

imagens para a dúvida

as imagens

IMPÓR

e coord. José Quaresma a

incredulidade

dúvidas sobre as imagens

Agradecimentos

3

Introdução

4

Ensaio

HELENA

FERREIRA

O fluxo pulsativo da imagem projectante

7

FILIPE

FIGUEIREDO

**The images ‘to come’ and incredulity /
A imagem por vir
A fotografia de teatro como imagem
intermedial**

24

RICARDO

MENDOZA-CANALES

**Uma arqueologia do futuro?
As imagens “por vir” como possibilidades
abertas do presente**

36

JOSÉ

QUARESMA

**Os “ruídos brancos” da imagem pictural.
Materialidade e temporalidade da pele
da pintura**

47

Breves biografias

59

Ficha técnica

63

Agradecimentos

Filipe Figueiredo
Helena Ferreira
Isabel Castro
Isabel Nunes
Ricardo Mendoza-Canales
Teresa Sabido

FBAUL
Centro de Filosofia da FLUL

Introdução

“Chacun se fait une image caverneuse et obscure de l’intérieur de sa tête. Chacun se fait une image caverneuse et obscure du ventre maternel. La «cavité céphalique» répond à la «cave» utérine (...). Les grottes furent de ce fait des crânes à rêves c’est-à-dire des utérus reproducteurs des êtres dont les images étaient accrochés aux parois. Nuits gravides, réservoirs cynégétiques, le monde paléolithique eut peur des retours de toutes ces images du jour et de tous ces êtres pourtant massacrés ou absents que les rêves imposent au corps qui dort (...).

La première image humaine *enfouit* physiquement dans la nuit cette peur : le tueur tué, le prédateur devenu proie.”¹

Por ser característico da natureza das imagens, artísticas ou outras, por ser intrínseco aos discursos que naquelas continuamente se embebem, insista-se, uma vez mais, nestas noções: as imagens são ilimitadas nas suas formas, nos seus suportes de concretização, nos seus dispositivos de emanção, na sua irrigação material. São igualmente diversificadas nos seus horizontes de partilha, nas suas práticas de imersão, no seu conjunto de plataformas de propagação, com ou sem “remediação” tecnológica. Esta evidência, ou seja, a espantosa multiplicidade de manifestações da imagem é observável no campo artístico, nas alusões à espiritualidade humana, no quotidiano e na dromologia que hoje o define, na tecno-ciência (da imagiologia das ciências médicas à penetração no espaço sideral, nomeadamente, a deambulação da sonda Cassini-Huygens por entre os anéis de Saturno, para captura fotográfica e investigação através de imagens de solos que nunca pisaremos). Mas também é observável nas supostas mediações entre os “mundos” e as expressões (“versões”) dos mesmos no âmbito da filosofia, tenha esta traços lógico-formais, especulativos, de natureza antropológica, ou atinente à contemplação estética.

Sendo as suas manifestações tão fecundas e multímodas, tendo um caudal de produção tão “incarnado” e vivo em nós, com sedimentos que não controlamos a nosso bel-prazer (memória, intencionalidade, hábitos óptico-háptico-proprioceptivos, jogos entre as nossas faculdades), a incerteza e a expectativa relacionadas com o devir das imagens, aquilo que delas

“podemos esperar”, será sempre objecto de várias dimensões da “crença” (seja da crença perceptiva, seja da crença já mediada pela suspensão fenomenológica, seja de outras crenças ainda mais profundas, certamente imperscrutáveis), dando todas muito que pensar, um “pensar alargado” que inclui a própria *praxis* e experimentação como sua condição, tanto no domínio da arte, como nos domínios referidos no parágrafo anterior. Assumida esta extensão futura da crença que as imagens transportam, deliberadamente ou não, de modo artístico ou outro, as imagens estão sempre investidas de um “por vir” que as projecta e nos projecta num tempo de expectativa ainda por experienciar em “directo”, mas já passível de antecipar por agregação consciente ou intuitiva ao fluxo de temporalidade que se atravessa no presente de cada um de nós (“vividos inactuais futuros” segundo Husserl), independentemente da “crença” na coincidência das imagens da antecipação com as imagens que realmente poderão vir a ocorrer. Um tempo que nos é dado por antecipação e se constitui como fluxo de temporalidade que traz prazer, desprazer, ou perplexidade, mas também crença e simbolização artística (ou outra) que se sobrepõe ao temor perante o que não compreendemos e o que não dominamos, sejam as imagens das cavernas, imagens das cavidades, e imagens uterinas sugeridas por Pascal Quignard, sejam outras de lugares dos quais apenas retemos – sem saber como nem onde – um sinal de adumbramento e pertença.

Estes ensaios pretendem contribuir para a reflexão sobre a força e o poder de transgressão de imagens existentes, mas pregnantes de “por vir”, sendo a expressão escrita de algumas comunicações realizadas na FBAUL, em 2021, no âmbito do 3º ciclo de conferências dedicado às *Imagens ‘por vir’ e incredulidade. Imagens para a dúvida, dúvidas sobre as imagens*. Essas conferências e este livro integram-se na linha de investigação que tenho o prazer de coordenar, a saber, *Imagens: entre a emanção subtil e a força devastadora. Transgressão e outras mediações plásticas*, consistindo em quatro textos que dão testemunho de abordagens artísticas e filosóficas no âmbito da imagem, com os problemas partilhados da “crença”, da “transgressão”, da “dúvida”, da “intermedialidade” e do “por vir” a atravessá-los e a convidar-nos a pensar esse poder medusante da imagem que “troca as voltas” a qualquer correspondência semântica realizada em circuito tendencialmente fechado, poder que ressupina o mundo dos arquétipos desvirtuando artisticamente a sua natureza supra-sensível, que é capaz de impor transgressão às cadeias de

reenvio que se estabelecem entre as formas, as materialidades, os signos, e os sentidos previamente visados, como sugere James Elkins num ensaio traduzido para francês:

“Les images sont d’autant plus intéressantes qu’aucune de ces deux alternatives n’est possible ; elles contraignent le spectateur à observer comment des marques étranges et en partie incompréhensibles sous-tendent l’histoire que l’image semble narrer, quelle qu’elle soit, tout en lui barrant la voie. C’est là que s’enracine l’ambiguïté des images : dans la reconnaissance que les choses sont effectivement bien étranges.”²

NOTAS

¹ Pascal Quignard, *La nuit sexuelle*, Paris, Flammarion, 2007, pp. 71-72

² James Elkins, “Marques, traits, splendeurs. Pourquoi la peinture résiste à la sémiotique”, in *Penser l’Image III. Comment lire les images?*, Emmanuel Alloa (coord.), s.l., les presses du réel, 2017, p.116

O fluxo pulsativo da imagem projectante¹

HELENA

FERREIRA

De que falamos quando falamos de imagem projectante?

Sabemos que a projecção é um termo polissémico utilizado em diferentes áreas como a geometria, a geografia, o cinema, a química, a alquimia, a meteorologia, a psicologia ou a psicanálise. No contexto das artes visuais, a projecção é um conceito comumente associado, e até confundido, com a expressão *imagem projectada*, no que respeita às produções artísticas que recorrem a dispositivos projectivos, como chega a sugerir Pascal Weber: “A projecção é dependente de um suporte: sem ecrã, sem interceptor, o plano de intersecção descrito no Renascimento, a imagem projectada perde-se no espaço.”² Ora a tese que aqui se propõe acerca da imagem projectante, contraria esta afirmação, uma vez que o autor faz coincidir a projecção de imagem com a imagem projectada. De facto, quando falamos de *imagem projectada* o termo pressupõe uma convergência de sentidos que derivam de dois conceitos distintos: a projecção e o ecrã. Tomando como exemplo o contexto audiovisual, a imagem projectada pressupõe algo já finalizado, na medida em que existe uma projecção que transporta uma imagem que por sua vez repousa numa superfície a que habitualmente chamamos de ecrã. A imagem projectada, de facto, requer sempre um elemento projectável. Mas, perante a ausência dessa superfície a projecção não deixa de existir, nem a *imagem projectante*.

Esta ideia de imagem projectante, por oposição à imagem projectada, encontra eco na tese de Didi-Huberman em relação à noção de ‘figura figurada’ (a figura fixada em objecto representacional) e a ‘figura figurante’ que pressupõe a ideia de caminho, processo, a questão em acto, ou seja “a questão ainda aberta de saber o que poderia (...) vir a ser visível”.³ O que Didi-Huberman propõe é que o acto de ver se abra, literalmente, se rasgue, para pensar a imagem de uma forma distinta daquela que marca as

categorias canónicas da História da Arte. Neste sentido, a noção de *projectante* que aqui proponho apresentar pressupõe que a imagem se encontre iminentemente em acto processual, isto é, refere-se a uma acção suspensa no espaço e no tempo cujo resultado depende de diversas circunstâncias, ao contrário da noção de *imagem projectada* que subentende uma acção concluída, a saber, uma imagem *ecranizada*, uma imagem que repousa numa superfície, ou num qualquer outro elemento projectável. A imagem projectante transforma-se a todo o instante enquanto atravessa o espaço e espera acontecer. Transforma-se por ser inconstante e infigurável aos nossos olhos até se consumir nas superfícies que embate e que a sustém por um determinado tempo. O fluxo pulsativo da imagem projectante é inconstante e metamórfico, no sentido em que, nesse percurso errante pelo espaço qualquer movimento súbito ou contingência a faz eclipsar ou surgir transformada, e é esta volubilidade o pulso da sua existência. Por isso, para a podermos contemplar teremos de a fixar, de a encerrar, ainda que momentaneamente, ficando suspenso todo esse pulsar da imagem anteriormente contemplado. Encontramo-nos no meio de uma oposição inelutável entre a fascinação do movimento e a desolação do inerte temporariamente esvaziado de encanto.

Nessa volatilidade e errância pelo espaço a imagem projectante resiste à sua desapareção ressurgindo, intermitentemente, aqui e ali. A imagem perdurará na nossa memória, estando presente sem estar visível. A imagem projectante aparece e desaparece, incessantemente, desenhando uma acção ininterrupta de descontinuidade que é, na verdade, a sua forma de sobreviver e resistir.

Esta cadência do fluxo pulsativo da imagem projectante não é mais do que a sua própria “respiração” e o seu “sopro” o material projectivo, aspectos a partir dos quais se encontra na imagem projectante uma referência ao meu processo de criação artística e ao modo como a transmutação e a deriva são determinantes, da mesma forma que a imagem projectante se encontra à deriva antes de repousar numa superfície e, possivelmente, aí permanecer, ou voltar a vaguear pelo espaço. Neste sentido, e porque a investigação que me levou a debruçar sobre esta nova categoria da imagem se desenvolveu também a partir da minha prática artística, a imagem projectante não se detém exclusivamente no domínio da imagem óptica, mas também no contexto de um processo criativo que se considera ser processual, por vezes invisível, que se deixa revelar momentaneamente, para

se deixar ocultar ou se fixar permanentemente. Deste modo, a referência a duas obras minhas serão convocadas para pensar a respiração da imagem, assim como o sopro como material projectivo enquanto processo de transferência inerente ao acto criativo, a partir do fluxo pulsativo da imagem projectante que dá nome a este texto.

A imagem borboleteia

‘A imagem borboleteia’ diz-nos Didi-Huberman para se referir às mudanças, anacronismos e metamorfoses das formas moventes por contraste com a permanência das formas fixas. Para conhecer a imagem é preciso deixar-se levar pelo “movimento exploratório”⁴ que lhe é intrínseco. Aludindo a esta proposta de Didi-Huberman, podemos dizer que o fluxo pulsativo da imagem projectante é borboleteante. Tomemos então como ponto de partida, a imagem projectante liberta do revestimento imutável, o *casulo da crisálida* (o projector), e pensemos no carácter móvel, oscilante e metamórfico inerente ao seu fluxo pulsativo ao longo da travessia que irá empreender pelo espaço.

