

Para melhor explicar esta distinção entre a memória a partir de factos estáticos e a memória a partir do movimento, socorro-me da distinção que António Damásio opera entre memória *factual* e memória de *procedimento*. Esta “reflete uma divisão fundamental entre «coisas» — entidades com uma determinada estrutura, em repouso — e o «movimento» das coisas no espaço e no tempo” (Damásio 2010: 179) e vem no seguimento do ponto 3.1 desta tese. Decidi trazer este exemplo para a tese pela forma como o próprio Damásio introduz a distinção:

Por exemplo, quando questionado acerca de uma casa específica onde em tempos vivi, seja através de uma deixa verbal ou através de uma fotografia, é provável que recorde uma profusão de pormenores relacionados com as minhas experiências pessoais dessa casa; isso inclui a reconstrução de padrões sensório-motores de variadas modalidades e géneros, pelo que até se poderão reativar sentimentos pessoais. Se, em vez disso, me pedirem que evoque o conceito geral de «casa», poderei perfeitamente recordar essa mesma casa específica, na minha mente «visual» e a partir daí elaborar o conceito genérico de casa. (Damásio, 2010: 178)

Um pouco mais à frente, o autor refere uma divisão de trabalho, no processamento das recordações, entre “dois tipos de sistemas cerebrais, um encarregado de mapas/imagens e outro encarregado de disposições” (idem: 182). O espaço imagético, aquele encarregado de mapas/imagens, é designado por Damásio como “o espaço onde ocorrem imagens explícitas de todos os naipes sensoriais, incluindo tanto as imagens que se tornam conscientes como aquelas que permanecem inconscientes.” (idem: 182-183). O espaço disposicional “é aquele em que as disposições mantêm a base de conhecimento, bem como os dispositivos, para a reconstrução desse conhecimento durante a recordação. É a fonte das imagens no processo de imaginação e de raciocínio, sendo também usado para gerar movimento” (idem:183). Damásio refere ainda que

O conteúdo exibido no espaço imagético é *explícito*, ao passo que o conteúdo do espaço disposicional é *implícito*. Podemos ter experiência do conteúdo de imagens caso estejamos conscientes, mas nunca acedemos directamente ao conteúdo das disposições. Necessariamente, *o conteúdo das disposições é sempre inconsciente*. Existe numa forma codificada e em estado de hibernação funcional. (idem: ibidem)

O processo de reconstituição de uma recordação dá-se, assim, na relação entre o conteúdo factual nela contido e a disposição do si na relação com este conteúdo. Esta disposição engloba não apenas o movimento que podemos perceber como observadores exteriores, mas todo o movimento, desde a mais ínfima sinapse ao movimento visível do corpo. Não

sabemos, de acordo com o autor, como se gerou o processo deste movimento, apenas temos consciência da sua ocorrência.

Associando a imagem técnica ao espaço imagético de Damásio, não estará esta limitada apenas a relatar factos? Claro, a memória factual e a memória de procedimento funcionam em conjunto e nada impediria que, ao observar a imagem fotográfica como uma memória factual, não pudesse associar-lhe a memória do meu próprio movimento face ao objeto representado. É essa, aliás, uma das premissas do *White Cube* como espaço expositivo¹⁸⁴. No entanto, a imagem de uma casa que não a minha, para usar o exemplo de Damásio, obrigar-me-ia a um processo de tradução dos factos da imagem para os factos da minha imaginação em relação à minha casa antes de poder despertar qualquer memória de movimento, e quanto maior a recordação, maior a distância a cobrir entre a interpretação da imagem na galeria, a percepção de si como corpo presente e a memória evocada. Para além disto, existe a questão de todo este trabalho ter sido desenvolvido a partir da observação da diferença nos movimentos no ato simples de percorrer a estrada rumo ao trabalho e, depois, de regresso a casa, por um lado, e por outro, de o fazer com o intuito de mapear fotograficamente esse percurso. Se esta diferença se nota tanto na forma de experienciar o lugar, abdicar dela no momento de mostrar a sua representação deixar-me-ia exatamente no ponto do qual me quero afastar.

Carpe Diem parte de um encontro desta estética vernacular, de um quase *snapshot*, com uma associação distante, quase displicente com a ideia das *vedutti* das cidades e da visão distanciada, do olho de deus que De Certeau refere; a vista elevada e distanciada sobre o objeto. Deste modo, cria um contraste entre a experiência fenomenológica e a sua representação formal como memória. A consciência desta dissonância entre o espaço experienciado e a sua representação visual transforma-se num motor de questionamento da memória através do fotográfico, fazendo pairar sobre esta a sombra da metafísica sedentarista que Cresswell aponta ao lugar de Tuan que referi no primeiro capítulo, pelas mesmas razões. Assim, a repetição da tomada de vistas sobre os mesmos objetos e as

¹⁸⁴ “Unshadowed, White, clean, artificial – the space is devoted to the technology of esthetics. Works of art are mounted, hung, scattered for study. Their ungrubby surfaces are untouched by time and its vicissitudes. Art exists in a kind of eternity of display, and though there is lots of “period” (late modern), there is no time. This eternity gives the gallery a limbolike status; one has to have died already to be there. Indeed the presence of that odd piece of furniture, your own body, seems superfluous, an intrusion. The space offers the thought that while eyes and minds are welcome, space-occupying bodies are not – or are tolerated only as kinesthetic mannequins for further study.” (O’Doherty, 1986: 15)

pequenas variações em cada repetição afastam a formalidade do vigilante que observa à distância e convidam a uma ideia de ajuste da presença perante a imagem à memória da presença perante a repetição anterior. Se Shore, na leitura que aqui faço dele, aproxima o público do trabalho pelo modo como aproxima o espaço expositivo do espaço doméstico, *Carpe Diem* aproxima a experiência de visualização, e a memória acumulada das repetições no contexto em que a experiência teve lugar, da experiência de mapeamento do público no próprio espaço em que as imagens se encontram. Cada elemento do público transforma-se num cartógrafo do conto de Borges, rasgando o espaço com o seu mapeamento, e fazendo da sua ação a memória da sua presença no espaço, e não a procura de uma relação com algo que está para lá através de um esquecimento da presença corpórea para cá da imagem. O movimento – a consciência do movimento – que, na minha experiência de mapeamento deste troço, dita a aproximação excessiva que provoca o rasgo que isola os elementos representados nas imagens e os transforma em objetos, constitui, na instalação, um desafio a um novo mapeamento que devolva duração à experiência de quem o faz. Esta divergência entre a experiência e a sua representação formal como memória dá, ao mesmo tempo, a ideia de que o passado que queria revisitar é irrecuperável, uma vez que as ligações desapareceram, e estranhamente experienciável a partir da repetição performativa dos movimentos que levaram à experiência inicial. Abrem a experiência da performatividade a um contexto de exploração poética da sua própria natureza mecânica e repetitiva, tanto dos percursos em si, como da operação da câmara fotográfica. A poética do vestígio surge assim como uma forma de revisitar um lugar que já não reflete a minha memória dele, através da repetição de um modelo performativo que me permite experienciá-lo da mesma forma. O vestígio refere-se, aqui, tanto aos fragmentos de memórias que vão ressurgindo com o retomar performativo do percurso e do mapeamento, como aos fragmentos desintegrados das ruínas da estrada e da fábrica junto da estação de Santa Iria e, nesta, dos vários despojos de automóveis sinistrados, que escolhi focar. A escolha de focar as ruínas abre esta carga simbólica dupla de pensar estes fragmentos como constituintes do espaço como se encontrava e como impossibilidade de acesso a um espaço definido por uma rotina que já não mantenho através de um instrumento que transforma a experiência no espaço numa observação distanciada. Permite ainda uma leitura metafórica do próprio processo de representação que transforma os instrumentos para ver em obstáculos a uma ideia de presente independente da sua cronografia, da sua transformação em informação visual numa linha de tempo. A poética representa esta abertura para repensar estes elementos através da

repetição criativa da experiência no lugar, de uma recriação dos factos e, sobretudo, de a pensar de uma forma que implicasse uma experiência de movimento também para o público, numa espécie de partilha pela performatividade. A ruína é resultado da ação de mapear. Se o movimento é consciente, não pode ser industrializado. Se os objetos representam a ruinação do lugar pelo movimento de mapear consciente da sua ação – não há lugar, já, apenas um deambular pelo hábito que faz repetir objetos – a irrupção daninha das forças vivas impõe-se como consciência de uma transformação que o vivo sempre opera sobre a percepção dos espaços e, por conseguinte, sobre a sua memória.

3.9 Como fazer imagens com as coisas – a performatividade do conhecido

De acordo com Massumi (2002: 177-207), a orientação espacial dos espaços quotidianos apoia-se mais na memória muscular, na proprioção, do que na memória visual. Essa preponderância da memória muscular e da proprioção justifica a estabilidade de um lugar face à transitoriedade de um espaço, como define Tuan. Isto não significa que estamos parados no lugar e em andamento no espaço, mas que dependemos de sistemas diferentes de memorização, baseados mais na forma como nos relacionamos fisicamente com a espacialidade do que em mapas visuais pré-estabelecidos. Massumi parece ir ao encontro de Damásio, Trakas e McCarroll. O saber de cor do conhecimento íntimo como que desliga o *saber o quê* – ir conscientemente de casa ao trabalho, do *saber como* – todo o processo de automatismos psicofisiológicos que o permite. A questão está, assim, numa ideia da intimidade como esquecimento, como aceitação tácita, performativa; ligada a um conjunto de processos comportamentais que se aceitou como norma e deixou de se questionar.