Nos ensaios sobre a ‘aparição’ de Didi-Huberman a imagem é pensada à luz do paradigma da instabilidade do visível através da alegoria a insectos (*Phasmes* e *Phálenes*) que constituem o paradoxo da forma e do informe na metamorfose. A aparência, diz-nos Didi-Huberman, torna-se aparição no exacto momento em que se dá um movimento súbito e fugaz; a percepção do visual assenta na latência do significado e na descontinuidade abrupta com o ambiente percebido. A imagem projectante borboleteia, tal como a falena com o seu perpétuo movimento do bater das asas, abre e fecha, aparece e desaparece, contrai e descontraí como um batimento cardíaco, como a vibração rítmica (*myse en rythme*) da respiração⁵:

O ser que borboleteia faz, pelo menos, duas coisas: para começar, *palpita* e agita-se convulsivamente, o seu corpo vai e vem sobre si mesmo, como numa dança erótica ou num transe. Depois, o ser que borboleteia *erra* e agita-se à toa, arrastando o seu corpo daqui para ali como que numa exploração inquieta, numa busca de que decididamente ignora o objeto último. Há nesta dança algo da instabilidade fundamental do ser, uma fuga das ideias, um poder absoluto da livre associação, uma primazia do salto, uma ruptura constante das soluções de continuidade.⁶

A falena, enquanto representação da imagem impermanente, movente e instável, é “uma criatura da passagem e do desejo, do movimento e da consumação”⁷, no exacto sentido em que, o batimento das suas asas marca a vibração rítmica da aparição, o tal “perpétuo movimento de abertura e fechamento”⁸ como no movimento de respiração, que tanto devolve a vida como a retira. A borboleta, essa criatura frágil, tanto incorpora o desejo como a morte, pois “um simples clarão de vela [o seu objecto de desejo] pode *aparecer* como armadilha mortal, ou seja, como um instrumento de *sideração*, e logo depois de *consumação*, portanto de *desaparição*”⁹. Trata-se da dupla condição do olhar perante a imagem: a alegria de ver uma borboleta é sucedida pela desolação de que o seu súbito movimento a fez desaparecer; a fascinação pelo batimento das asas é sucedida pela consciencialização de que é necessário condenar à morte a *imago* para a poder estudar; a disputa entre o olhar fascinado e o olhar enlutado. “Estamos sem dúvida, diante da imagem (...) como a falena diante da sua chama.”¹⁰ A falena é a figura da fragilidade dos desejos humanos. Também Virginia Woolf, em *The death of the Moth*¹¹, compara a curta vida da falena que se agita diante da janela de vidro aos esforços da vida mundana do ser humano que luta pela sobrevivência. Virginia Woolf, para quem a memória se edifica entre o passado e o presente, esboça em *A Sketch of the Past* uma concepção do tempo simétrica à de Bergson.

O passado só retorna quando o presente discorre tão suavemente como se se tratasse de uma superfície deslizante de um rio profundo. Então, vemos através da superfície até às profundezas. Nesses momentos encontro uma das minhas maiores satisfações, não que esteja a pensar no passado; mas é então que vivo mais plenamente o presente. Pois o presente, quando sustentado pelo passado, é mil vezes mais profundo do que o presente quando está tão próximo que não se consegue sentir mais nada, como quando o filme da câmara atinge apenas o olho.¹²

A partir deste excerto, não poderíamos dizer que o presente é, para Woolf, um suspiro soprado pelo passado que irá irradiar no futuro? O movimento das falenas, sendo incerto, fugaz, súbito e volátil, representa o fazer da imagem no seu processo de surgimento, transformação e desaparecimento. A oscilação do seu bater de asas é a metáfora da dialéctica entre passado e futuro na construção de conhecimento que oscila entre a lembrança e a sua marca, no qual o processo de agenciamento e abertura

das imagens não se cinge ao mero confronto entre fascinação e destruição. Por isso, é nesta dialéctica do bater das asas, do avanço e recuo, de memória e aparição, que encontramos o lugar operativo da imagem projectante, no sentido em que é nesta dinâmica ininterrupta do fluxo pulsativo que nos deparamos com o seu potencial reconhecimento.

A imagem bruxuleia

Paralelamente a este borboletar cadenciado pelo processo metamórfico com o qual se encontra comprometido, a imagem projectante também bruxuleia, no sentido em que o seu movimento no espaço pressupõe a existência de uma descontinuidade, de uma interrupção na linearidade desse percurso. “A imagem caracteriza-se pela sua intermitência, pela sua fragilidade, pelo seu intervalo de aparições, de desaparecimentos, de reaparições e de redesaparecimentos incessantes”¹³, diz-nos Didi-Huberman, em *Survivance des lucioles*, para se referir ao vaga-lume (pirilampo), ou pequena luz tremeluzente, enquanto imagem intermitente que representa a noção de resistência e memória. Estes pequenos seres luminosos sobrevivem *apesar de tudo*, apesar dos grandes projectores urbanos que põem em risco a sua existência. O vaga-lume torna-se, assim, no pensamento de Didi-Huberman, símbolo de resistência estética e política relacionando a concepção da imagem benjaminiana, enquanto gesto e lembrança, com a noção de imagem como o lugar da perseverança.

Para Didi-Huberman os vaga-lumes não desapareceram, como sugere Denis Roche, apenas mudaram de local, continuaram o seu percurso; os vaga-lumes ‘desaparecem’ aos olhos do espectador porque este deixa de os seguir, permanecendo no seu lugar que deixou de ser o lugar privilegiado para os contemplar¹⁴. É esta capacidade de ser intermitente (*saccadée, spasmodic*) que permite à imagem resistir no tempo, uma vez que desaparece quando confrontada, e reaparece noutra lugar, para assim se perpetuar nesta acção ininterrupta de descontinuidade, que é o seu meio de sobrevivência.

Como um vaga-lume, ela acaba por desaparecer da nossa vista e ir para um lugar onde será, talvez, percebida por outra pessoa, num outro lugar, lá onde a sua sobrevivência poderá ainda ser observada.¹⁵

O fluxo pulsativo da imagem projectante processa-se também à luz deste princípio de descontinuidade, da mesma forma que Dominique Païni, no seu ensaio *Faut-il en finir avec*

la projection?, se refere à actuação da projecção de imagem segundo a noção dialéctica benjaminiana. O autor chega a definir a “projecção como imagem dialéctica” no exacto sentido em que “o transporte luminoso da imagem seria um dispositivo que favorece o encontro entre o passado e o agora, uma *imagem espasmódica*.”¹⁶ A imagem dialéctica (*dialektisches bild*) benjaminiana não pode ser fixa e emoldurada, datada e localizada na história de forma permanente e cristalizada, na verdade a imagem para ser autêntica tem de ser dialéctica porque se relaciona dinamicamente com outras imagens, estabelecendo desta forma uma correspondência entre passado e presente.

Não se pode dizer que o passado ilumina o presente ou que o presente ilumina o passado. Uma imagem é, pelo contrário, aquilo em que o Antes encontra o Agora num clarão para formar uma constelação. Por outras palavras, a imagem é a dialéctica em repouso. Pois, embora a relação do presente com o passado seja puramente temporal, contínua, a relação do Antes com o Agora é dialéctica: não é algo que se desdobra, mas sim uma imagem espasmódica. Só as imagens dialécticas são imagens autênticas (ou seja, não arcaicas); e o lugar onde as encontramos é na linguagem.¹⁷

Para Benjamin o passado não é um ponto fixo e imóvel ao qual nos podemos aproximar, mas uma imagem única que desapareceria se não a despertássemos com o trabalho da memória. As imagens dialécticas produzem ‘formas em formação, transformações’ que por sua vez produzem ambiguidade. Observa-se que na versão em inglês do referido ensaio de Païni, Rosalind Krauss traduz o termo *image saccadée* para *spasmodic image*¹⁸ (*imagem espasmódica*). Não sendo a tradução mais comum do termo benjaminiano, *bild sprunghaft*¹⁹, a opção de Krauss (na tradução do francês para o inglês) acrescenta-lhe um sentido corporal, uma vez que o espasmo nos remete para a ideia de convulsão, compulsão — sem perder a referência inicial a Benjamin — acentuando, deste modo, o processo de sobrevivência da imagem, logo da sua visibilidade e legibilidade ao longo do seu percurso temporal. Aliás Didi-Huberman, refere mesmo que o carácter intermitente (*saccadée*) da imagem dialéctica consiste precisamente no processo de compreensão de como o *tempo se torna visível*²⁰ através da relação entre passado e presente, ou seja, a natureza da imagem é essencialmente súbita, pulsativa e dialéctica uma vez que se relaciona dinamicamente com outras imagens, estabelecendo desta forma uma

correspondência entre o outrora e o agora, por sua vez consubstanciado pela nossa memória.

Este peculiar jogo linguístico, resultante da tradução em diferentes línguas, acerca da *imagem dialéctica* que Walter Benjamin procurou desenvolver no *Arquivo N* da sua obra *Das Passagen Werk* — já por si caracterizado pelo discurso fragmentado e descontínuo nas diversas “passagens” que descreve sobre o quotidiano moderno do século XIX —, é particularmente interessante e importa referir pelo carácter volátil, errático e intermitente que podemos encontrar na imagem projectante.

Recordemos a letra “X” projectada nas ruas de Darmstadt na obra *Projektion X* (1972) de Imi Knoebel, em que a enorme e luminosa cruz é projectada nas superfícies urbanas a partir de um veículo em movimento durante um trajecto nocturno. A cruz bruxuleia perante os nossos olhos ao saltitar pelas superfícies, aparecendo e desaparecendo na escuridão (*luciole*), adquirindo a forma e textura do ambiente em seu redor (*phasma*), pulsando aqui e ali num trajecto errático e passageiro (*phalene*). Tal como quando, durante uma viagem nocturna de comboio, observamos a luz do seu interior projectada lá fora, saltitando de superfície em superfície, transfigurando-se em texturas, distendendo-se e contraíndo-se em aparições irregulares e descontínuas. Ficamos na memória a imagem bruxuleante da luz informe permanentemente projectada, ao mesmo tempo que os nossos olhos produzem, também, movimentos sacádicos (*saccadée*), rápidos e intermitentes, na tentativa de captar com o maior detalhe possível aquilo que se encontra naquele campo de visão.

Veja-se, ainda, a obra *Suspension of Disbelieve (for Marine)*, de Gary Hill, em que o aparecimento intermitente das imagens em cada monitor opera como uma representação latente de porções de corpos distintos, num aparente encontro até ao ponto de se entrelaçarem, sobrepondo-se e separando-se. Ao longo de 30 monitores dispostos numa viga de aço, ocorre um movimento deslizante, mas simultaneamente descontínuo e encajado, apresentando fragmentos de corpos, em grande plano, de um homem e de uma mulher. Para além dessa correspondência e interdependência entre as imagens de cada monitor, é ainda perceptível em cada uma delas, ainda que de forma fugaz, uma espécie de movimento de prospecção e rastreamento daqueles fragmentos corporais distorcidos e espalhados ao longo daqueles monitores.

Numa entrevista que fiz a Gary Hill em 2016, no âmbito do festival *Post-Screen*, o artista refere que “A linguagem

utilizada neste trabalho provém do desenho, isto é, do desenhar continuamente e apagar uma linha de imagens que lutam para construir dois corpos entrelaçados que se movem com diferentes ritmos para lá e para cá, abrangendo a largura de todo o espaço.”²¹ O artista chega também a afirmar, em tom de brincadeira, que este trabalho se assemelha àqueles brinquedos de criança em que se tem de estar sempre a desenhar para evitar que as marcas desapareçam [*Etch a sketch*]. Não é por acaso que faz esta comparação. É que cada imagem em cada monitor é composta por 2 frames, a duração que Gary Hill definiu para encontrar um equilíbrio entre o aparecimento de uma pós-imagem e o seu apagamento total. As imagens acabam por depender umas das outras para que se tornem perceptíveis ao nosso olhar, da mesma forma que existe uma correlação entre imagem e corpo, uma vez que “estas imagens/ corpos adquirem um sentido de urgência como se ao pararem de se mover, ou de aparecer, deixassem de existir.”²² Esta tentativa de evitar que as imagens desapareçam através da sua interdependência intermitente é ainda reforçada pelo seu rasto de luz, a pós-imagem, nos monitores como se o passado de uma imagem se sobrepusesse ao presente da seguinte e assim sucessivamente.

Para concluir este ponto, retomando o desdobramento realizado por Didi-Huberman, a imagem projectante bruxuleia, no sentido em que quando aparece é ‘figura figurada’ e quando desaparece retoma à sua ‘figura figurante’. A imagem projectante bruxuleia quando vem à luz, quando vem à presença, desocultando-se para se voltar a ocultar mais adiante; a sua existência encontra-se no plano do devir.

A imagem respira

É a partir da cadência destas duas propriedades distintas — o movimento titubeante das borboletas e das traças que alude a uma volubilidade inerente às imagens cujo sentido permanece por descobrir, assim como o bruxulear dos vagas-lumes que remete para a sua presença frágil e intermitente — que procuro relacionar o fluxo pulsativo da imagem projectante com o meu processo de criação artística, na medida em que a imagem projectante é aquela que respira, palpita, cintila, que toma impulso e se lança para se transformar a cada instante ou desaparecer até ser encontrada. A respiração como material projectivo adquire, assim, um sentido anímico na minha prática artística, referindo-se, por um lado, ao impulso criativo, por outro, à tangibilidade do sopro que transporta uma imagem.

Ao reflectir sobre a imagem que percorre um espaço cujo trajecto se revela intermitente, aparecendo e desaparecendo, em *Âme—Vie* (Figura 1), um movimento oscilante revela momentaneamente uma imagem de contornos definidos.



Figura 1.

Helena Ferreira, *Âme — Vie*, 2021

Instalação Mixed Media (Vídeo 4K e som, loop, espelho)

Esse movimento tornou-se assim num fluxo pulsativo a partir do qual a palavra *Âme* é inspirada e a palavra *Vie* é expirada, numa assumida referência à dialéctica respiratória de vida e alma de Bachelard a partir dos estudos de Charles Nodier:

Nessa submissão total à imaginação aérea, ouviremos as duas palavras pronunciadas na própria respiração, antes de pensá-las, as duas palavras: vida e alma — vida inspirando, alma expirando. A vida é

uma palavra que inspira, a alma é uma palavra que expira. Numa embriaguez da imaginação aérea acentuada ao seu papel cósmico, será possível encontrar, na dupla mimologia das palavras vida e alma, o tema imaginário do *exercício respiratório*. (...) O dia pontuado pela respiração alma-vida, alma-vida, alma-vida, será um dia do universo.²³

Para explorar a ideia de uma imagem que se encontra em transição e que oscila entre o cá e o lá, fixei o foco manual para definir um ponto, um plano ou uma superfície onde a imagem se tornasse visível para rapidamente se desvanecer. À medida que expiro a palavra *Vie* o meu rosto desaparece no fundo negro e quando inspiro a palavra *Âme* os contornos tornam-se indefinidos. Apenas no meio desse movimento pendular *alma-vida* o meu rosto fica definido e se deixa focar pela câmara, ainda que por breves instantes.

Desta dupla valência da respiração brota esta noção de fluxo pulsativo da imagem que oscila, ininterruptamente, entre o primeiro fôlego que anima o ser e o último fôlego que se liberta do corpo. Encontramos esta analogia entre o fôlego da imagem e a oscilação do bater de asas das falenas em Didi-Huberman, quando diz que a alma (*psyche*²⁴) era para os gregos um sopro espiritual que anima o ser: “Os gregos chamam às borboletas (...) *psychés*. Como se com a borboleta quisessem significar uma ideia de sopro que passa, de alma errante, de sombra furtiva, fatalmente de morte.”²⁵ Se atendermos à imagem projectante também enquanto processo criativo que descreve um trajecto oculto, um sopro que passa sem se fixar, veremos que esta errância é o seu suporte de existência e a sua fixação o seu derradeiro desaparecimento, tratando-se de um eterno conflito entre o instinto da vida e a inelutável aproximação da morte.

Relembremos *Breathing in, Breathing out* (1977), de Marina Abramović e Ulay, onde os artistas testaram os limites do corpo e da alma convocando precisamente o esgotamento recíproco entre dois amantes ao inalar e exalar o oxigénio e dióxido de carbono um do outro, à medida que os seus corpos oscilam, numa cadência quase pendular, dançante, até atingir a sofreguidão de quem luta pela sobrevivência transportando-os ao limite do desmaio. Durante os 19 minutos da performance ouve-se o crescente esforço físico provocado pela respiração de ambos, exponenciando o sentido competitivo entre a vida e a morte de ambos os artistas, pois a inspiração de um é, simultaneamente, a expiração do outro e assim sucessivamente. Um teste aos limites do corpo e da mente que os coloca num estado de

incerteza, num estado intermediário e interdependente. Neste caso, a estreita relação entre a respiração e a criação artística incide, particularmente, no questionamento acerca da individualidade numa relação amorosa, laboral e colaborativa, como foi o caso de Marina e Ulay, e o modo como as duas partes se deixam assimilar, apropriar e eventualmente destruir no processo criativo.

É, também, a partir da pulsação furtiva da imagem projectante à deriva no espaço que se entende a sua génese como estando em permanente movimento, num acto de respiração contínua, que por vezes se deixa sustar, entrar em apneia, para voltar novamente ao ritmo oscilante em que se encontrava, ou deter-se numa qualquer superfície. Encontra-se, desta forma, uma relação triangular entre o meu processo de criação artística, a respiração e a imagem projectante, no exacto sentido em que requerem acções encadeadas e continuadas, susceptíveis de serem destabilizadas, e que percorrem ciclicamente universos que passam pelo interior e o exterior, sendo vulneráveis às condições que encontram nesse percurso.

São a necessidade e a transferência cíclica que ocorrem no processo de respiração, os ecos que encontramos na criação artística? Quando Rilke se dirige a Kapus confrontando-o com a crua questão sobre a necessidade interior de criar, de se lançar ao mundo a partir das suas profundezas — “Confesse a si mesmo se viria a morrer no caso de escrever lhe ser vedado.”²⁶—, enquadra a criação artística num processo de sobrevivência que se encontra no limiar entre a vida e a morte. Se, em Rilke, encontramos esta estreita relação entre criação artística e a razão de viver, em Merleau-Ponty, a criação artística “cerca e projecta” o que nele se vê e ocorre, podendo a inspiração ser tomada no sentido literal, ou seja, “há verdadeiramente inspiração e expiração do ser”²⁷. Por outras palavras, Merleau-Ponty, associa esta reversibilidade do olhar do artista e do referente que nos olha de volta, ao processo de respiração (inspiração-expiração) como uma situação simultânea de introjecção da realidade que nos cerca e de projecção dessa experiência para fora do corpo.

É, portanto, a partir deste movimento pulsativo de sobrevivência que a imagem projectante respira. A imagem *expira* porque exala, emana, liberta o seu ar; mas também *expira* porque chega ao seu fim, se desvanece num último fôlego, para voltar novamente ao seu ciclo intermitente e em permanente movimento. O fluxo pulsativo da imagem projectante varia em função do estado borboleteante ou bruxuleante do seu fôlego, do seu ritmo de

aparência ou de sobrevivência. A circunstância em que esse fluxo se processa no espaço projectivo — consumando-se em superfície ou resistindo a ela e sobrevivendo incessantemente noutros lugares — irá determinar a sua existência, como o primeiro fôlego que lhe dá vida e o último fôlego que a leva ao desaparecimento. Nas palavras de José Gil, “o sopro é uma mediação permanente entre o interior e o exterior do corpo, uma passagem, contém em si a própria possibilidade da expressão (sentido)”. A imagem projectante move-se neste sopro, que é lugar de passagem, um estado intermédio, o lugar onde encontra a sua máxima expressão, ainda que, por vezes, oculta ao nosso olhar.

Em *En haleine* (Figura 2) também assistimos a este fluxo projectivo que transita entre duas realidades, o interior e o exterior. Contudo, enquanto o movimento da respiração em *Âme—Vie* é repetitivo e constante, tornando-se quase hipnótico, em *En Haleine* essa constância é interrompida para invocar um estado de alerta momentâneo. Ao suspender essa continuidade através da apneia encontramos um tempo desacelerado no fôlego que se liberta desse ciclo, cuja circunstância é, simultaneamente, de vigilância. Este hiato de tempo para onde concorrem dois sentidos, continuidade e interrupção, entre a golfada ou a suspensão do ar, despontou durante a minha estadia em Paris, quando o afastamento dos meus filhos me confrontou, simultaneamente, com um espaço de criação e um estado de apneia paralizante. Esta experiência de suspensão do tempo, este estado intermédio com um duplo sentido, deu, assim, origem à produção da obra *En haleine*. A palavra *haleine* em francês significa respiração, fôlego, sopro, suspiro. Em sentido figurativo e literário também significa a capacidade de realizar um esforço criativo ou intelectual sem interrupção e por um longo período de tempo. *Haleine* tem ainda uma significação temporal relacionada com a ideia de fluxo, ritmo, duração ou suspensão já que *un haleine* (um fôlego) pode ser lida foneticamente como *en haleine* (em suspense).

Procurei, assim, debruçar-me sobre a respiração sincopada e pendular entre dois pontos no espaço a partir de um fluxo respiratório e interdependente entre a imagem de dois corpos soterrados em areia negra. Enquanto um sustém a respiração e se mantém em apneia, o outro liberta a respiração até a suspender para que a primeira se possa libertar, e assim sucessivamente. Em cada inspiração há o esforço de suster o ar pelo máximo de tempo possível, enquanto se assiste ao pulsar do batimento cardíaco à medida que este exercício de apneia se torna cada

vez mais desconfortável. Os vídeos encontram-se sincronizados de modo a apresentar alternadamente a inalação e a exalação, marcando um ritmo compassado, dialogante, mas também desconcertante, entre cada corpo soterrado.



Figura 2.

Helena Ferreira, *En haleine*, 2021

Instalação Mixed Media (Vídeo 4K e som sincronizado, loop, areia negra)

En haleine trata a respiração a partir da co-dependência entre dois corpos/duas imagens para que ambos possam sobreviver. Este fluxo de ar que se vê a pulsar nos corpos soterrados, suspende-se também no tempo, como se fixasse por instantes, apenas para expulsar vigorosamente a iminência desse acto encerrado e assim voltar novamente ao ciclo repetitivo da sua respiração.

A imagem projectante participa desse fluxo transitivo entre o interior e exterior. A imagem projectante é, portanto, imagem que aparece ou desaparece, é imagem que se metamorfoseia, mas é também imagem intermitente, e que tem

uma pulsação própria e por isso respira, “é o fôlego do tempo na medida em que nos toca, nos atinge, nos afecta (e até nos infecta)”²⁸, como afirma Didi-Huberman quando aprofunda a respiração do tempo na imagem a partir da tese “o sopro indistinto da imagem” de Pierre Fédida²⁹. De forma similar, Deleuze associa a imagem à respiração para se referir à sua dimensão paradoxal enraizada neste fluxo oscilante entre ausência e presença, entre aparecimento e desaparecimento: “A imagem é um sopro, uma respiração, mas expirante, a caminho da extinção”³⁰. E assim poderíamos dizer que a imagem projectante se encontra num estado de alerta iminente que espera o inevitável, o seu desaparecimento.

É a partir desta relação entre o vôo fugaz e metamórfico da borboleta e a inconstância do vaga-lume que se constitui o fôlego e o fluxo pulsativo da imagem projectante, na medida em que a sua errância no espaço projectivo participa deste pulsar respiratório entre o seu aparecimento e desaparecimento fugaz como um sopro que se encontra liminarmente entre o princípio da vida e a iminência da sua morte. Por outro lado, é também neste circuito entre o interior e o exterior do pulsar respiratório, relacionado com a dialéctica da imagem, que se situa o meu processo de criação artística, a interdependência geminada destes dois movimentos, que projectam e introjectam, sugando e transferindo, compassada e alternadamente, o motivo que os impulsiona.

NOTAS

- ¹ O presente texto baseia-se numa adaptação do capítulo “O fluxo pulsativo da imagem projectante” da minha tese de doutoramento em Arte e Multimédia com o título *A Imagem Projectante: Impulso, Travessia e Rasto*, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2022.
- ² Pascal Weber, *Le corps à l'épreuve de l'installation-projection*. Paris: L'Harmattan, 2003, p. 30.
- ³ Georges Didi-Huberman, *Diante Da Imagem*. São Paulo: Editora 34, 2018, p. 187.