Retomo o raciocínio que Massumi desenvolve em torno da experiência de ter confundido a vista no seu escritório temporário no Canadian Centre for Architecture. O autor diz-nos que durante pelo menos dois meses, olhou pela janela e viu a rua errada:

Estava a acontecer qualquer coisa que me desorientava verdadeiramente no tempo que levava a chegar da entrada lateral do edifício até à porta do meu gabinete. Mas isso é só metade da história. O que estava a acontecer que me desorientava verdadeiramente enquanto avançava serpenteante pelos corredores sobrepunha-se à evidência visual diante dos meus olhos. Sobrepunha-se completamente às pistas

visuais claríssimas, disponíveis através da janela do gabinete.¹⁸⁵ (Massumi, 2002: 178)

Interessa-me esta sobreposição. Esta movimentação propriocetiva pelo hábito da relação com o espaço – esta “tendência mais hábito¹⁸⁶” (idem: 179). Massumi define a proprioceção dizendo-nos que, enquanto “meio assubjetivo e não-objetivo, a profundidade é um dos estratos próprios do corpóreo¹⁸⁷” (Massumi, 2002: 59). Pensando à luz do que Tuan diz sobre o lugar, questiono-me se não será exatamente esta forma de estar assubjetiva e não-objetiva que torna o lugar estático, não porque tudo parou, como se de um postal se tratasse, mas, pelo contrário, porque todos os movimentos se tornaram automáticos, menos-do-que-conscientes, dispensando a hesitação construtiva da relação si-mapeamento-espaço. Voltando à relação autonomia-automatismo que tenho vindo a referir desde o primeiro capítulo, é como se o processo de automatização da ação gerasse uma autonomia, não em relação a um modo de fazer pré-definido, mas precisamente ao seu inverso, a uma autonomia do próprio modo pré-definido em relação aos processos da atenção sensível na presença que poderiam fazer surgir alternativas ao automatismo. O lugar, assim, manteria a sua condição sedentarista na medida em que os gestos se mantivessem automáticos, prolongando a ideia de autonomia do Sujeito e limitando a atenção sensível à presença. Tornar-se-ia uma espécie de Memória Forte, para recuperar o termo de Traverso. Por conseguinte, o movimento atribuído ao espaço corresponderia, também, ao movimento da atenção para navegar um terreno com o qual ainda não existisse hábito. A relação que Tuan estabelece entre lugar e aquietação, por um lado, e espaço e movimento, por outro, referir-se-ia, assim, não tanto à aquietação ou ao movimento físico do sujeito ou às transformações físicas do território, mas sim a uma maior ou menor necessidade de movimento da atenção na relação sujeito-espaço. Tuan descreve o estar perdido:

O que significa estar perdido? Sigo um caminho até à floresta, afasto-me dele e, de repente, sinto-me completamente desorientado. O espaço ainda está organizado em conformidade com os lados do meu corpo. Há regiões à frente e atrás, à direita

¹⁸⁵ “Something that was seriously disorienting me was happening in the time it took me to get from the side entry of the building to the door of my office. But that’s just the half of it. The something seriously disorienting that was happening as I snaked my way through the corridors overpowered the evidence of my eyes. It was completely overriding the clear-as-day visual cues available to me out the window of my office.”

¹⁸⁶ “tendency plus habit”

¹⁸⁷ “asubjective and nonobjective medium depth is one of the strata proper to the corporeal”

e à esquerda, mas não estão ligadas a pontos de referência exteriores e, por isso, não têm utilidade.¹⁸⁸ (Tuan, 1977: 36)

O próprio termo usado por Tuan, “desorientado” aponta no sentido de uma perda dessa bússola interior que nasce com o hábito da relação propriocetiva com o entorno. Estar perdido, então, pode ser entendido como uma ausência total de experiência de relação com o ponto onde se está e, por conseguinte, por uma necessidade absoluta de criação de novos mapas. A intimidade – o conhecimento íntimo – refere-se, assim, a uma processualidade que lá está sem que tenhamos de a lembrar; a um mapa articulando perfeitamente a nossa ação aos pontos que define. Onde agimos consistentemente na confirmação dos mesmos gestos de sempre. Cito Massumi novamente, referindo-se à forma como conseguia navegar num espaço novo ainda que, visualmente, estivesse a ver algo que não estava lá – o autor refere mesmo o termo alucinação para descrever a situação:

Ao pensar nisso, percebi que podia fazer o caminho entre o meu gabinete e a saída do edifício sem erros, mas, se me pedissem para desenhar cenas dos corredores, ou para mapear este caminho, não o teria conseguido de forma precisa. Correção: tinha uma memória visual mínima preciosa do caminho. Devia estar a navegar em piloto automático usando uma forma qualquer de uma memória basicamente não visual. Se me colocasse mentalmente nesse movimento de saída, em vez de ver cenas de passagem, sentiria os movimentos do corpo surgindo uns a seguir aos outros com velocidades variáveis. Estava a mover-me com base numa memória corpórea dos meus movimentos, de contorção e ritmo, e não de formas visuais¹⁸⁹ (Massumi, 2002: 178-9).

Massumi distingue os processos da visão e da proprioção, apontando a primeira como um sentido exo-referencial que regista distâncias, e a segunda como uma espécie de sexto sentido, que mede movimentações de partes do corpo em relação umas com as outras. A proprioção surge como um “sentido autorreferencial¹⁹⁰” (idem: 179). Massumi refere o termo self-referential e não subject-referential¹⁹¹. Na medida em que descreve a

¹⁸⁸ “What does it mean to be lost? I follow a path into the forest, stray from the path, and all of a sudden feel completely disoriented. Space is still organized in conformity with the sides of my body. There are the regions to my front and back, to my right and left, but they are not geared to external reference points and hence are quite useless.”

¹⁸⁹ “Thinking about it, I realized that I could make my way to and from my office to the building’s exit without error, but, if I had been asked to sketch scenes from the corridors or to map the route, I couldn’t have done it with any accuracy. Correction: I had precious little *visual* memory of the way. I must have been navigating on autopilot using some form of basically non visual memory. If I put myself mentally through the paces of exiting, instead of seeing passing scenes I felt twists and turns coming one after the other with variable speed. I was going on a bodily memory of my movements, one of contortion and rhythm rather than visible form.”

¹⁹⁰ “self-referential sense”

¹⁹¹ Refiro os termos em inglês porque a tradução do termo para “autorreferencial” não permite o jogo de palavras do termo original, onde podemos fazer referência a um si (self) e a um sujeito (subject).

propriocepção como assubjetiva e não-objetiva, esta diferença faz diferença. Fala de um sentido do si que o corpo possui, construído a partir da sua experiência no espaço, anterior ao sujeito cartesiano. Si e Sujeito diferem, assim, pela forma como partem de pontos diferentes para a sua relação consigo: o Si como interioridade e processualidade, como intimidade, e o sujeito como imagem visual; vão ao encontro do trabalho de Thomas Hanna (1988: 19-20) e de outros métodos de educação somática, ao aproximar o corpo como objeto, visto de fora, do corpo como processo, sentido de dentro.

Massumi distingue a orientação (através da propriocepção) dos mapas cognitivos. Para o autor, a navegação no território através dos mapas cognitivos requer uma paragem. Um marco visual, por exemplo – pontos de referência não necessariamente relacionados uns com os outros; requer que avaliemos as opções e tomemos decisões; “*o mapeamento cognitivo assume o controlo quando a orientação para.*¹⁹²” (Massumi, 2002: 180). Isto levanta duas questões: se os marcos visuais dos mapas cognitivos definem pontos de referência com sistemas de opções, quase como marcos de sinalização, dependem da experiência de ter lá estado para se saber qual o caminho a seguir, para se relacionar com o hábito. Neste caso, são pessoais. Ou seja, um ponto específico num território pode conter opções de navegação diferentes para pessoas diferentes em função da sua experiência, da sua organização somática; pode abrir orientações diferentes a partir de experiências e memórias percetivas e proprioceptivas diferentes, tornando-se, literalmente, pontos diferentes.

Por outro lado, e na medida em que implicam um registo, qualquer que seja, implicam também uma quebra no fluxo do movimento do corpo. Se precisamos de parar para ver parado, o marco visual implica essa paragem, e essa paragem implica alterações no espaço proprioceptivo. Se, no lugar, os movimentos habituais estão perfeitamente relacionados com os marcos visuais, esse hábito constrói-se a partir de uma relação com esses marcos visuais criados ao longo do tempo, até à habituação e à amnésia sensoriomotora. Deste modo, podemos dizer que o conhecimento íntimo nasce nesse processo de habituação a partir da abstração. A imagem – essa imagem que constitui o mapa biogramático – acumula, não apenas a sua informação visual, mas também um conjunto de marcos proprioceptivos: posição do corpo em relação ao espaço na imagem; organização espacial e equilíbrio do corpo em relação à resposta a essa imagem; história (de onde veio) e

¹⁹² “*cognitive mapping takes over when orientation stops.*”

expectativa (para onde vai ou pretende ir). Estes direcionamentos básicos, o para cima, o para baixo, para os lados, subir, descer, rodar, vão ficando cumulativamente imbricados nas imagens, como elementos que tornam íntima a produção do conhecimento abstrato. O ambiente torna-se, assim, como uma soma de movimentos no espaço. Podemos ter o ambiente hesitante, visual, desligado, do sujeito que começa a mapear o espaço, e podemos ter o ambiente do piloto automático, como refere Massumi, de um Si perfeitamente autorreferenciado num hábito já estabelecido. Ambos se constituem na experiência da sua duração enquanto tal. O sujeito dura de forma distanciada como o si dura de forma autorreferenciada. A questão que levantei há pouco, sobre a relação performativa, experiencial, do Si do fotógrafo com o espaço onde desenvolve a sua prática, com o resultado das suas imagens e a forma como criam distância a essa experiência imersiva, ambiental, merece uma atenção final.