- 4 Georges Didi-Huberman, *Falenas. Ensaio sobre a aparição*, 2. Lisboa KKYM, 2015, p. 16.
- 5 *Ibidem*, p. 9.
- 6 *Ibidem*, p. 27.
- 7 *Ibidem*, p. 20.
- 8 *Ibidem*, p. 9.
- 9 *Ibidem*, p. 25.
- 10 *Ibidem*, p. 34
- 11 Virginia Woolf, *Death of the Moth, and Other Essays*. London: HBJ Publishers, 1974.
- 12 Virginia Woolf, *Moments of Being*. London: HBJ Publishers, 1985, p. 98.
- 13 Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2009, p.74.
- 14 *Ibidem*, p. 39.
- 15 *Ibidem*, p. 102.
- 16 Dominique Païni, “Faut-il en finir avec la projection?”, in *Projections: les transports de l’image*. Paris: Éditions Hazan/Le Fresnoy/AFAA, 1997, p. 170.
- 17 Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*. Paris: Cerf, 1986, pp. 478-479.
- 18 “Projection as a dialectical image.... This comes down to saying that the luminous transport of the image would be an apparatus favoring the encounter in a flash of Past and Now, a *spasmodic image*.” Dominique Païni, “Should we put an end to projection?”, (trad. Rosalind Krauss), in *October*, 110, 2004, p. 28.

- ¹⁹ Na passagem [N2 a3] a expressão original em alemão *bild* (,) *sprunghaft* (*bild*=imagem; *sprunghaft*=volátil, errático) é traduzida como *image, suddenly emergent* (em inglês), *imagem, surge abruptamente* (em português) e *image saccadée* (em francês). Cf. versões: Walter Benjamin, “Das Passagen-Werk”, in *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann (ed.), Frankfurt: Suhrkamp, 1982, p. 576-577; *Idem*, *The Arcades Project*, (traduzido a partir do original por Howard Eiland e Kevin McLaughlin), Cambridge: The Belknap Press Of Harvard University Press, 1999, p. 462; *Idem*, *As Passagens de Paris*, (tradução de João Barrento). Porto: Assírio & Alvim, 2019, p.591; *Idem*, *Paris, Capitale du XIXe siècle...*, *op. cit.*, pp. 478-479.
- ²⁰ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles...*, *op. cit.*, p.38.
- ²¹ Gary Hill, “Vestígios e pós-imagens”. Entrevista conduzida por Helena Ferreira. In *Unspoken Dialogues*. Lisboa: Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa / Edições Universitárias Lusófonas, 2017, p.92.
- ²² *Ibidem*.
- ²³ Gaston Bachelard, *L'air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement*. Paris: Librairie Générale Française, 2007, pp. 312-313.
- ²⁴ Etimologicamente, *psyche* (ψυχή: sopro-alma) significa tanto sopro como borboleta, a alma da morte. Cf. Richard B. Onians, *The Origins of European Thought. About the Body, the Mind, the Soul, the World Time, and Fate*. Cambridge: Cambridge University Press, 1951, p. 93.
- ²⁵ Georges Didi-Huberman, *Falenas...*, *op. cit.*, p. 19.
- ²⁶ Rainer Maria Rilke, *Cartas a um Jovem Poeta*, trad. Vasco Graça Moura. Porto: Asa Editores, 2002, p. 24.
- ²⁷ Maurice Merleau-Ponty, *O olho e o espírito*. Lisboa: Vega, 1992, p. 29.
- ²⁸ Georges Didi-Huberman, *Gestes d'air et de pierre*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2005, p.79.

- ²⁹ Pierre Fédida, “Le souffle indistinct de l’image”, in *Le site de l’étranger*. Paris: Quadrige/Puf, 2009.
- ³⁰ Tradução minha do original: “l’image est un souffle, une haleine, mais 30 expirante, en voie d’extinction”. Gilles Deleuze *apud* Georges Didi-Huberman, *Gestes d’air et de pierre*. *Ibidem*, p. 55.

The images ‘to come’ and incredulity / A imagem por vir

A fotografia de teatro como imagem intermedial

FILIPE

FIGUEIREDO

1. *Liveness*, teatro e intermedia

A já estimulante proposta de reflexão destes encontros – as imagens por vir e a incredulidade – assumiu ainda uma maior pertinência e oportunidade no actual contexto em que o mundo mergulhou. A pandemia Covid19 e as consequentes medidas de confinamento que foram impostas genericamente à escala planetária vieram acentuar a evidência da mediação como modo de existência dos tempos actuais, nos diversos sectores da sociedade, do contexto laboral, em que o teletrabalho se instituiu como modelo corrente, às relações pessoais, em que a conversa à mesa de café se transferiu para outros “meios” de convivialidade, ou ainda às actividades culturais e práticas criativas, forçadas a encontrar outros “palcos” assentes na mediação digital.

Os exercícios de mediação não são uma prática nova e poder-se-ia reconhecer que a sua origem radica no aparecimento dos chamados *lens-based-media*, primeiro com a fotografia,

depois o cinema, seguido da televisão, do vídeo, da internet, etc. Contudo, ao convocar o conceito de mediação como forma de definir as recentes estratégias de veicular conteúdos e estabelecer relações, de imediato se pisa um terreno movediço cujo sentido aqui urge clarificar. Fundado na ideia de *medium*, o conceito de mediação implica o reconhecimento de modalidades de criação e comunicação bem delimitadas, cuja aceção tem sido alvo de diferentes entendimentos ao longo dos anos e directamente dependentes das condições tecnológicas. Em oposição à defesa do campo autónomo e distinto de cada *medium* por Clement Greenberg (Greenberg, 1983), as possibilidades de miscigenação dos media verificadas nos anos de 1960-1970 vieram propor uma nova reflexão sobre o tema. Mas é nos anos de 1990, conforme defendem Andrea Pinotti e Antonio Somaini (2016, p. 158), com o advento do computador, com as imagens virtuais e as novas possibilidades de mediação, que é posta em causa a natureza da sua significação num patamar mais elevado. A multimedialidade verificada nos anos anteriores, mormente espelhada na diversidade de *media* a que os artistas recorriam em simultâneo, era então substituída por uma ideia de “meta-media” ou “hyper-media”, na qual se verifica a dificuldade em distinguir os diversos *media* que agora se encontram assimilados num novo *medium* que integra vários dispositivos. É neste novo paradigma que assentam as reflexões de teóricos como Bolter e Grusin (1998/2000) defendendo uma ideia de transmedialidade, assente na transposição ou transferência de conteúdos entre *media* distintos, naquilo que chamam um processo de remediação e que traduz, de resto, uma actualização do princípio de McLuhan expresso na famosa afirmação “The medium is the message” (McLuhan, 1964).

Se a ideia de intermedialidade ou de remediação, conforme Bolter e Grusin, se apresenta enquanto expansão aceite dos anteriores territórios disciplinares individuais, no que toca ao domínio das artes performativas, essas estratégias confrontam-se com naturais obstáculos à sua aceitação imediata. Já em 2005, Erika Fischer-Lichte questionava a noção de performatividade em objectos que assentam a sua concretização no exercício de mediação, lembrando que:

“Os espectáculos transmitidos pelos *media* levantam uma questão especial. Gravações de espectáculos em filme, pela televisão ou em vídeo não podem ser definidos e compreendidos como espectáculos, uma vez que não se verifica a co-presença física de actores e

espectadores constitutiva de um espectáculo. Por essa razão, não estão incluídos no conceito da performance, ou sequer no conceito da performatividade. Além disso, há uma diferença considerável entre os espectáculos mediatizados, por um lado, e, por outro, os espectáculos que recorrem ao uso dos diferentes *media* e de todos os tipos de tecnologia de reprodução. Tais espectáculos são um desafio à nossa percepção por exigirem novos modos de percepção que põem em causa o próprio conceito de espectáculo. (Fischer-Lichte, 2005, p. 80)

A co-presença física de actor/performer e público num determinado espaço assumia assim, para Fischer-Lichte, uma condição determinante para a definição do acto performativo. No actual contexto restritivo em que muitos foram os espectáculos cancelados e outros apresentados *online* e, ainda outros, repensados e recriados de modo a serem concretizados virtualmente, não tardaram manifestações de desconfiança e até descrédito, alinhados ao pensamento da autora alemã, ensaiando sobre a condição de impossibilidade ontológica da performance mediada.

Tentemos, agora, observar a questão por um outro prisma. Se as ideias de presença e “ao vivo” são cruciais à fundação do conceito de performatividade, não menos verdade será o reconhecimento já antes referido da difusão das práticas de mediação e remediação no contexto da criação artística contemporânea.

Ainda antes da viragem para o século XXI, Philip Auslander, no seu livro *Liveness* (1999), procurava analisar a situação da performance no seio de uma cultura cada vez mais mediatizada e colocava a questão de como simular o mais possível a noção de *liveness* (“ao vivo”) num novo modelo de mediação (cap. 3 “Tryin’ to make it real”). Referia-se em particular às últimas duas décadas do século XX e analisava, entre outros aspectos, o canal por cabo MTV que, nascido em 1981, veio introduzir uma significativa mudança no modo de nos relacionarmos com a performance, musical no caso, sob o efeito da mediação.

Mais recentemente, Christopher Balme (Balme, 2006), investigador em estudos de teatro, reconhecia, por sua vez, que o conceito de intermedialidade foi sendo apenas lentamente integrado no contexto do teatro. E tenta justificar: não só porque na sua origem o termo se relacione mais com o contexto literário e cinematográfico, mas porque se afirma enquanto exercício de resistência, como modo de afirmação do carácter distintivo do teatro em relação a outras formas

artísticas, através de, nomeadamente, o *liveness*, o *face-to-face*.

Ainda assim, Balme procura sistematizar o que poderá ser a dimensão de intermedialidade no quadro do teatro, enunciando as três seguintes possibilidades: 1. a transposição do conteúdo diegético de um meio para outro; 2. uma forma particular de intertextualidade; 3. a tentativa de realizar num meio específico as convenções estéticas e hábitos de ver e ouvir em outro meio. E identificava, precisamente, ser neste terceiro ponto, não obstante o valor dos anteriores, que assentava a pertinência de uma discussão actual acerca das relações intermediais do teatro, reconhecendo a forte presença de dispositivos de imagem que vão da fotografia ao vídeo ou outros formatos tecnologicamente mais avançados.

2. Entre o performativo e o fotográfico: representar a representação

Foquemos, por agora, no caso particular das imagens fotográficas e na dimensão intermedial que estas experienciam no contexto do teatro.

Abordo, em primeiro lugar, uma categoria de imagem que tradicionalmente é associada ao conceito de fotografia de teatro e que corresponde, grosso modo, ao exercício fotográfico realizado sobre a cena. Importa porventura salientar que é talvez na sua intersecção com as artes performativas que a fotografia evidencia de forma mais clara a sua ontologia e, por isso, se revela ser este um dos contextos mais estimulantes para a reflexão teórica deste *medium*. É na condição representacional da fotografia, fazendo uso da reflexão de Louis Marin sobre a Representação (Marin, 1994) – simultaneamente transitiva e reflexiva – quando aplicada ao território também ele representacional das artes performativas, que resulta evidente o seu carácter intermedial.

Tradicionalmente, a fotografia, perante o teatro, propõe-se preservar a efemeridade do evento performativo (é essa a sua condição de *transparência transitiva*), sem porém lhe devolver em espelho a sua plena condição. Pelo contrário, assume características metonímicas e interpretativas que conduzem o seu observador a um desvio da realidade nela representada (é a sua *opacidade reflexiva* que nos conduz a olhar para essa nova realidade).

É nesse desvio que pairam, precisamente, as suas possibilidades de interpretação e significação, entre o seu valor referencial e autónomo, entre a expectativa de, na fotografia, ver o teatro e a frustração (ou surpresa) de nela não reconhecer a cena

referencial, um balanço que se experimenta entre os sentimentos de credibilidade e desconfiança. As fotografias de teatro exacerbam as noções de *imagem* tratadas já em Platão e Aristóteles, qual objecto segundo da coisa em si, ora lido como matéria de engano pela semelhança com o seu referente, ora como potenciador de conhecimento.