A poética do vestígio na relação do medium com a memória

Não é que as nossas formas de pensar os corpos em movimento sejam demasiado abstratas, é que não são suficientemente abstratas para compreender o real grau de abstração de qualquer potencial para a mudança e a variação¹⁹³ (Massumi In McCormack, 2013: 184).

Não tenho que me lembrar de todos os passos que dou, de todas as coisas que vejo. Pelo menos, não conscientemente. Neste processo de mapeamento da relação de navegação diária dos mesmos espaços, há coisas que prendem logo a atenção, há coisas a que nunca presto atenção e há coisas que surgem e fazem sentido num dia apenas para o perder no dia seguinte. Há instantes que conjugam fatores visuais, pessoais, económicos, sociais ou artísticos de tal modo que seria impossível não os reter. Imagens com força simbólica para que possa constituir com elas um portefólio representativo do lugar no sentido documental ou da paisagem num sentido mais tradicional. No entanto, a própria natureza da experiência a trabalhar e a metodologia escolhida implicam que essas imagens cuja força simbólica permite, ao mesmo tempo, cativar a atenção e integrar a informação num conjunto de símbolos acessível a um observador distante, percam a sua energia com o tempo de experiência. Fotografar em sítios por onde passo diariamente impõe algum desgaste sobre esta ideia dos pontos que prendem logo a atenção. À primeira passagem, tudo é novo. À segunda, à terceira, a visão ainda procura a novidade. À quarta ou à quinta

¹⁹³ is not that our ways of thinking moving bodies are too abstract, but that they are not abstract enough to grasp the real abstractness of any potential for Change and variation.

passagem, já pouco olho para essas coisas. À trigésima sexta, começo a ver coisas que não vira anteriormente; que estavam escondidas entre outros marcos aparentemente com maior poder simbólico. A repetição cria uma relação diferente a cada passagem. Por vezes, faz-me olhar para coisas e aspetos que não notaria se não passasse várias vezes ali. Noutras, faz-me deixar de olhar para as coisas que inicialmente me chamavam a atenção. Esses mesmos elementos, no entanto, poderão voltar a ser alvo de foco, por qualquer razão. A repetição, e este jogo entre a performatividade e a atenção que referi no segundo capítulo, tornam o processo estranhamente imprevisível, abrindo espaço para que cada vez mais fatores se tornem parte da equação que me faz decidir o que fotografar, e como.

É preciso repetir o óbvio para fechar o capítulo: a ação de fotografar transforma a percepção do espaço fotografado. Não prestaria o mesmo tipo de atenção; não seleccionaria o mesmo tipo de objetos; não construiria toda uma impressão sobre o ter estado e o ter sido com base numa narrativa visual constituída *a posteriori* se não percebesse o espaço através desta performatividade específica do mapeamento fotográfico. Ao falar de memória de um espaço / lugar que frequentei, o facto de o ter fotografado tem, por isso, um peso determinante na forma como o vi e como o relembro, tanto por causa das imagens que fixei e com que agora constituo este trabalho artístico, como pela própria transformação da ação. Reduzir o trabalho a uma narrativa visual, limitando-a apenas às imagens, no entanto, apaga uma parte significativa da memória. Não é possível partilhar esta impressão do movimento apenas através de imagens fixadas numa parede. A qualidade da sensação que constitui a experiência, neste sentido propriocetivo que tenho vindo a referir, é própria do Si e, passe a redundância, existe apenas para si. Retirar este elemento da equação representacional, no entanto, cria esta ideia de que é o apontar que determina a natureza do espaço e isola a pessoa numa categoria de sujeito que sempre é deixado à porta, sem poder entrar. A poética do vestígio é uma proposta de percepção através do movimento repetido. É uma tentativa de trazer para esta equação representacional a impressão do papel desse movimento para a constituição da memória. Se queremos aproximar-nos de uma expressão que nos englobe, então, o *re* da apresentação tem de nos colocar, também, diante do *re* da reflexão, da redução, da repetição.

Conclusão

A que erotismo do conhecimento pertence o êxtase da leitura de um tal cosmos?¹⁹⁴ (de Certeau, 1988: 92)

I

Yves Citton (2024) propõe que se considere o termo *ecologia* em substituição do termo *economia* da atenção para determinar uma mudança na forma como percebemos o fenómeno. Diz-nos que, classicamente, pensamos a atenção de forma literária/linear, como uma determinada quantidade de energia, mais ou menos mensurável, dedicada por um sujeito a um determinado objeto. No mundo contemporâneo, com todos os processos de imersão e fragmentação a que a tecnologia submeteu a experiência, esta forma de pensar a atenção numa relação cartesiana de sujeito-objeto talvez já não faça o mesmo sentido, não só pela proliferação de objetos que disputam a atenção do sujeito, mas também porque se reconhece, já, que a relação entre elementos não parte univocamente do sujeito. Para Citton, o termo ecologia abre um campo de possibilidade experiencial em que a atenção deixa de ser um processo linear para passar a ser um todo multidirecional onde a experiência da presença não pode ser separada do espaço que a reflete, contando-se o sujeito – se é que podemos ainda falar de um sujeito isolado neste contexto – como um entre muitos elementos de um sistema de trocas de energia.

Dediquei toda esta tese às relações do corpo com o espaço e à forma como a tecnologia – neste caso, o fotográfico – interfere com a construção dessa relação. Estes dois termos, economia e ecologia, parecem-me apropriados para iniciar uma reflexão final. Uma rápida pesquisa pelo termo *eco* dá-nos dois resultados: refere o som devolvido por uma superfície dura – a ninfa transformada em rochedo para enovelar Narciso no gesto sonoro da sua própria enunciação; e a casa. Não uma casa qualquer, o lar – já aqui referi o pouco uso que o termo tem na língua portuguesa. É interessante como estes elementos se definem um no outro. Narciso encontra o reflexo da sua imagem sonora na pedra. E o que é a casa senão o eco ambiental dos nossos gestos repetidos? Habitar é a repetição, o hábito desse eco. Economia e ecologia, os dois termos que Citton refere para categorizar o fenómeno da atenção, levantam uma diferença na relação com o eco – o nomear e o conhecer – que podemos associar ao paradoxo do fotográfico como o trabalhei nesta tese.

¹⁹⁴ “To what erotics of knowledge does the ecstasy of reading such a cosmos belong?”

Nomear implica ver de fora, implica observar uma distância que permita apontar e dizer *isto é*, ou *isto foi*, para voltar a referir o noema de Barthes. A imagem, como a palavra, não é um eco dos fenómenos que descreve, é uma representação desse eco. O eco é a experiência que antecede a nomeação. Assim, afinal, o que é o eco? É a casa ou a teia de gestos que tecemos entre as pedras que habitamos? Estaremos a nomear o gesto sonoro ou a sua devolução pela pedra? Não podemos referir-nos só ao gesto sonoro, nem ao corpo que o produz, nem ao som que o gesto emite, nem à pedra que o reflete, nem ao espaço onde ecoa. Apenas a relação permite este conhecimento. Colocar a questão nestes termos faz assentar o *logos* na experiência e não na descrição. Fazer o contrário traria uma experiência diferente – a de nomear – que careceria de uma nomeação diferente, redundando num processo de afastamento progressivo semelhante a uma semiose infinita.