Neste ponto, o contributo de John Kulvicki (2011) apresenta-se bastante pertinente ao evidenciar que no caso das fotografias de teatro nos encontramos perante dois níveis de representação distintos: o da representação performativa e o da representação fotográfica. Consequentemente, importa reconhecer não apenas a especificidade da forma, como também da matéria que anima essa forma, ou seja, a natureza da representação teatral. Partindo dos seus estudos de abordagem estruturalista da imagem, Kulvicki identifica a primeira evidência da sua natureza representacional: de alguma maneira, ambas as imagens – fotografia e cena – mimetizam, tratando-se, portanto, de dois planos representacionais distintos. Dito de outra forma, perante a fotografia de teatro, é imperioso ser capaz de destringer a expressividade da fotografia daquela outra expressividade inerente à representação performativa. Ou seja, uma cena de grande expressividade pode revelar-se esmorecida numa determinada captação fotográfica, ao mesmo tempo que uma cena nada expressiva pode resultar numa fotografia plena de qualidades impactantes. E diz que “Sometimes is it because of what is represented that some artifact is expressive, sometimes an artifact manages to be expressive despite what it represents, and sometimes the artifact is expressive completely independently of what it represents.” (Kulvicky, 2011, 54)

O encenador Jorge Silva Melo, quando em 2003 assinou um dossier dedicado à fotografia de teatro, na revista *Artistas Unidos*, terminava com uma incerteza em relação ao estatuto da fotografia de teatro e deixava uma interrogação: “Não pode ser um discurso próprio, a fotografia de cena? Ou é um discurso ao serviço?” (Melo, 2003, p. 99). Alguns anos depois, porém, a incerteza parecia dar lugar a uma convicção. Ao questionar a transparência inexpressiva do *medium*, defende que a fotografia de teatro não serve para fazer a sua história. Reconhece-lhe, contudo, um valor metonímico - a assunção do todo pela parte e, por isso, defende que “A tarefa do fotógrafo de teatro é tentar descobrir a verdade do actor dentro da cena, ou seja, dentro da proposta de mentira que ali está. Encontrar isso é extraordinário!”. (2010¹)

O que o testemunho de Silva Melo permite inferir é precisamente o carácter de remediação que estas imagens assumem em relação ao evento performativo. Ainda que propostas tradicionalmente na sua condição de *documento*, as fotografias de teatro apresentam-se desde sempre como objectos intermediais, elas são imagens por acontecer, pois a realidade que elas produzem desenvolve-se num patamar por vezes distante daquele que lhes dá origem. E as novidades tecnológicas e inerentemente discursivas mais recentes, nomeadamente, através dos sistemas de projecção, imagens holográficas, imagens aumentadas ou imagens de realidade virtual, e todas as outras não conhecidas que possam ser postas em articulação com as experiências performativas, contribuem para uma complexificação das possibilidades de remediação e das interações que o observador estabelece com elas – imagens e evento performativo –, experienciando um sentimento de confiança/desconfiança, em maior ou menor grau de intensidade.

3. Entre o peso da representação e uma nova significação: fotografias em cena

Outra categoria de fotografia que é pertinente abordar nesta reflexão é a que parece inverter os sentidos de significação do tipo de imagens anterior. Aqui o papel da fotografia não é o de criar uma imagem da cena. É o performativo que recorre à imagem fotográfica como matéria significativa de múltiplas representações, eventualmente, de contextos variados, entre eles o do próprio teatro. E, de resto, não conterão todas as imagens fotográficas laivos de uma condição performativa? Não referia já Barthes na sua *Câmara Clara* (BARTHES, 1989, 53) que era pelo Teatro que a Fotografia participava da arte e de que “a Foto é como um teatro primitivo, como um Quadro vivo, a figuração do rosto imóvel e pintado sob o qual vemos os mortos.”?

Nos casos que refiro de seguida, a imagem fotográfica é convocada para o acto performativo na sua dupla condição de *objecto primeiro* e *objecto segundo*; isto é, reporta a um referente representacional e, simultaneamente, constitui matéria de base de um outro. À reconhecida duplicidade de níveis de representação, são agora acrescentados outros factores que ainda mais camuflam os seus estágios representacionais, tornando difícil descortinar os seus referentes. Estas imagens fotográficas que agora são convocadas para o plano representacional performativo vêm participar num novo jogo de renovadas significações:

frequentemente uma imagem relaciona-se com outras imagens e, em conjunto, navegam sob as ordens de um novo argumento.

É, pois, assumido que o valor representacional que estas imagens carregam consigo é em parte libertado perante o exercício de manipulação a que são submetidas: associação a outras imagens, sobrepostas umas a outras, acrescidas de descrições textuais concordantes ou não com a sua condição fundadora, etc. Estas imagens prestam-se à fundação de novas narrativas em que participam, de forma parcial, como elementos referenciais. O que resulta interessante ressaltar é o facto de as novas estruturas representacionais assumirem uma complexidade de camadas de significação onde, apesar da diluição do valor referencial fundador, como disse antes, continuam a funcionar enquanto fotografias. É em função da sua ontologia, da sua natureza distintiva enquanto imagens, que são objecto de atenção, estas imagens e não outras como o desenho ou a pintura, entre mais. É a sua formatação tecnológica, enquanto *lens-based-media*, que as valoriza na produção de discurso, na medida que a sua contiguidade com o referente, como sugere Michael Taussig em torno da ideia de “contacto” (Taussig, 1993), mesmo que aqui se torne longínquo, instaura no espectador uma curiosidade e um regime que alterna entre a crença e a incredulidade dos sentidos que lhes identifica. E aí reside o seu potencial significativo e performativo e uma exaltação da sua posição intermedial. A este propósito, apresento sucintamente o trabalho distinto de duas criadoras que partilham o recurso às imagens fotográficas na elaboração das suas criações performativas: Tânia Dinis e Susana Paiva.

Tânia Dinis (1983) é uma artista portuguesa cujo trabalho se inscreve no cruzamento das artes visuais e das artes performativas. Frequentemente as suas criações contemplam exercícios de natureza vária dando eco às múltiplas vertentes da sua pesquisa e das suas valências; reconhece-se nas designações de recolectora de imagens, pesquisadora de histórias, activista da memória pessoal e colectiva, fotógrafa, realizadora, performer. A criação *Imaginário familiar - linha de tempo*, segundo a autora, “parte de um trabalho de pesquisa e criação, sobre intimidade, arquivo de família, documento, relação tempo-imagem-memória-sonho”, que se insere “na série *Arquivo de Família*, que se encontra em constante desenvolvimento”. Esta pesquisa começa por investigar e recolher objectos e imagens, pessoais ou não – filmes, cartas, diapositivos, fotografias, objetos – “para depois serem reunidos em experimentações artísticas,

reorganizados, revisitados e manipulados pela montagem.”(Dinis, 2020) É, de resto, o mesmo processo presente em *Álbuns da Terra*² série de criações apresentadas mais recentemente. Nestes trabalhos, as imagens fotográficas utilizadas carregam um lastro de significados, memórias pessoais e o rasto de geografias reconhecíveis ou potencialmente evocativas. O lugar torna-se, porém, em não-lugar, o casal real de uma das imagens torna-se apenas num casal passível de adquirir novos nomes e histórias, mas ainda assim, emprestando-lhes o porte físico. As fotografias em Tânia Dinis servem um jogo que nos interpela enquanto espectadores, seja em busca de uma história vivida seja no perseguir de uma das muitas efabulações a que se prestam.



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

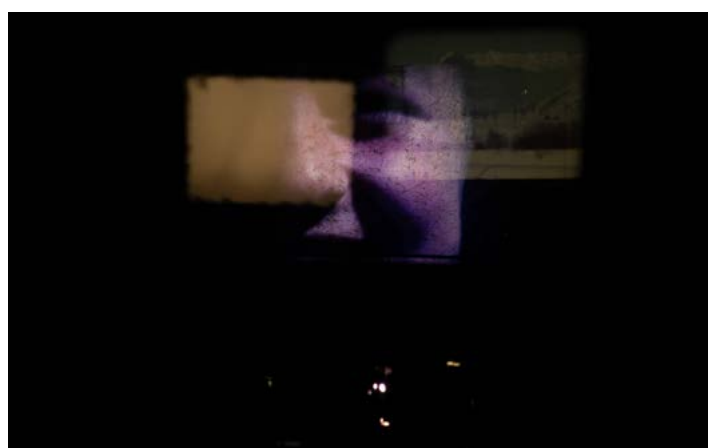


Fig. 4

Fig. 1, 2 e 4 – *Álbuns da Terra* (2020), de Tânia Dinis, Festival Family Film Project, FBAUP, fotografia de Pedro Figueiredo (Cortesia Tânia Dinis).

Fig. 3 – *Álbuns da Terra* (2020), de Tânia Dinis, Casa da Memória de Guimarães, fotografia de Paulo Pacheco (Cortesia Tânia Dinis).

Numa recente apresentação performativa do seu trabalho nos Encontros Perphoto³, em Dezembro de 2020, o habitual dispositivo de construção de Tânia Dinis foi ainda mais complexificado e desencadeador de novos sentidos e narrativas. A experiência decorreu em ambiente virtual através de ligação Zoom e um conjunto de elementos do público, que antes tinha recebido em suas casas algumas das imagens que Tânia ia usar na sua apresentação, teve a oportunidade de produzir as suas leituras sobre aqueles objectos durante a sessão. As imagens, objectos por natureza subjectivos e polissémicos, dispunham-se aqui a múltiplas interpretações num animado jogo de interação entre performer e espectadores.

Susana Paiva (1970) é uma criadora comumente reconhecida no território da criação em fotografia, com trabalho que cruza documentalismo com ensaio visual, subjectivo e autorreflexivo, muitas vezes em articulação estreita com o universo da dança e do teatro. É fotógrafa de artes performativas, há mais de duas décadas, tendo colaborado com mais de uma centena de criadores ou estruturas de criação, e é esse o ponto de partida para a sua mais recente posição enquanto criadora performer. Em *Anatomia de uma imagem* (Paiva, 2020), que apresentou em 2019 no Festival Citemor, questiona o lugar de quem por tantas vezes cultivou a condição de *homo spectator* (Mondzain, 2015) e responde à urgência interior de pensar o imenso fluxo de imagens a que foi dando corpo. A performance, que então apresentou com a participação de alguns colaboradores, resulta, assim, como um exercício de purga, que conta também com o auxílio do público na busca de um novo sentido para o seu trabalho. As centenas de imagens do seu vasto portefólio, recheadas de referentes, são impressas no espaço performativo como se de um nascimento de tratasse, um renascimento, melhor dizendo, uma nova condição para tantas impressões que no seu todo incorporam a narrativa poética escrita e dita a um mesmo tempo pela própria fotógrafa/performer. As histórias e as representações de tantas cenas performativas fundem-se agora num novo plano, deixam de ser as fotografias dos múltiplos espectáculos para se constituírem enquanto referentes de uma nova paisagem representacional.