Henri Bergson (2006: 123-148) ilustra o trabalho do filósofo como uma espécie de diálogo entre uma intuição simples que abarca o todo no seu funcionamento e uma necessidade de sistematização que tantas vezes o afasta dessa impressão fugidia na tentativa de a tornar acessível a terceiros. O autor diz-nos que esta intuição se manifesta, muitas vezes, pela negativa. Que o filósofo começa por rejeitar certos elementos. Que,

Mais tarde, ele poderá alterar o que afirmar, ele não alterará muito o que negar. E se ele alterar o que afirma, será ainda em virtude do poder de negação imanente à intuição ou à sua imagem. ele ter-se-á deixado levar a deduzir preguiçosamente consequências segundo as regras de uma lógica rectilínea; e eis que de repente, perante a sua própria afirmação, ele experimenta o mesmo sentimento de impossibilidade que lhe veio primeiramente perante a afirmação de outro. Com efeito, tendo abandonado a curva do seu pensamento para seguir a direito a tangente, ele tornou-se exterior a si mesmo. Ele regressa a si quando regressa à intuição. Destas partidas e destes regressos são feitos os ziguezagues de uma doutrina que se desenvolve, quer dizer que se perde, se reencontra, e se corrige indefinidamente a si própria. (Bergson, 2006: 127)

Esta questão leva-me de volta à crítica da prática fotográfica no estilo documental e de paisagem, e à proposta de *Carpe Diem* de uma reintegração do sentido destas práticas através de uma partilha da performatividade entre o fazer e o perceber que desenvolvi no primeiro capítulo da tese. Ao dar mais ênfase aos aspetos performativos da ação de fotografar e de ver fotografias, ao sujeitar a interpretação dos signos na imagem à forma corpórea da sua criação e apreciação, quis que os próprios elementos que critiquei por criarem distância entre a experiência e a observação fossem considerados como código de leitura, tentando uma partilha pela experiência na duração. Trazer a consciência da mudança, na experiência, daquilo que, à distância, pode parecer igual. Trazer a

consciência do corte no fluxo da experiência, da aquietação do movimento e da planificação para a atenção, não apenas como elementos técnicos necessários à criação e partilha de uma ideia através do fotográfico, mas também já como elementos de significação, como constituintes de um jogo intuitivo de criação de sentido de onde a experiência corpórea não pode estar ausente. O recuo às demonstrações de Brunelleschi abriu espaço para repensar a construção da imagem a partir desse elemento performativo. Deixou claro o conjunto de condicionamentos que, desde o início da representação em perspectiva, permite essa ideia do sujeito distanciado, ao mesmo tempo que o tira da equação do mundo material observado à distância. Talvez a fotografia não seja assim tão diferente de outros instrumentos modernos que, através da fragmentação ordenada das noções de tempo, espaço e matéria, foram criando a ideia de que poderíamos controlar a realidade à distância através da manipulação desses mesmos instrumentos.

Em *Carpe Diem*, escolhi abordar a relação com a realidade dentro da convenção representativa que implica a referenciação das imagens na realidade observável. Falo de uma relação com o espaço e da forma como o fotográfico, no quadro dessa referencialidade, afeta a forma como nos relacionamos com esse espaço. O trabalho olha esta dança do fazer e dar a ver, esta troca de aquietações – entre autor diante da realidade a partilhar e público diante da realidade partilhada – como um jogo. O termo inglês, *play*, permite uma melhor compreensão da multiplicidade de sentidos que aqui procurei descrever. *Play* não se traduz apenas na ação de jogar, mas também na de brincar, de atuar ou desempenhar. Como substantivo, permite-nos pensar, não só no jogo, como na peça ou mesmo na tarefa e, assim, remeter este *jogar à realidade* para uma teatralidade que continuamente se encena e reencena. Uma teatralidade que a modernidade conseguiu esconder ao separar o sujeito que conhece da realidade conhecível. A poética do vestígio, termo que fui usando ao longo da tese para designar a natureza do fotográfico como o entendendo e pratico e a clareira que permite habitar, é esta *Play* autopoietica onde o mesmo gesto que fixa uma realidade a transforma, liberta das amarras que a separação entre o sujeito e a realidade que descreve implica; é o reconhecimento da enorme plasticidade que a presença autobiográfica do si como elemento, tanto da construção como da experiência, traz para o campo de possibilidades do fotográfico. A ideia do vestígio é, também ela, polissémica. O vestígio refere, desde logo, o facto de todo o trabalho se focar na tentativa de retomar uma rotina. É uma espécie de pesquisa forense pelos elementos que permitiriam voltar a relacionar-me com o espaço num contexto que já não existe.

Focar elementos visuais, cuja capacidade de se fazerem relação com a minha presença desapareceu, através de um instrumento de representação tão ligado à ideia de um referente que fixa uma realidade, um “isto-foi” barthesiano, permitiu-me questionar o fotográfico na sua capacidade de se constituir como vestígio de algo. Como se, na história da lebre e da tartaruga de Zenão de Eleia, fossemos uma lebre tecnologicamente esperta e invertêssemos o sentido da corrida para chegar a um início feito fim antes da tartaruga, apenas para notar que, mesmo vendo o filme em movimento invertido, a tartaruga continuava a já ter passado pelos pontos quando, disfarçados de lebre, lá voltávamos.

Neste contexto do jogo, o enfoque na rotina, nos movimentos como nos espaços onde se desenvolvem, e na relação que estes mantêm como uma narratividade do si autobiográfico sempre me interessou mais do que os espaços ou movimentos que se diferenciavam. Talvez porque, como já referi, sendo inteiramente rotineiros, davam acesso a camadas menos estilizadas da nossa presença no mundo. Ou talvez porque, como aquelas pessoas que tomam o mesmo pequeno-almoço todas as manhãs, a atenção ao mesmo movimento repetido abre um termo de comparação com tudo o que, no ambiente dessa repetição, não se repete. Procurar o vestígio da rotina desta forma levou a uma conclusão operatória que nasce do próprio *medium* escolhido para a construção do trabalho. Recorrer a um aparelho que constrói imagens através de um processo de isolamento, de distanciamento, criava logo um entrave à própria ideia de um regresso à experiência. Relembro o termo inglês *trace* e a relação, aqui também polissémica, com o termo vestígio, que abordei no segundo capítulo da tese. Se a imagem é um vestígio de algo que se encontrava diante da câmara, colocá-la como instrumento de registo do vestígio de uma experiência tornaria qualquer imagem criada no vestígio de um vestígio (*a trace of a trace*). Deste modo, a única forma de aceder à experiência de uma rotina naquele espaço seria dar início a uma nova rotina nesse espaço; de substituir a rotina que procurava pela rotina da própria procura transformando a ação na semiose infinita que apontei antes. A tentativa de remapeamento da rotina passada redundava sempre nesta constatação de uma presença mapeadora do presente no presente. Ao mesmo tempo, a mecânica processual, a performatividade desse mapear tornava as ações próximas, não por me pôr em contacto com algo que passara, mas por me colocar num espaço performativo que continuava um processo já iniciado. O modo de usar o passado, para usar a expressão do título de Traverso (2012) nascia da experiência do presente, não por força de uma imagem imposta institucionalmente, mas pelo retomar de um processo de cocriação. Nesse sentido, a relação com a imagem técnica

como instrumento de mapeamento só poderia produzir presente, mesmo que esse presente estivesse repleto de representações do passado, e a apreciação da imagem do passado só faria sentido no contexto da sua observação. As imagens que compõem as memórias de Traverso são fortes porque conseguem impor um contexto, uma limitação experiencial ao processo de ser presente do presente, ou são fracas porque não conseguem fazê-lo. A força das memórias fortes é conseguir dar-se a imaginar como algo imutável. A fraqueza das imagens fracas é depender inteiramente de um processo de estar com essas memórias que vive na própria forma corpórea da presença com elas. Em *Carpe Diem*, foi sempre o fazer que abriu espaço de comunicação com o ter feito. Não por tornar presente um passado qualquer como imagem forte que pudesse impor-se como padrão de cópia, mas precisamente porque, por força de exigir uma atenção continuada, se focou na própria atenção como processo. A poética do vestígio ganhou assim definição como hipótese única de cocriação, obrigando a questionar o que é forte e o que é fraco nas imagens que me serviam de mapeamento. Ao deixar cair a noção de controlo à distância sobre o espaço a favor de uma expressividade da presença, o que é forte como força de um sujeito que faz ver a sua definição como modelo da ação de terceiros, torna-se fraco; o que é fraco como incapacidade de o fazer, torna-se força de expressão de si como criação continuamente efêmera do seu presente no mundo.

A ideia de que o espaço é percebido, que se torna orgânico, relacional, a partir do movimento, transforma a experiência das deslocções de rotina na experiência dos momentos de quebra que permitem a criação da imagem. Deste modo, aquilo a que a imagem faz referência só pode constituir prova de um determinado instante performativo do seu autor; a única coisa que podemos ter certeza é de que, em determinada altura, uma determinada ação fez surgir uma imagem. Na medida em que depende dessa ação para se constituir, a imagem como elemento de prova acaba no instante em que a ação que a constitui acaba. Se consideramos a presença corpórea como elemento constituinte da experiência, e não como mero instrumento que permite a sua representação, a dança que atrás referi entre fazer e dar a ver transforma-se, não apenas a cada mudança de imagem, mas, sobretudo, a cada mudança de experiência. Não são apenas as grandes narrativas de Lyotard (1989) que perdem sentido na condição pós-moderna, é toda e qualquer tentativa de partilha de narrativa que não tome em consideração o abismo de diferença entre experiências. Reconhecer a performatividade deste jogar é reconhecer o paradoxo do sujeito que tem de ser instrumento e figurante para que possa ser autor e encenador, e é

reconhecer, nessa ambivalência, um ponto de contacto que, não reduzindo o abismo, permite reconhecê-lo. Se, para usar a popular expressão de Marshall McLuhan *o meio é a mensagem*, a experiência de si como instrumento do jogo que o Sujeito joga – que o distingue dos outros – pode servir de ponte entre abismos. Se é mais forte a ligação que essa performatividade implica do que as divergências que a escolha do que está representado na imagem permitem (somos todos instrumentos do jogo que supomos controlar), o valor da imagem devém poético. A própria ideia de uma realidade de que esse documento possa fazer prova torna-se, ela mesma, uma poética.