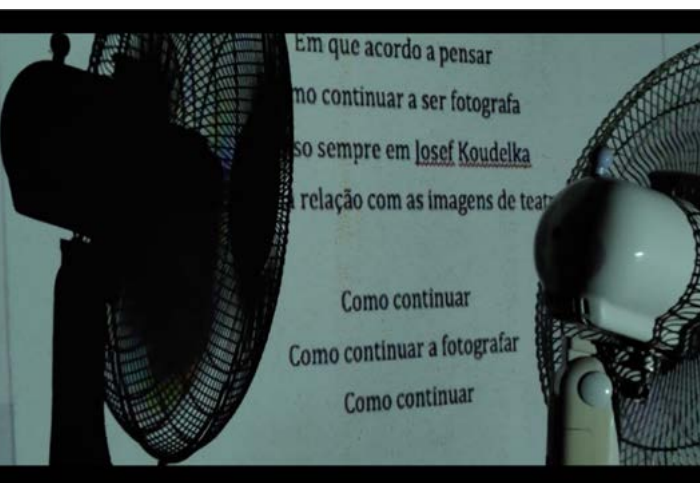


Fig. 5



Fig. 6

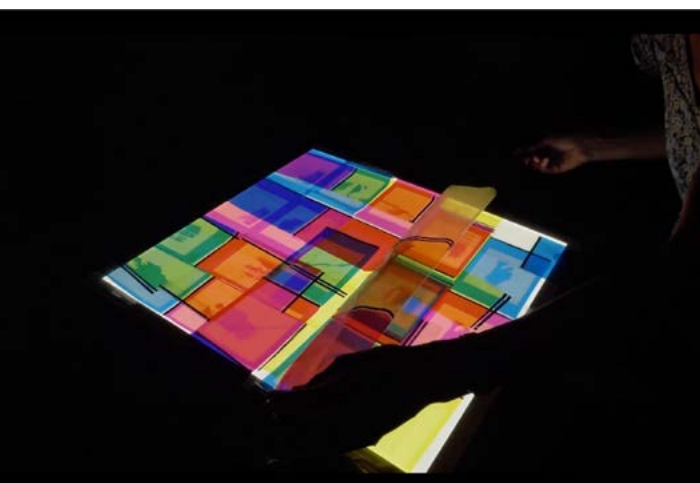


Fig. 7

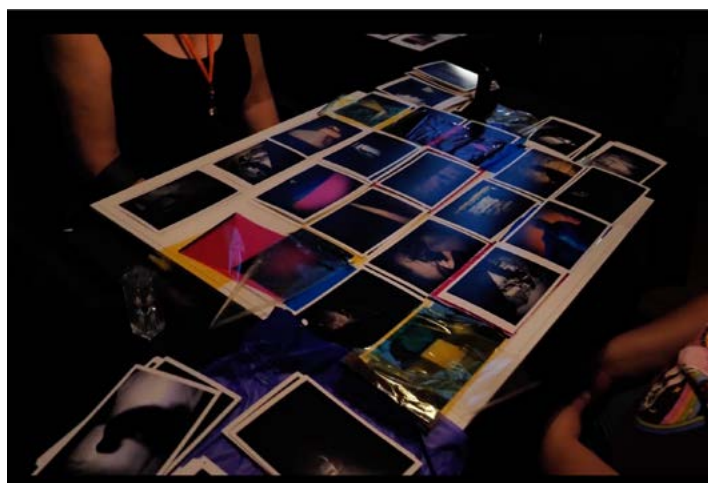


Fig. 8

Fig. 5 a 8 - *Anatomia de uma imagem* (2019), de Susana Paiva, Citemor - Montemor-o-Velho, captura de ecrã de filme de Francisco Varela (Cortesía Susana Paiva).

As múltiplas camadas de *Anatomia de uma imagem* foram, contudo, ainda objecto de posterior reflexão e re-encenação performativa, no âmbito dos Encontros Perphoto⁴, em Janeiro de 2021. Aqui, a acção performativa foi alvo de um processo de remediação. Tal como referido em relação ao trabalho de Tânia Dinis, a performance decorreu online através da plataforma ZOOM e o espaço físico da apresentação anterior foi agora substituído por salas virtuais. Os colaboradores iniciais assumiram a sua posição performativa em cada um dos novos “espaços” e o espectador, agora virtual, foi instigado, tal como no Citemor, a assumir uma participação, ainda que de modo distinto.

As fotografias de teatro de Susana Paiva, produzidas ao longo de anos, sobrepõem agora à sua condição dúplice de *documento* e *monumento* uma outra, ou outras, camadas de significação, tornam-se objecto matriz para novos olhares e o que podem evocar é já todo um oceano de sentidos que tem no seu momento fundador uma singela gota de água.

4. Em jeito de conclusão

Quando no universo performativo as imagens são um dos últimos redutos a quem/ onde reclamar a salvaguarda do momento efémero, e somos confrontados com a sua fragilidade e poder de ilusão, uma resistência natural impele-nos a tentar, em vão, reter nelas a marca do seu referente original. Mas não é mais do que um último suspiro. De modos e em graus diferentes, tal como observado nas situações anteriores, as fotografias assumem o pleno estatuto de imagens intermediais: elas são, em simultâneo as *imagens*, rasto, de um evento anterior e a marca tão desejada de um real e, a um mesmo tempo, matéria de uma nova identidade.

NOTAS

- ¹ Extraído de gravação áudio de uma mesa-redonda realizada no âmbito do encontro Teatro e Imagens (Centro de Estudos de Teatro / Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 5 e 6 de Fevereiro de 2010).
- ² *Álbuns da Terra* parte da instalação Sobrepostos, criada para o laboratório de verão – GNRATION (2020) e conta com imagens de arquivo da artista, Casa da Imagem de Braga, Centro Português de Fotografia, Associação a Muralha - Guimarães.
- ³ Para ver a gravação da sessão, consultar a página do Projecto PERPHOTO em:
<https://perphoto.ceteatro.pt/encontros-perphoto-tania-dinis/>
- ⁴ Para ver a gravação da sessão, consultar a página do Projecto PERPHOTO em:
<https://perphoto.ceteatro.pt/encontros-perphoto-susana-paiva/>

REFERÊNCIAS

- Balme, C. B. (2006). Intermediality. Rethinking the Relationship between Theatre and Media. *TheWis* 01/04 - *E-Journal Der Gesellschaft Für Theaterwissenschaft e.V.*, 18.
- Bolter, J. D., & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media* (Reprint edition). The MIT Press. (Original work published 1998)
- Dinis, T. (2020). *Tânia Dinis*. <https://tanasofiadinis.wixsite.com/tania>
- Fischer-Lichte, E. (2005). A cultura como performance*. Desenvolver um conceito. *Sinais de Cena*, 4, 73-80.
- Greenberg, C. (1983). Modernist Painting. In F. Frascina & C. Harrison (Eds.), *Wiley-Blackwell* (pp. 5-10). Westview Press.
- Kulvicki, J. (2011). Imaging Performance. In *Imagens de uma ausência – Modos de (re)conhecimento do teatro através da imagem* (pp. 43-57). Centro de Estudos de Teatro - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.
- Marin, L. (1994). *De la Représentation*. Seuil/Galimard.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media. The extensions of man*. McGraw-Hill.
- Melo, J. S. (2003). Fotografar teatro. *Artistas Unidos - Revista*, 98-133.
- Mondzain, M.-J. (2015). *Homo spectator. Ver > Fazer ver* (L. Lima, Trans.). Orfeu Negro.
- Paiva, S. (2020). *Anatomia de uma imagem*. Susana Paiva, Photography, Fineart, Images, Portugal, Art. <https://www.susanapaiva.com/p365780987/hDDB64459>
- Pinotti, A., & Somaini, A. (2016). *Cultura visuale Immagini sguardi media dispositivi*. Giulio Einaudi Editore.

Uma arqueologia do futuro?

As imagens “por vir” como possibilidades abertas do presente

RICARDO

MENDOZA-CANALES

**Praxis, Centro de Filosofia
Universidade de Lisboa**

É preciso começar com uma advertência. Ao longo deste texto, vou considerar, com Derrida, que o futuro é algo diferente do “por vir” (*avenir*). O futuro surge como a projeção de um presente que se orienta para algo que ainda não ocorreu, mas que ocorrerá. Há, pois, uma certeza intrínseca na própria noção de futuro que não se encontra no “por vir”. Esta, pelo contrário, remete à espera. Mas não é uma espera qualquer, a espera de um objeto esperado. O “por vir”, diferentemente do futuro, não tem nem pode ter representação, porque não tem um objeto intencional; um objeto que se mostre no ato da visão do futuro possível. O futuro faz parte de uma estrutura fundamental da experiência duplamente orientada que liga o nosso presente para trás e para a frente, isto é, liga com o nosso passado e com o nosso futuro. Essa dupla orientação da experiência — o *ekstasis* da temporalidade, como lhe chamou Heidegger — é constituída numa sucessão de sobreposições que constituem a fonte sobre a qual fundamentamos a nossa vida e a nossa existência, desde a nossa identidade pessoal, baseada na memória, até à nossa liberdade, baseada no poder de decisão da nossa vontade.

Numa primeira secção, centrar-me-ei na distinção entre memória e imaginação, que sublinhará o carácter factual da recordação em oposição ao livre movimento da imaginação e, portanto, o carácter de crença inerentemente associado a acontecimentos passados. De seguida, estabelecerei uma segunda distinção entre outras duas modalidades de experiência do futuro: a imaginação, por um lado, e a antecipação ou expectativa, por outro. Esta distinção abre a porta para introduzir, na terceira secção, uma breve tipologia e descrição dos modos de ser das imagens do futuro. Por último, voltarei à noção do “por vir” para sublinhar a sua relação com o evento (ou também, o acontecimento), que, por definição, é intempestivo. Assim, concluo que as imagens “por vir”, diferentemente das outras representações temporais do futuro, não têm objecto, pelo que apenas é possível concebê-las como umbral, o limite que circunscreve o sentido do objecto de representação futuro; portanto, como possibilidades abertas do presente.

1. Memória e imaginação: O carácter factual da memória

Gostaria de começar considerando um exemplo simples: a experiência de beber o primeiro café da manhã. Tenho a chávena de café quente à minha frente. Eu vejo-a colocada sobre a mesa. Está colocada a uma distância que posso calcular: a distância que separa a chávena da minha mão, que repousa sobre a mesa. Sinto o aroma. O cheiro de café recém feito sobe da chávena para o meu nariz e o meu olfato aguça-se. Acidentalmente, a minha perna bate na perna da mesa: ela treme, fazendo vibrar a chávena. Ouço o som da vibração. Chego a minha mão à chávena, pego e levo-a à minha boca. Sinto o calor da chávena na minha mão e nos meus lábios. Então bebo um golo e sinto o seu gosto amargo, que saboreio com prazer, e também sinto o calor da bebida que passa da minha boca para o estômago.

Todos os meus sentidos são ativados. A visão, o olfato, a audição, o tacto e o paladar estão enredados numa teia complexa que constrói, na sua unidade como um todo, a “experiência de beber café”. Mesmo que tenha acabado de acordar e por isso ainda esteja um pouco sonolento, a minha atenção está sempre voltada para cada uma das sensações que são apreendidas por mim numa sequência de movimentos, mas que constituem uma unidade de sentido. A actualidade dessa experiência é vivida por mim no presente que acompanha cada um dos meus actos. Estou ciente do gosto, do cheiro, do calor, da quantidade de líquido que bebo. A experiência é vivida por mim como sendo

ela própria efectivamente real. Ela é vivida por mim no modo da “apresentação”, pois todas as sensações que compõem a experiência são dadas simultaneamente com ela. Elas são *percebidas*.

Perceber um objeto é tomá-lo como verdadeiro. De acordo com a sua etimologia latina, o verbo “perceber” vem do latim *percapere*, que significa “agarrar, apreender na sua totalidade”. Perceber algo então implica acreditar naquilo que é percebido. Nós “acreditamos” no que vemos, no que cheiramos ou tocamos (é precisamente aqui que reside a diferença entre uma alucinação e uma percepção real). Por causa da atualidade das sensações, os objetos da percepção são carregados de uma crença intrínseca a eles associada, uma vez que a existência do que é percebido é dada à minha experiência como sendo verídica. Noutras palavras, na percepção atribuímos *existência*, isto é, a crença no *ser* do que é percebido enquanto me é dado sensivelmente.

Mas voltemos mais uma vez ao nosso exemplo. Um dia depois, posso acordar cedo, como todos os dias, e descobrir que não tenho mais café em casa. Entre o desespero e a saudade, lembro-me do café do dia anterior e consigo trazer cada um dos seus detalhes para o presente. *Recordar* o café de ontem não significa trazer para o presente um café que, por definição, é ausente. Recordar é, como o próprio termo sugere, “devolver ao cor (coração)”. Na memória, trazemos ao nosso presente actual algo que antes foi vivido como presente, mas que deixou de ser para se tornar passado.

Há uma sobreposição de temporalidades: a nossa temporalidade “actual”, a que chamarei o “ponto zero” do ato da recordação, é o que estabelece o nosso presente e o ponto desde onde lembramos a localização temporal da experiência passada (cinco minutos atrás, uma hora, ontem, a semana passada, na nossa infância). Na medida em que trazemos de volta não uma simples visão, mas todo o ser consciente que éramos no ato de perceber, logo a experiência passada que é recordada não pode ser uma “imagem”, uma espécie de fotograma que registamos e fica arquivado na nossa memória, fixando um determinado momento no tempo.. Pelo contrário, trata-se de um complexo de sensações e afetos que foram experienciados no seu momento como presentes e que, como um nexos, conformam uma unidade. Nesse sentido, lembrar, trazer ao presente, é justapor na nossa temporalidade “actual” outra temporalidade que também foi presente, mas que se afundou, junto com a teia articulada de sensações dadas no ponto-agora, nas profundezas da vida da consciência: o esquecimento, que não é outra coisa senão a dissolução do nexos

na impossibilidade de determinação das vivências passadas, ou dito de outra maneira, a impossibilidade de voltar a reconfigurar, no nosso presente actual, a unidade do nexos com a *certeza na exactidão* dos seus elementos componentes. Recordar é, portanto, uma síntese de experiências: o presente que realiza o acto de rememorar e aquele que passou a ser arquivado na memória. O que garante que seja uma memória e não uma invenção é que o eu que lembra e o eu da vivência passada são o mesmo. Em outras palavras: o que fundamenta a continuidade entre o passado e o presente é a *identidade da consciência experienciante*. É a síntese de coincidência da consciência consigo mesma que garante a minha identidade pessoal: eu sei que sou eu porque posso referir-me a mim como sendo o mesmo hoje, ontem e amanhã.