A escolha de abordar, como palco de uma procura por uma rotina perdida, a ruína de um espaço de rotinas mecânicas, vai ao encontro desta relacionalidade poética que atribuo ao fotográfico. Procurar o vestígio de uma rotina performativa que deixei de manter nas ruínas de uma fábrica, e fazê-lo dentro do contexto metodológico em que o fiz e apresentei, da repetição rotineira das observações e da implicação da repetição e do movimento na fruição do seu resultado, permite trazer o sentido da prática documental para esta partilha da performatividade. O documento deixa de ser apenas o conjunto de elementos visuais, apresentados como factos de um ter sido de uma realidade objetiva qualquer, e passa a ser também um conjunto de pontos de reentrada numa performatividade partilhada. *Carpe Diem* convida o público a um percurso onde a repetição está implicada – não apenas porque as imagens repetem as mesmas cenas, mas porque o próprio desenho da instalação implica a repetição de movimentos para que o espaço faça sentido. Assim, cria uma partilha dessa sensação de se ser ao mesmo tempo um instrumento do sentido e o sujeito que o constrói que aponte há pouco; transforma o sujeito num documento da sua própria ação como construção de sentido. Deste modo, torna possível, também, que se fale de paisagem nos mesmos moldes. Uma paisagem constituída no tempo corpóreo da movimentação entre fragmentos. Numa duração autopoietica da experiência, e não nessa espécie de suspensão da corporeidade que permite a relação distanciada do sujeito com a paisagem clássica.

II

Esta reflexão sobre a fotografia como instrumento de mapeamento das relações de presença com o lugar surgiu numa altura de profunda transformação do papel da

fotografia no mundo contemporâneo. A tese focou sobretudo a questão do movimento, tanto na produção como na apreciação da imagem técnica, refletindo sobre a forma como a fixação e desconsideração do movimento – o lugar do observador – limita a forma como podemos perceber a nossa relação com o espaço. Esta delimitação, ao mesmo tempo que definiu o caminho e os aspetos a considerar na tese, fez com que muitas outras considerações perdessem sustentação para fazer parte do corpo da tese. Estas questões não deixaram de merecer a minha atenção e de alimentar muitos dos elementos postos em obra nas instalações que fui desenvolvendo. São, ao mesmo tempo, elementos presentes nalgumas das decisões práticas do trabalho e da minha reflexão sobre o *medium*, e indicadores do horizonte de possibilidades que a investigação que agora concluo abriu. Aponto-os agora, ciente do carácter especulativo que encerram.

O processo de democratização que as imagens técnicas têm vindo a permitir está ainda no início. Fazer e partilhar imagens técnicas tem vindo a tornar-se progressivamente mais fácil, mais barato e, naturalmente, menos significativo do ponto de vista do poder de qualquer imagem para se fixar de forma duradora. Não tenho dados concretos que suportem esta ideia, mas o número de imagens que a todo o instante se fazem e partilham têm de levantar questões sobre o valor de cada uma. A própria forma como são repetidamente colocadas diante da atenção em diferentes contextos e configurações e imediatamente retiradas, nas redes sociais e não só, obriga à consideração sobre este valor documental da imagem; sobre se alguma imagem virá, de futuro, a ser consultada como documento de algo para lá do impulso elétrico que a desperta; se poderá constituir-se, ainda, como documento de poder sobre a interpretação de uma determinada realidade. Dou apenas um exemplo disto, de entre muitos que poderia apresentar. As imagens de todas as refeições de Shore em *American Surfaces*, em 1972, constituíam uma espécie de dissonância com o que era esperado representar da realidade americana da época; As imagens que diariamente chegam às redes sociais dos milhões de refeições que milhões de pessoas fazem são, ao mesmo tempo, perfeitamente consonantes – vêm apenas constatar a imagem que se conhece e se quer passar, e estranhamente desconcertantes – não observam uma realidade, tentam impô-la, tantas vezes aos próprios autores, e são, por isso, motivo de interesse pela realidade, não do que mostram como imagens, mas do que implicam como motivação e comportamento social. O aparato fotográfico – câmara, tema, protocolo de criação, partilha e consumo – surge aqui como recurso, não para uma abertura ao mundo, a expansão cartográfica da realidade visual do mundo, mas como

fechamento dessa realidade, como imposição de uma norma identitária a partir da imagem; através da edição de si a partir da imagem como reflexo de um conjunto limitado de fragmentos visuais e da exclusão de tudo o que não se veja refletido neles. O aparelho mecânico que nos parava em espanto perante a extensividade plana do mundo reduz-se agora a uma resposta espasmódica do polegar a um sinal elétrico – a um sinal nervoso – num qualquer ecrã, que reduz a sua ação no mundo a um gesto que é ao mesmo tempo, literalmente, o marcar da impressão digital (para fazer a imagem, parar o movimento do ecrã ou reagir a imagens nele representadas) e o seu esborratar (no arrastamento do polegar pelo ecrã para avançar para a próxima imagem). Talvez se possa distinguir a imagem técnica mecânica da imagem técnica eletrónica pelo seguinte: o poder da primeira advém da relação de aquietação do movimento corpóreo – uma redução da possibilidade e da experiência do movimento – com o aumento da sensação de controlo sobre uma espacialidade plana que a imagem pretendia controlar. A segunda, acessível a qualquer instante, realça a sensação de si que a primeira reduzia – a imersividade a partir da tecnologia – mas reduz a sensação de controlo a um impulso nervoso. Um impulso que não surge da informação contida na imagem, mas do próprio sinal elétrico que permite que a vejamos no ecrã. O apontar para o mundo como impressão digital – como impressão sensível do si no espaço visual em volta, que referi no segundo capítulo da tese, transforma-se na marca do polegar que dificulta a leitura da imagem no ecrã. Estranha realidade esta, na qual a ação de carregar no ecrã para fazer ou ver a nossa imagem cria uma impressão digital que limita a própria possibilidade de a ver.

As mais recentes formas de manipulação de imagens que a introdução da Inteligência Artificial na criação, pós-produção e partilha de imagens permite, tornam esta questão ainda mais pertinente. As tecnologias mais recentes tornaram possível a criação de imagens de aspeto perfeitamente realista sem que tenham qualquer referente físico no mundo. Podemos indicar a determinados programas que tipo de paisagem queremos ver composto e estes produzir-nos-ão imagens síntese fotorrealistas de algo que não existe a partir de uma descrição textual. Já saímos, aqui, do domínio da fotografia, uma vez que as imagens não foram *escritas com luz*, mas estamos ainda no domínio do fotográfico como capacidade de gerar imagens que produzam um efeito visual realista. Dificilmente se poderá estabelecer qualquer critério de verdade documental quando as imagens podem ser manipuladas a um ponto em que mostram elementos visuais inexistentes com tal realismo que parecem reais. Talvez se possa dizer que as imagens agora documentam

apenas um mundo vivido sobretudo através de ecrãs, numa vitória tardia sobre a nossa teimosia em querer transpô-lo para uma realidade geográfica qualquer. Talvez as vidas cada vez mais ligadas a ecrãs transformem, finalmente, o mapa no território. Um território virtual que instantaneamente se adapta à passagem do tempo com mais e mais documentação dos seus instantes. Que nos permite produzir uma imagem nossa igualmente imaginada que projetamos nesse território ideal. Um Jeffrey Shaw contemporâneo não faria uma bicicleta, mas um *tuk tuk* virtual onde o condutor / guia turístico seria substituído por uma inteligência artificial qualquer onde os monumentos nos surgiriam apresentados no timbre e na prosódia da nossa própria voz. Na tentativa de tornar tudo cada vez mais de acordo com uma imagem qualquer do que já foi, acabaria por transformar a memória física, processual, num sinal nervoso ao mesmo tempo familiar – seria o nosso timbre e a nossa prosódia, e estranhamente irreal – dando uma origem e uma forma externas a elementos de expressão tão interiores e pessoais. Que memória guardaríamos destes lugares nestes moldes? Que memória guardaríamos da nossa própria presença neles? Esta questão sobre a memória continua a alimentar a minha pesquisa e é um caminho que pretendo aprofundar, na forma como este desligar da imagem técnica da ideia da fixação do referente pode abrir a espaços mais plásticos de interpretação do sentido da nossa presença no espaço.

Em *A Lentidão*, Milan Kundera (2016: 32-33) fala das equações da matemática existencial. Diz-nos que a nossa vontade de esquecer é diretamente proporcional à velocidade a que nos deslocamos. Todo o livro é uma reflexão sobre os efeitos do aumento da velocidade – da compressão do espaço-tempo? – sobre a memória. Devo ter tentado introduzir uma menção a estas equações em todos os capítulos e subcapítulos desta tese. Primeiro na forma como construímos a imagem do lugar. O seu carácter simbólico, ao condensar o que importa, *poupa-nos* tempo. Não me refiro apenas aos marcos simbólicos propriamente ditos. Refiro-me ao movimento e à natureza do nosso movimento pelos lugares e, em particular, à forma como nos orientamos neles a partir da sua representação no plano. No terceiro capítulo, referi a forma como Brian Massumi descreve os marcos mnemónicos que permitiam ao doente de A. S. Luria deslocar-se no espaço e memorizar os percursos. Fazê-lo implicava uma construção conjunta e uma necessidade de confirmação e atualização permanentes. O espaço construía-se literalmente pelo seu movimento nele. Tomo de novo o exemplo de Tuan que referi no primeiro capítulo, do taxista que decora os caminhos da cidade. Poderemos falar da

mesma relação com o espaço entre o taxista que constrói as suas relações com o espaço no tempo da experiência e o motorista de TVDE que se guia pelo GPS para determinar as mesmas relações? Que tipo de alteração se constituirá com o deslocar da atenção e da memória para o aparelho e com a aceleração das relações causais entre a ação no espaço e a adequação aos objetivos pretendidos que essa alteração permite?

Há já algum tempo que desenvolvo a minha prática autoral em torno dos caminhos que faço por rotina. Isto foi-me levando a percorrer os caminhos a pé e a variar bastante os percursos por forma a aprofundar o meu conhecimento dos lugares. À medida que o tempo ia passando, estas variações iam aumentando e, com elas, o meu conhecimento. Curiosamente, os dois primeiros anos desde que tirei a carta de condução e comecei a fazer os percursos de carro, ditaram um período de crise na minha produção artística. Por ter coincido, também, com a altura em que fiz o mestrado, este período permitiu-me refletir sobre essa crise – *Birds are Windy*, a instalação audiovisual que descrevi anteriormente, é o produto artístico dessa reflexão. Andar de carro permitia-me percorrer distâncias maiores em menos tempo, mas também limitava o que conseguia perceber nesses percursos. Lembro-me de uma altura em que fiz o exercício de fotografar uma esquina em Campolide, Lisboa, sempre que por lá passava, mais ou menos três vezes por semana. Um dia, em casa, durante o processo de pós-produção destas imagens, dei-me conta de que, a dada altura, tinham pintado o portão da Casa do Concelho de Ponte de Lima que ali se encontrava sem que me desse conta ao fotografá-lo. Não notara a alteração, apesar de passar ali regularmente e de fotografar sempre que o fazia.



Figura 90 Miguel Rodrigues, Rua de Campolide e Casa do Concelho de Ponte de Lima, 05/12/2016 (verde). Arquivo do autor.



Figura 91 Miguel Rodrigues, Rua de Campolide e Casa do Concelho de Ponte de Lima, 24/04/2017 (azul). Arquivo do autor.

A imagem técnica fixa uma aparência e confere, a partir desta, uma espécie de licença que nos permite arquivar a experiência numa forma simbólica fixa que se sobrepõe à reativação da memória da própria experiência. O efeito de realidade que a fotografia constrói implica esta redução da experiência viva à sua representação formal na forma destes instantes que a fragmentam. À medida que vamos construindo uma imagem do

espaço – e da nossa presença nele – através das imagens, vamos transformando a impressão viva de uma presença acumulada no cálculo formal visual que transforma a realidade experienciada no efeito de realidade da sua representação partilhável. Passamos a viver num eco flusseriano, composto pelas imagens do espaço e não pelo espaço que estas pretendem representar. Como sair desta prisão narcísica que nos devolve em espelho a imagem ilusória do nosso controlo sobre o mundo? A resposta parece-me paradoxal. Não é só a reprodutibilidade mecânica, técnica ou eletrónica, é também, agora, o poder de transformar a face visível de uma imagem mantendo a sugestão / expectativa de verosimilhança em relação a uma realidade observável, que traz uma nova camada de abstração em relação à realidade observável: já nem temos de observar a realidade. As constantes camadas de distância que a tecnologia foi trazendo à ideia de representação do real através da imagem fizeram implodir as paredes desta prisão narcísica que a própria noção de sujeito separado do mundo fez erguer. Não ter que confirmar a realidade na realidade acrescenta um carácter psicótico ao narcisismo de um sujeito que, pela própria ação de se isolar, paradoxalmente, fez cair as paredes que essa mesma ação erguera, e o coloca a nu perante a sua condição de vulnerabilidade.

Nesse sentido, sair à rua e insistir numa dilatação do tempo da experiência através da dança, do jogo (da *play*) performativo entre o ver e dar a ver, numa época em que podemos apenas fantasiar o mundo a partir dos nossos estados nervosos, surge como um ato de resistência, já não como fixação de uma imagem do passado, mas como possibilidade de realargamento do movimento presente a uma duração contemplativa. A poética do vestígio é uma espécie de licença poética para pensar na imagem a partir de uma reflexão sobre a relação do movimento da sua construção com o movimento da presença nas zonas em que as imagens são feitas e os seus modos de apresentação, fruição e arquivo. A divergência instintiva entre o estar e o representar significa que é impossível estar e representar esse estar ao mesmo tempo. A ruína é uma metáfora desta relação. A forma como foi pensada e fotografada, e a forma como é apresentada ao público, transforma a evidência de uma ausência na experiência da presença. O trabalho é ativado pelo movimento, pelo toque, pelo som. A repetição deleuzeana das imagens implica uma gestão da memória; implica que, a cada imagem aparentemente repetida, se vá pensando se o que se viu é o que se está a ver ou se há alguma variação. Este diálogo consigo mesmo que o trabalho promove traz para a ideia do documento e da paisagem a implicação do movimento para a perceção do que é apresentado. Ao implicar o próprio movimento do

sujeito para a apreciação do trabalho, obriga o sujeito ao tipo de abrandamento cinestésico que descrevi no segundo capítulo, a partir da referência de Nigel Thrift às práticas de educação somática como forma de contrariar os efeitos da compressão do espaço tempo defendida por David Harvey. A atenção ao movimento transforma a relação factual, distante, com o espaço conforme pensada classicamente na fotografia do estilo documental ou de paisagem, numa implicação de presença que dilata o tempo da sua construção.

Mencionei, há pouco, as implicações que os programas mais recentes de criação de imagem a partir de indicações textuais têm para a relação da fotografia com a ideia do referente. Numa altura em que se pode inventar situações e colocar pessoas em contextos em que nunca estiveram, o valor de verdade referencial da fotografia perde-se por completo. Aquilo que era o veículo de fidedignidade da informação à distância transforma-me num enorme ponto de interrogação. À medida que fui pensando nisto, foi-se tornando cada vez mais premente a questão:

Será por acaso que os discursos sobre a importância da plasticidade surgem numa altura em que o discurso sobre a fixação visual da verdade está a ser tão fortemente posto em causa?

Pensei na libertação que a pintura conseguiu quando a fotografia tomou o seu lugar como instrumento de representação do real, e no poder expressivo que daí adveio para aquela. A quase omnipresença da fotografia no quotidiano de tanta gente torna-a muito diferente da pintura. Podemos representar a nossa realidade com a fotografia de uma forma que não podíamos com a pintura, por razões técnicas, financeiras e por falta de tempo. Por estas razões, a fotografia deverá aproximar-se mais da ideia da comunicação verbal do que da pictural, por força da vulgarização, da frequência de uso e da forma plástica como, associando imagens diferentes, se compõem significados fraseológicos diferentes. Relembro a conferência em Berlim, dada por ocasião de uma exposição retrospectiva, em que Stephen Shore fala na diferença entre duas obras suas, *American Surfaces* e *Uncommon Places* como uma diferença entre a linguagem oral e escrita, respetivamente. Ao libertar-se do fardo do fotorrealismo, a fotografia poderá tornar-se, finalmente, naquilo que sempre foi: uma linguagem poética, mais expressiva do que meramente descritiva. Penso numa linguagem da poesia que fala de uma realidade por um princípio de expressão que ultrapassa a mera ideia de representação. *Carpe Diem* foi-se sempre

aproximando mais desse princípio de expressão. Ao mesmo tempo, ao expressar através de uma relação no espaço, o trabalho prolonga uma outra tradição da fotografia: a relação com a luz através do espaço-tempo.

Creio que as tecnologias atuais, sobretudo com a introdução da Inteligência Artificial, podem reforçar esta libertação do corpo em relação à prisão narcísica na qual a distância nos prendeu, dando-lhe mais, e não menos, a representação da sua própria experiência de si. Nesse sentido, ao alargar o acesso à definição de si do sujeito e da forma da sua presença no mundo a cada vez mais gente, de forma cada vez mais horizontal – mais descentralizada – permite cada vez mais que a construção e a partilha de si se tornem expressivas. Trazer a consciência do modo como a tecnologia se torna expressiva à própria expressão que esta permite abre, não só à participação num jogo com regras definidas, mas também à participação na própria construção das regras. Interessa-me essa participatividade e essa horizontalidade partilháveis. Perceber como é que podemos usá-la como reforço desta duração contemplativa. Ao sair para a rua, ao devolver movimento e atenção para lá da relação entre o olho e o polegar, a tecnologia poderá tornar-se um auxiliar na expressão da presença, transformar as noções de imersão que ressurgiram como elementos de alienação em elementos de atenção; em mais notas desse jogo polifónico dos ecos. A poética do vestígio é o reconhecimento de que qualquer elemento que se acrescente não pode ser mais do que uma nota mais: ao mesmo tempo o eco, e mais uma superfície que ecoa a miríade de gestos sonoros que é o mundo. As imagens não mostram *a realidade*. Foi preciso que o simbólico se tornasse mais realista que aquilo que representa para chegarmos a este ponto em que precisamos, novamente, de confirmar a fidedignidade de toda a informação de aparência fotográfica, para que o facto chegasse ao grande público e se pudesse discutir a imagem pelo que é: um jogo performativo de criação de aparências que interfere na forma como pensamos, sentimos e agimos.