E a imaginação? A diferença entre o que é lembrado e o que é imaginado reside justamente no carácter de “já-ter-sido-vivido” do primeiro. Este último, o que se imagina, não se encontra estrangido pelo peso do factual que caracteriza a memória. Livre do peso e da gravidade do que testemunhamos como presente e que se mantém em nós como passado, a imaginação permite o livre jogo das formas. No entanto, a fantasia (ou a imaginação em sentido amplo) não é uma faculdade irrestrita. A imaginação tem limites: os limites do que já foi vivido. A nossa capacidade de imaginar as coisas depende de experiências passadas, tanto na sua matéria quanto na sua composição. As nossas fantasias, embora livres, sem restrições de forma, tamanho, cor, não se baseiam apenas nas sensações que advêm das nossas experiências passadas: a nossa experiência e conhecimento sobre o mundo também limitam a nossa capacidade de imaginar coisas. Por exemplo, não podemos imaginar nada fora das leis da natureza que experimentamos na vida quotidiana: podemos imaginar algo em relação às leis físicas (por exemplo, que podemos voar, atravessar paredes, tornar-nos invisíveis), mas não além delas. Em suma, se a memória carrega consigo o peso da crença no que existe, o imaginado não escapa aos limites da nossa experiência: o possível só é possível enquanto variação daquilo que é conhecido, já experienciado¹.

2. Uma arqueologia do futuro: O domínio passivo das vivências

A arqueologia, como o próprio nome sugere, mergulha nos vestígios da materialidade para tentar traçar neles o seu significado, o *logos* de uma origem como princípio ordenador: seu *arché*. Assim, uma “arqueologia do futuro” remeteria à tentativa

de traçar a origem de algo que ainda não chegou, mas que acaba por ser *pre-visível*. Aponta o *arché* original de onde moldamos o futuro com base na nossa experiência presente.

Como se viu na secção anterior, a memória é a actividade e o efeito do acto de recordação (ou lembrança). Mas, da mesma forma que podemos reinscrever o que é tido como passado no nosso presente por meio da recordação —fazendo-o “como se” estivesse presente—, também podemos experienciar no presente algo que ainda não aconteceu. Chamamos isso *expectativa*: a intuição direccionada a um “algo” que ainda não ocorreu, mas que pode ser vislumbrado no horizonte do futuro. *Expectativa* significa literalmente “ver para fora” (*ex-spectare*) e, nesse sentido, é uma projecção em direcção ao que ainda não se fez presente. A expectativa coloca-nos no modo da espera.

O que a memória e a expectativa partilham é a crença (ou atribuição de existência) que é aderida à própria vivência: assim como temos certeza das recordações porque foram testemunhadas no presente sob a forma da percepção, do mesmo modo as expectativas que são projectadas ao futuro desde o presente possuem um grau de crença inerente a elas.

Deste modo, o futuro é uma dilatação do presente. O futuro é o que antecipamos, o que vislumbramos desde o nosso ponto de vista do presente-agora. Mas o que “vemos” do futuro, o que projectamos e antecipamos, corresponde a uma *certa maneira de configurar o presente*, de definir os seus contornos. Quando digo que a expectativa está profundamente ancorada na experiência, quero dizer que não é apenas uma fase da nossa concepção do tempo. Já o próprio presente, ou pelo menos a forma como vivenciamos o presente, é moldado pelas nossas experiências passadas: o presente é formado pela acumulação de significados que conservamos na forma de hábitos. Cada vivência que é inscrita no fluxo temporal da nossa actividade consciente está encadeada, num movimento de engrenagens, com experiências análogas passadas, construindo uma rede de remissões que se unificam efemeramente no instante do “Agora”. Uma vivência actual é uma trama espessa onde, à volta de um elemento determinado —o “tema”—, são agrupados (como um nó) uma série de “materiais” que compõem em conjunto o sentido da antedita vivência. Noutras palavras, uma vivência é um rico complexo formado por um tecido urdido a partir de múltiplos conteúdos, passados e presentes, de tipo sensível (formas, cores), mas também de afectos, valores, estados anímicos, significados, atmosferas, crenças, certezas ou dúvidas.

Assim, antes inclusive de eu poder dizer “eu” (referindo-me a mim próprio), antes de eu ter consciência de mim mesmo, a vida passiva encontra-se, paradoxalmente, em plena “actividade”. O “eu” só aflora, e só pode emergir, deste vasto terreno do pré-racional (o que na psicanálise chamam “o inconsciente”). Tudo isto acontece na vasta, fértil e insondável dimensão passiva da existência, a qual precede à autoconsciência da vida activa da razão. Porque a actividade da razão, seja ao nível da cognição ou na vida prática, emerge das profundezas do reino passivo da nossa vida experienciada².

Portanto, a *antecipação*, a *espera* e a *expectativa* são formas de entrever o futuro motivadas a partir das nossas experiências passadas e que estão preservadas na forma de hábitos. Estes são “acordados” no fluxo temporal da nossa existência consciente por via de associações e motivações. Não é apenas um “futuro” que está a caminho de tornar-se presente, nem uma configuração “livre” produto do ato imaginativo. Pelo contrário, é uma estreita rede de remissões —por via da motivação e associação— com aquilo que já foi vivido e retido como passado. Logo, a antecipação está enraizada na experiência porque abrange vários níveis de formação de sentido, desde o conceptual e cognitivo até ao prático e axiológico.

Não obstante, se a imaginação afunda as suas raízes no passado, e se as visões do futuro são apenas reflexos que espelham o nosso presente, pareceria que qualquer tentativa de imaginar alternativas à realidade estaria condenada a tornar-se apenas uma variação da realidade, sob o risco de justamente acabar por perpetuar as condições que modelam o presente. Se a imaginação possui um poder transformador este deve radicar então noutra lugar.

3. Imagens do futuro: Uma tipologia

Chegados a este ponto, quero retomar uma distinção avançada no início deste capítulo, relativamente à diferença entre futuro e “por vir”: que o futuro e o “por vir” não são sinónimos nem se referem ao mesmo. Perante esta perspectiva, duas perguntas assomam: O que são as imagens “por vir”? Em que se diferenciam de outras imagens do “ainda-não-acontecido”? Trata-se primeiramente de estabelecer uma ontologia da imagem “por vir” e avaliar se tal coisa é inclusive possível. Para este fim, operarei pela via negativa, isto é, começarei por explorar as formas que adopta a imagem do futuro, que é uma projecção imaginada do “ainda-não”. Assim, reconhecido o umbral onde se marca esta

distinção, posso proceder a reflectir em torno do “por vir” e da sua representação como imagem. Nessa sequência, gostaria de explorar brevemente uma tentativa de tipologia. Assim, às modalidades de vivenciar o futuro sob a forma da *antecipação*, da *esperança* e da *expectativa*, proponho, como as suas correlativas modalidades de representação, o *desejo*, a *utopia* e a *saudade*, respectivamente. Contudo, devido aos limites deste texto, não pretendo fazer um completo esclarecimento categórico nem uma lista exaustiva. Esta distinção visa apenas distinguir as suas subtilidades, em vez de exercer uma rígida separação.

3.1. Desejo e almejo como correlatos da antecipação

O primeiro modo de ser das imagens antecipatórias refere-se à modalidade do desejo. O desejo tem sempre uma orientação, às vezes para o passado, como no caso da nostalgia (e aqui notamos, mais adiante, a sua semelhança, mas também a sua diferença em relação à saudade), outras vezes para o futuro, como na expectativa. O desejo, pela sua origem etimológica, partilha raízes com a preguiça, o ócio e a apatia (*desidium*). Mas, por outro lado, o nosso objeto de desejo, o nosso *desideratum*, é precisamente aquilo que nos priva da completude e daí o movimento de inquietação que caracteriza o almejar. Nesse sentido, o desejo é diferente do apetite, na medida em que o apetite dispara o instinto, a pulsão que se move em direção a *algo*; enquanto o desejo se fundamenta na passividade própria da inacção. Assim, o desejo orientado para o futuro é traduzido na forma de espera. A espera é uma dilatação do tempo presente que se orienta para a realização de um objeto que o satisfaça. Por exemplo, esperar a nossa vez no consultório médico é dilatar o nosso presente, porque a nossa atenção não está mais ocupada com o imediato, nem aberta a surpresas. O desejo de ser chamado pelo médico confunde-se com a expectativa de ser chamado à consulta. A mira no futuro projecta-se no objecto de desejo que satisfará a espera, um suplemento que está fora de nós. E é precisamente a espera nesse *desideratum* não satisfeito que provoca o aborrecimento.

3.2. Utopia e visões de futuro como correlato da esperança

A utopia surge na literatura, como sabemos, com Thomas More e a sua famosa obra com o mesmo nome. A utopia, como neologismo, tem dois significados. Por um lado, pode referir-se ao que não tem lugar, ao *u-topos*, que o coloca na esfera imaginária do irreal. Por outro lado, refere-se ao *eu-topos*, ao “bom lugar”, aquilo que em seu ainda-não-ser se aproxima do possível e que,

por definição, é uma variação imaginativa aprimorada da realidade. Nesse sentido, a utopia é aquele caminho que aponta para a esperança (mais uma vez, espera) de tornar real o que se vislumbra como possível. Trata-se, portanto, de uma visão também orientada para o futuro, mas que envolve necessariamente uma acção transformadora e não meramente contemplativa. A utopia é a imagem na qual se espera modelar a realidade. Não é só uma imagem do “ainda não”, mas o ponto de materialização de uma possibilidade por meio da acção concreta, o umbral onde se juntam imagem e realidade.

3.3. Nostalgia e saudade como correlatos da expectativa

Por fim, temos a nostalgia e a saudade. A nostalgia traz ao presente uma memória do que não é mais e, portanto, tem uma estrutura particular, pois é o presente que se constitui como nostálgico a partir de uma presença ausente. Temos nostalgia quando no presente actual descobrimos a falta de alguma coisa do passado, sem a qual o agora resulta insatisfatório. Por outra parte, a saudade estende para o futuro o que não está mais presente no passado. A saudade é um desejo não realizado. É o modo correlativo de representação da expectativa. Uma vez que uma hipótese é entrevista e o sujeito se vira para o futuro à sua espera, cria-se uma expectativa. Sem embargo, o decorrer do presente pode não ir ao encontro desse desejo, pelo que o que foi entrevisto através dessa “janela” fica truncado. A saudade seria a representação desse desejo, inscrito no presente do sujeito, mas que no sucessivo transcórre do tempo acabou por não ser realizado. Se na nostalgia é o passado o que é trazido do passado ao presente sob a forma de uma ausência, na saudade, inversamente, o objeto é projectado para o futuro, porque a dor surge justamente da impossibilidade (pelo menos imediata) de recuperar a sua presença actual. Ambos são constitutivos da nossa identidade pessoal por duas razões. Primeiro, porque nos revelam a continuidade do nosso próprio passado com o nosso presente por meio da figura lembrada. E segundo, porque nos mostram que o nosso passado, presente e futuro não são apenas fases, mas que sua facticidade responde a uma estrutura maior que é a nossa própria historicidade como concreção temporal.

4. Imagens “por vir” como possibilidades abertas do presente

Se a expectativa ou a antecipação são os modos de visar algo não presente como projecção do futuro, a imagem desse futuro só pode ser representada em função das experiências passadas.