Referências

- Alexander, F. M. (2001). *The Use of the Self*. Londres: Orion Books.
- Alves, T. (2001). *Paisagem - em busca do lugar perdido*. Finisterra, 36 (72).
- Anderson, B. e Harrison, P. (Eds.) (2010). *Taking-Place: Non Representational Theories and Geography*. Farnham e Burlington: Ashgate.
- Angus, S. (2024). *Camera Geologica – An Elemental History of Photography*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Azevedo, A. (2012). *A Experiência de Paisagem*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- Arnheim, R. (1978) *Brunelleschi's Peepshow*. Zeitschrift Für Kunstgeschichte, 41(1), 57–60. <https://doi.org/10.2307/1481995>.
- Austin, J. L. (2005). *How to do Things With Words*. Oxford: Oxford University Press.
- Azevedo, A., Pimenta, J. R. e Sarmiento, J. (2009). *Geografias do Corpo – Ensaio de Geografia Cultural*. Porto: Livraria Figueirinhas.
- Baudrillard, J. (1991) *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Bajac, Q. (2017). *Stephen Shore: Solving Pictures*. Londres, Thames & Hudson
- Barthes, R. (2003). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bate, D. (2020). *The Indexical Imagination* In Bull (Ed.), S (2020). *A Companion to Photography*. Hoboken, Nova Jérícia, Wiley Blackwell Publishing
- Bazin, A. (1967). *What is Cinema*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- _____. (1960). *The Ontology of the Photographic Image*. *Film Quarterly*, Vol. 13, Nº 4 (Verão, 1960), pp. 4-9 University of California Press.
- Bergson, H. (1988). *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70.

- (2001). *Evolução Criadora*. Lisboa: Edições 70
- (1999). *Matéria e Memória – Ensaio Sobre a Relação do Corpo com o Espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- (2006). *O Pensamento e o Movente – Ensaio e Conferências*. São Paulo: Martins Fontes.
- Berque, A. (2011). *A Ecúmena: Medida Terrestre do Homem, Medida Humana da Terra*. In Serrão, A. V. (Ed.) *Filosofia da Paisagem – Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- (2013). *Thinking Through Landscape*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Bois, Y. A.,
Hollier, D.,
Krauss, R. e
Bolt, B. (2004). *Art Beyond Representation – The Performative Power of the Image*. Londres e Nova Iorque: I B Tauris.
- Borgdorff, H. (2012). *The Conflict of the Faculties – Perspectives on Artistic Research and Academia*. Leiden: Leiden University Press.
- Borges, J. L. (1982). *História Universal da Infâmia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- _____. (1984). *Obras Completas (1932-1972)*. Buenos Aires: Emece Editores.
- Barrett, E. e Bolt, B. (2007) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres: I.B. Tauris.
- Bratton, B. H. (2023). *The Stack: On Software and Sovereignty* (2nd ed.). Cambridge, MA: MIT Press.
- Bridle, J. (2022). *Ways of Being: Beyond Human Intelligence*. Nova Iorque: Farrar, Straus and Giroux.
- Brito, F. e
Rodrigues, M. (2021). *Conhecimento Íntimo e Conhecimento Abstrato como Território de Investigação Artística – O Projeto A Invenção*

- da Amnésia*. Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia Nº2, Maio 2021 pps 168-172.
- Bucknall, J. (2007) *The Case for a Performative Epistemology* In Barrett, E. e Bolt, B. (2007) *Practice as Research: Approaches to Creative Arts Enquiry*. Londres: I.B. Tauris.
- Burbridge, B. (2022). *Photography After Capitalism*. Cambridge e Londres: The MIT Press.
- Catrica, P. (2011). *TNSC*. Lisboa: Le Bop.
- Cauquelin, A. (2015). *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70.
- Cavell, S. (1979). *The World Viewed – Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge Ma e Londres: The Harvard University Press.
- Cesariny, M. (2004). *Pena Capital*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Chun, W. H. K. (2022). *Discriminating Data: Correlation, Neighborhoods, and the New Politics of Recognition*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Clough, P. (2000). *Autoaffection: Unconscious Thought in the Age of Teletechnology*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Clough, P.,
Halley, J. (Ed.) (2007). *The Affective Turn – Theorizing the Social*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Cosgrove, D. (2008). *Geography and Vision – Seeing, Imagining and Representing the World*. Londres e Nova Iorque: I.B. Tauris.
- Costello, D. e
Iversen, M.(Eds.) (2010). *Photography After Conceptual Art*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- Crane, M. (2016). Entrevista com Stephen Shore por ocasião da exposição de Shore na CO Berlin. Consultado em <https://www.youtube.com/watch?v=87mtYO0fPdA> entre 20/02/2022 e 15/07/2024).
- Crang, M. e
Thrift, N. (eds.) (2000). *Thinking Space (Critical Geographies)*. Londres, Routledge.

- Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer – On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge e Londres, The MIT Press.
- Cresswell, T. (2006). *On the Move – Mobility in the Modern World*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Citton, Y. (2024). *Da Economia da Atenção à Economia da Curiosidade*. Electra 23 (Inverno 2023-24), Lisboa: Fundação EDP.
- Damásio, A. (1996). *O Erro de Descartes – Emoção, Razão e Cérebro Humano*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- _____ (1999). *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- _____ (2003). *Ao Encontro de Espinosa – As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- _____ (2010). *O Livro da Consciência - A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Damisch, H. (1994). *The Origin of Perspective*. Cambridge e Londres: The MIT Press..
- De Certeau, M. (1984). *The Practice of Everyday Life*. Londres, University of California Press.
- Deleuze, G. (200). *Diferença e Repetição*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Deleuze, G. e Guattari, F. (2007). *Mil Planaltos – Capitalismo e Esquizofrenia*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dewdney, A. (2021). *Forget Photography*. Londres: Goldsmiths Press.
- Dias, S. (2020). *Fordlandia Malaise: memórias fracas, contra-imagem e futurabilidade*. Lisboa: RCL — Revista de Comunicação e Linguagens N.52 (2020).
- Dubois, P. (1992). *O Acto Fotográfico*. Lisboa: Veja.
- _____ (2004). *Cinema, Vídeo, Godard*. São Paulo: Cosif Naify.
- Eco, U. (1995). *How to Travel With a Salmon and Other Essays*. San Diego, Nova Iorque, Londres: Harcourt, Inc.

- Edensor, T. (2005). *Industrial Ruins – Spaces, Aesthetics and Materiality*. Oxford e Nova Iorque: Berg.
-
- (2005). *Waste Matter – The Debris of Industrial Ruins and the Disordering of the Material World*. *Journal of Material Culture* Vol. 10(3): 311–332 Londres: Sage Publications.
- (2008). *Ways of Walking – Ethnography and Practice on Foot*. Londres e Nova Iorque: Routledge
- Edgerton, S. (2009). *The Mirror, The Window and the Telescope*. Nova Iorque: Cornell University Press.
- Feldenkrais, M. (1993). *Body Awareness as Healing Therapy – The Case of Nora*. Berkeley: Frog Ltd.
- Flusser, V. (1998). *Ensaio Sobre a Fotografia – Para uma Filosofia da Técnica*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- Font-Reaulx, D. (2012). *Painting and Photography*. Paris: Flammarion.
- Fontcuberta, J. (2015). *El Beso de Judas – Fotografía y Verdad*. , Barcelona: Gustavo Gili.
- (2022). *Ça-a-Été? – Contra Barthes*. Barcelona: Joaquin Gallego Editor.
- Foster, J. (2009). *Memory: A Very Short Introduction*. Nova Iorque: Oxford University Press.
- Foucault, M. (2017). *Vigiar e Punir* Lisboa: Edições 70.
- Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window: From Alberti to Microsoft*. Cambridge, Ma e Londres: , The MIT Press.
- Friedlander, L. (2020). *The Shadow Knows*. Brooklin, NI: SPQR Editions.
- Gil, J. (2018) *Caos e Ritmo*. Lisboa: Relógio D'água Editores
- Gossage, J. (1985). *The Pond*. Nova Iorque: Aperture.
- Gronert, S. (2009). *The Dusseldorf School of Photography*. Londres: Thames & Hudson.
- Guidi, G. (2011). *Carlo Scarpa's Tomba Brion*. Berlim: Hatje Cantz.
- Gumbrecht, H. U. (2012). *Produção de Presença – O que o sentido Não Consegue Transmitir*. Rio de Janeiro: editora PUC Rio.

- Harvey, D. (1991). *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Hanna, T. (1988). *Somatics – Reawakening the Mind’s Control of Movement, Flexibility and Health*. Cambridge: DaCapo Press.
- _____ (1993). *The Body of Life – Creating New Pathways for Sensory Awareness and Fluid Movement*. Rochester: Healing Arts Press.
- Hélder, H. (1996). *Poesia Toda*. Lisboa: Assírio & Alvim
- Ingold, T. (2011). *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Kundera, M. (2016). *A Lentidão*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- Krauss, R. (1976). *Video: The Aesthetics of Narcissism*. October, Vol. 1. (Primavera, 1976), pp. 50-64 .
- _____ (1984) *A Note on Photography and the Simulacral*. October, Vol. 31 (Inverno 1984), pp. 49-68.
- _____ (1986). *The Originality of the Avant Garde and Other Modernist Myths*. Cambridge Ma e Londres: The MIT Press.
- Latour, B. (1987). *Science in Action - How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.
- _____ (1994). *Jamais Fomos Modernos – Ensaio de Antropologia Simétrica*. São Paulo: Editora 34.
- _____ (2005). *Reassembling the Social - An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2011). *Do Objects Reside in Res Extensa and if not, Where are They Located?.* Palestra para a Architectural Association School of Architecture, dada a 22-02-2011.
- Consultada em <https://www.youtube.com/watch?v=PFM6aFm3wDc&t=1377s> entre 01-08-2023 e 11-07-2024).
- Lefebvre, H. (1981 [1979]). *La Production de L’Espace*. Paris: Éditions Anthropos.

-
- (2007 [1992]). *Rhythmanalysis - Space Time and Everyday Life*. Londres e Nova Iorque: Continuum.
- Lyotard, J. (1984). *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. Manchester: Manchester University Press.
- Manning, E. (2009). *Relationscapes – Movement, Art, Philosophy*. Cambridge Ma e Londres: The MIT Press.
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge Ma e Londres: The MIT Press.
- Manzotti, R. (2017). *The Spread Mind – Why Consciousness and the World are One*. Nova Iorque: Or Books.
- Massumi, B. (2002). *Parables For The Visual - Movement, Affect, Sensation*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Maturana, H.,
Varela, F. (1980). *Autopoiesis and Cognition – The Realization of the Living*. Dordrecht e Boston: D. Reidel Publishing Company.
- McCarroll, C. (2018). *Remembering from the Outside: Personal Memory and the Perspectival Mind*. Oxford: Oxford University Press.
- (2019). *Remembering: An Extended View*. In T. Cheng & K. Michaelian (Eds.), *New Directions in the Philosophy of Memory* (pp. 253-275). Nova Iorque: Routledge.
- McCormack, D. (2013). *Refrains For Moving Bodies - Experience and Experiment in Affective Spaces*. Durham e Londres: Dale University Press.
-
- (2020). *Is ANT Capable of Tracing Spaces of Affect?* In Blok, A., Farias, I. e Roberts, C. (2020) *The Routledge Companion to Actor-Network Theory*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- McLuhan, M. (2008). *Compreender os Meios de Comunicação*, Lisboa, Relógio D'Água
- McLuhan, M.,
e Fiore, Q. (1967). *The Medium is the Massage: An Inventory of Effects*. Nova Iorque, Bantam Books.
- Merleau-Ponty, M. (1966). *Sens et Non-sens*, Paris: Nagel

- Mitchell, W. J. T. (1994) *Picture Theory - Essays on Verbal and Visual Representation*. Cambridge Ma, Londres: The MIT Press.
- _____. (2002). *Landscape and Power, Second Edition*. Chicago: University of Chicago Press.
- Nagel, T. (1986). *The View From Nowhere*. Oxford e Nova Iorque: Oxford University Press.
- O'Doherty, B. (1986). *Inside the White Cube – The Ideology of the Gallery Space*. São Francisco: Lapis Press.
- Paglen, T. (2014). *Operational Images*. E-Flux #59
Consultado online entre 18 e 23/12/2024 em <https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/>
- (2024). *Society of the Psyop, Part 1: UFOs and the Future of Media*. E-flux journal **Issue #147** Consultado online entre 18 e 23/12/2024 em <https://www.e-flux.com/journal/147/623330/society-of-the-psyop-part-1-ufos-and-the-future-of-media/>
- (2024). *Society of the Psyop, Part 2: AI, Mind Control, and Magic*. E-flux journal Issue #148. Consultado online entre 18 e 23/12/2024 em <https://www.e-flux.com/journal/148/631017/society-of-the-psyop-part-2-ai-mind-control-and-magic/>
- (2024). *Society of the Psyop Part 3: Cognition and Chaos* e-flux journal issue #149. Consultado online entre 18 e 23/12/2024 em <https://www.e-flux.com/journal/149/639555/society-of-the-psyop-part-3-cognition-and-chaos/>
- (2016). *Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You)*. The New Inquiry, edição de 8 Dezembro. Consultado online em <https://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/> entre 11 e 17/12/2024.
- Panovsky, E. (1999). *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.

- Panse, S. (2013) *Ten Skies, 13 Lakes, 15 Pools: Structure, Immanence and Eco-aesthetics IThe Swimmer and James Benning's Land Films*. In Pick, A., Narraway, G. (Eds.) *Screening Nature: Cinema Beyond the Human*, pp. 27-59 Oxford, Berghahn.
- Parikka, J. (2023). *Images – From the Visual to the Invisual*. Londres e Minneapolis: University of Minnesota Press
- Pessoa, F. / Campos, A. (2019). *Poesia de Álvaro de Campos*. Lisboa, Assírio & Alvim.
- Pessoa, F. (1982). *Livro do Desassossego por Bernardo Soares. Vol. I*. Lisboa: Ática, 1982
- Petrarca (2007). *Carta do Monte Ventoso*. In *Philosophica*, Lisboa: 29 (2007), 145-154.
- Pfeifer, R. e Bongard, J. (2007). *How the Body Shapes the Way we Think – A New View of Intelligence*. Cambridge Ma e Londres: The MIT Press
- Pichler, B. e Slanar, C. (Eds.). (2007). *James Benning*. Viena, Synema.
- Pick, A. e Narraway, G. (Eds.) (2022). *Screening Nature*. Nova Iorque e Oxford: Berghahn Books.
- Rancière, J. (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa, Orfeu Negro.
- Reynolds, A. (2003). *Robert Smithson – Learning from Las Vegas and Elsewhere*. Cambridge Ma e Londres: The MIT Press.
- Rodrigues, M. (2021). *So Near and Yet so Far*. Revista de Investigação Artística, Criação e Tecnologia Nº 3, Novembro 2021.
- Roger, A. (2011). *Court traité du paysage*. Paris: Gallimard.
- Rosenfield, I. (1988). *The Invention of Memory*. Nova Iorque: Basic Books.
- Rosler, M. (2004). *Decoys and Disruptions – Selected Writings, 1975-2001*. Cambridge Ma e Londres: The MIT Press.
- Rubinstein, D. (2023). *How Photography Changed Philosophy*. Londres, e Nova Iorque: Routledge.

- Rubinstein, D. (Ed.) (2020). *Fragmentation of the Photographic Image in the Digital Age*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Rubinstein, D.,
Golding, J. e
Fisher, A. (2013). *On the Verge of Photography – Imaging Beyond Representation*. Birmingham: Article Press.
- Ruscha, E. (2002). *Leave Any Information At the Signal – Writings, Interviews, Bits, Pages*. Cambridge Ma e Londres: The MIT Press.
- Schechner, R. (2013). *Performance Studies –An Introduction*. Nova Iorque: Routledge.
- Serrão, A. V. (2011). *Filosofia da Paisagem – Uma Antologia*. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Shore, S. (2005). *American Surfaces*. Londres: Phaidon Press.
(1982). *Uncommon Places*. Nova Iorque: Aperture.
(2022). *Modern Instances: The Craft of Photography. A Memoir*. Londres, Mack Books
- Shusterman, R. (Ed.) (2018). *Aesthetic Experience and Somaesthetics*. Leiden e Boston: Brill.
- Simmel, G, (2011) *Filosofia da Paisagem* In Serrão, A. V. (2011). *Filosofia da Paisagem – Uma Antologia*. Pp. 42 a 51. Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Smithson, R. (1996). *Robert Smithson: The Collected Writings*. Berkeley, Los Angeles e Londres: University of California Press.
- Sontag, S. (2012). *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Southam, J. (2012). *The River – Winter*. Londres, Mack Books.
- Steyerl, H. (2018). *Bubble Vision*. STAMPS School of Art and Design, 2018
- Consultado em https://www.youtube.com/watch?v=T1Qhy0_PCjs entre 14 e 28/01/2024.
- (2024). *Hot Takes: Image Production in Times of Climate Crisis - Noa Levin in Conversation With Hito Steyerl*. Foam #66.

- Sullivan, R. (2011). *Geography Speaks – Performative Aspects of Geography*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Suzuki, S. (2020). *Zen Mind, Beginner's Mind – Informal Talks on Meditation and Practice*. Boulder: Shambala Publications, Inc.
- Talbott, W. H. F. (2008). *Sobre a Arte do Desenho Fotográfico, ou Processo Segundo o qual os Objetos da Natureza por si Mesmos se Desenharam sem Socorro de Lápis*. IN Medeiros, M. (2008) *Revista de Comunicação e Linguagens*.
- Thrift, N. (2005). *Knowing Capitalism*. Londres: Sage Publications
-
- (2008). *Non Representational Theory – Space, Politics, Affect*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Trakas, M. (2019). *Episodic Memory: A Philosophical Approach*. Cambridge, RU: Cambridge University Press.
- (2020). *Episodic Memory, Autonoetic Consciousness, and Self-Perspective*. *Review of Philosophy and Psychology*, 11(2), 289-307. Berlim: Springer Nature.
- (2021). *The Phenomenology of Autobiographical Memory: New Perspectives on Remembering the Personal Past*. *Frontiers in Psychology*, 12, 685260. Lausanne: Frontiers Media SA.
- Traverso, E. (2012). *O Passado, Modos de Usar: História, Memória e Política*. Lisboa: Tigre de Papel.
- Tuan, Y. F. (1977). *Place: An Experiential Perspective*. *Geographical Review*, Vol. 65, Nº 2 (Abril 1975), pp. 151-165.
-
- (1976). *Space and Place – The Perspetctive of Experience*. Londres e Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Zylinska, J. (2002). *The Cyborg Experiments: The Extensions of the Body in the Media Age*. London: Continuum International Publishing Group.
- (2017). *Nonhuman Photography*. Cambridge, MA: MIT Press.