A *representação* de algo que ainda não chegou, algo que ainda não é, algo que ainda não se realizou, só pode ser constituída sobre a variação imaginativa de um *facto* que, no seu decorrer, deixou de ser, tornou-se passado e é logo projectado desde o nosso presente para tentar capturar o “ainda não” sob o espectro do conhecido. É exactamente neste sentido que defendo que as imagens do futuro podem ser consideradas como vestígios das nossas vivências passadas. As expectativas do futuro são construídas sobre os resquícios do passado, lançados no “ver para fora” (*ex-spectare*) da antecipação.

Mas o “por vir” (*avenir*) é algo que ainda não foi. O *por vir* não é o futuro. Não só não esteve presente, como ainda não se *apresentou*, ou melhor: não *compareceu*. Logo, não há *manifestação* possível do “por vir” na *espaço-temporalidade da experiência*, que é o único domínio em que podemos representar coisas como *aparecendo* fenoménicamente no mundo. Se o “por vir” não pode ter representação na medida em que não é projecção desde o presente, deve ser pensado não como mera ausência (literalmente “ter deixado de estar aqui como presente”: *ab-sentia*), mas sim como *in-aparente*. Nesse sentido, o “por vir”, *l’avenir*, não pode ter imagem, porque desde o ponto de vista de quem o vivencia, não é uma inscrição no fluxo do tempo; também não é um diagrama, porque não tem representação, nem esquema produtor. O “por vir” é, portanto, o *acontecimento*, o limiar que determina o presente no momento da sua emergência, da sua ocorrência. O “por vir” não é uma promessa nem uma esperança, pois ambos exigem um objecto que permanece sendo “esperado”.

Se existe alguma imagem que possa ser usada (pelo menos como metáfora) para conceber o “por vir”, seria o horizonte. O horizonte não é aquela linha distante que separa o céu do mar ou da terra. O horizonte não é uma *coisa*, porque não tem materialidade física ou extensão, nem é um tema, porque não é um objecto que pode ser dado à experiência (ninguém jamais experimentou o horizonte). Portanto, o horizonte não pode ser hipostasiado, convertido num objecto e, assim, dominado através da representação. Pelo contrário, o horizonte é um limite, um umbral, a abertura circundante (e o fechamento) que *traça* e *determina* os contornos de algo que se espera. O horizonte, como limite que define, funciona como o elemento que regula e orienta o sentido.

Qual a relação entre as imagens por vir e as imagens do futuro? Como foi dito anteriormente, as imagens “por vir” não são objectos nem podem ser representadas, a não ser como o

oposto negativo, o possível-ainda-não-acontecido da expectativa. Portanto, as imagens “por vir” são o horizonte no qual as representações da expectativa se constituem por contraste.

A imagem “por vir” não é propriamente uma imagem, uma representação, mas a condição de possibilidade da ocorrência, a *Lichtung* que esclarece e deixa espaço para a imagem futura, ou a imagem do futuro, aparecer. O *por vir* é a força ou intensidade do virtual em seu *vir a ser*, no seu *dever*.

4. Conclusão

Até aqui, vimos que memória e imaginação são dois modos de experiência pelos quais presentificamos um objeto, ou seja, experimentamos algo ausente “como se estivesse” presente. A diferença entre elas, como vimos, está no índice de existência com que cada uma dessas experiências faz parte do nosso fluxo temporal. A memória é sempre a memória de algo que já foi, mas que foi experimentado sensorialmente no presente. Acreditamos nas nossas memórias porque as vivemos no presente que já passou. O imaginário, ao contrário, liberta-se dessa carga existencial: o imaginado, o fantasiado, configura-se livremente a partir dos resquícios sensíveis que compõem as nossas experiências passadas. Mas essa liberdade de composição, como se viu, não é irrestrita, pois continua a depender das experiências acumuladas na “história” da nossa experiência. Sua gênese é a gênese do presente, mas construída retrospectivamente a partir da passividade que conservamos não só na memória, mas também no corpo, como afecto.

Quais são, portanto, as imagens “por vir”?

Se aceitarmos que são o reverso da representação do futuro, como em qualquer uma das três formas mencionadas acima, podemos compreender mais claramente a função das imagens “por vir” como horizonte.

As imagens “por vir” são acontecimentos que rompem a continuidade, que abrem e circunscrevem a experiência, mas também são o pano de fundo afectivo a partir do qual projectamos nossas representações do ausente possível. O possível não é uma promessa, está já contido na projecção para o futuro que lançamos a partir do nosso presente. Vislumbrar o futuro não significa necessariamente vislumbrá-lo como imagem: é colocar-nos na existência e fazer acontecer, pela acção, o corpo e a vontade, a experiência possível que se dá no presente. A imagem por vir, portanto, não é uma imagem entendida como cópia, representação ou imitação, mas a configuração de uma abertura

que indica os contornos para sua materialização por meio da sua inscrição; uma diferença que espaça e temporiza o acontecimento. Em suma, a força que empurra o ser para o seu próprio devir³.

NOTAS

- ¹ Mas, diferentemente da memória, que encontra o sujeito da rememoração “virado” para o passado, a imaginação é sempre uma projecção ao possível, mas como *alternativa ao presente*. O imaginado não é real porque não possui facticidade, mas é possível. Que seja possível significa que possui a potência de vir-a-ser, mas o estado de “ainda-não-ser” é apenas uma contingência que não faz parte da sua essência. Enquanto possível, o imaginado é *irreal* e habita o virtual.
- ² As nossas experiências passadas moldam as nossas experiências futuras porque é urgentemente necessário concatenar a emergência da nova-experiência-que-se-faz-presente na continuidade do aquilo-que-já-foi-vivido para que possamos estabelecer não apenas a unidade desse objeto de experiência, mas também a nossa: a unidade real da nossa identidade é confirmada pela síntese da coincidência entre o eu do meu passado e o eu que sou agora.
- ³ O autor do texto não escreve segundo o novo Acordo Ortográfico.

Os “ruídos brancos” da imagem pictural. Materialidade e temporalidade da pele da pintura

JOSÉ

QUARESMA

Discreta ou ostensiva na sua escala, uma pintura, antes de se tornar naquilo que a caracteriza como corpo matérico e simbólico com uma inteligibilidade própria, capaz de nos fazer usar subterfúgios de linguagem como “estas cores pensam” (Baudelaire), consiste numa agregação cadenciada de matérias transformadas, numa transição incessante de luzes entre a visibilidade e a invisibilidade pictural, numa vaga de gestos expressivos que nos encobre. Ou seja, antes de acompanharmos uma pintura naquilo que esta “pensa” enquanto imagem, *lá*, na materialidade das zonas recuadas relativamente à construção de associações e interpretações motivadas pela imagem visada, essa pintura, a montante, começa por ser um *estado plástico* no qual se entreveem camadas “brutas” e expressivas que já possuem poder de sugestão, irrompendo como tumulto matérico que reage em cadeia sem quaisquer constrangimentos temáticos. A materialidade destas camadas de gestualidade livre, mas ensaiada, nas quais se amontoam matizes e velamentos (uns translúcidos, outros nem tanto), provocam na imagem a libertação de uma atmosfera primigénia, soprada por uma linguagem pictural que opera por espalhamentos sucessivamente reorientados, com camadas, subtis ou empastadas, que se interpenetram umas nas outras em jogos de reciprocidade e tensão.

É frequente surpreendermos artistas plásticos a partilhar o que sentem sobre os seus processos criativos, as suas linguagens não verbais, a maneira de tocar e reflectir sobre a materialidade, expressando uma profunda ligação com a “causa material”, confidenciando que instrumentalizam a “matéria” desta ou daquela forma (o modo de manifestarem o seu “hilemorfismo”), envolvendo a condição material de uma tonalidade radical e referindo-a de maneira muito despojada. Tratam-na como último reduto, como limiar do qual se partiu e ao qual se regressa para acrescentar espessura às obras que engendraram. Todavia, como é sabido, existe uma diferença abissal entre a matéria que se apresenta quase em estado bruto (extraída à natureza) e a expressão artística que emana das matérias manipuladas. Diríamos que entre as matérias em bruto anteriores à respectiva escolha e sensibilização, e as materialidades que são já resultado da criação enquanto projecção de uma imagem, há um intervalo de mediações artísticas a realizar que desfaz o mito de trabalharmos com as matérias em estado natural, sem uma manipulação que compatibiliza essas matérias com o nosso corpo, sem uma assimilação criativa que sustente a actividade estética dirigida àquelas. A construção de uma imagem é obviamente atravessada e estruturada pela densidade da matéria, adentrando-se uma na outra em vagas que lançam no corpo da produção artística um fluxo primordial de matéria e memória (exactamente como no título de Bergson), contudo, a referida materialidade trazida para o domínio criativo é já assimilação artística e matéria mediada, e, sendo parte substantiva da força ígnea da imagem, só transitam para a imagem produzida (pintura, desenho, escultura, instalação, fotografia, outras) as propriedades mais compatíveis com o labor humano, surgindo envolvidas por golpes, formas e atmosferas inventadas pelos criadores de imagens.

De facto, o adentramento da matéria-prima na imagem, por exemplo uma pintura, tem muitas mediações, sendo que muitas destas, nomeadamente as mais “laboratoriais”, não são tarefa habitual dos artistas, pois estes trabalham com substâncias já existentes e derivadas, raramente descendo às camadas mais recônditas da matéria em estado supostamente natural. Claro que no âmbito da arte contemporânea, seja no campo da pintura-pintura, seja da pintura performativa, ou da instalação pictural, empregam-se matérias e noções de materialidade em estado quase bruto, não “burilado”, a começar pelo nosso próprio corpo, usado para fins simultaneamente picturais e performativos (Shigeo Kubota, Ana Mendieta, outras), ou então,

o corpo na “Body Art” (em registos ritualísticos e ancestrais, ou em movimento mais contemporâneos como nas obras de Yves Klein). Esse corpo, todavia, embora possa irromper de maneira despojada e emanar a sua graciosidade ou força telúrica específicas, entregar-se-á a uma coreografia pictural de complexidade variável, atravessando várias fases de aparição e comportamento até ser obra criativa consolidada para partilha pública.

Também se podem empregar os próprios minerais dos quais se elabora o pigmento (em estado pedregoso ou pulverizado), podem-se deslocar para o espaço instalativo madeiras em toro, eventualmente, como em Anselm Kiefer, amontoar numa vasta superfície de palha e derramar chumbo liquefeito, empregar banha de animal (Joseph Beuys), lançar uranina em rios e lagos (Olafur Eliasson) entre muitas outras substâncias naturais ou quase naturais. Ainda assim, estas matérias quase brutas já aparecem condicionadas em função de uma materialidade artística que envolve a matéria primeira. Quando as matérias chegam às mãos dos artistas a respectiva manipulação enquanto substâncias que reúnem determinadas propriedades e aplicações possíveis é muito relativa e grande parte dessas substâncias já vem processada (com métodos físicos e químicos muito sofisticados) para garantir solubilidade, resistência à luz, fluidez, aderência, suspensão e homogeneidade das partículas dos pigmentos, estabilidade destes, viscosidade, plasticidade metamórfica, tensão de superfície, entre muitas outras propriedades a explorar tecnológica e artisticamente.

Trate-se das essências dos óleos vegetais utilizados (por exemplo, a extracção do óleo de linhaça a sementes maduras de linho), da produção dos pigmentos (os inorgânicos como as “terras” e os “minerais, ou então os inorgânicos sintéticos); do fabrico de telas de fibra de linho, fibra de algodão, ou de tecido poliéster; ou de outras substância e produtos utilizados na pintura, em todas estas situações os artistas plásticos dão continuidade material a substâncias que os precedem, inflectindo-lhes a inércia, desvelando-lhes potencialidades, ora conhecidas, ora desconhecidas, na certeza, porém, de que tocando na matéria, tocam-lhe já em trânsito para outra materialidade que sucede àquela que ainda estava por processar no estado de substância extraída da natureza (ou então, laboratorialmente fabricada para devir nova materialidade).

Na verdade, a matéria a que aludem os artistas quase sempre aparece já processada, disponível, assim, para uma materialidade a conquistar (a materialidade é a matéria já em trânsito

para uma certa finalidade), isto é, uma coisificação plástica cuja materialização se espera tecnologicamente competente e artisticamente reconfiguradora do *elemento pictural*. Logo, quando um pintor reclama para si a condição “demiúrgica” de transformação da matéria, de facto, não é à matéria bruta e intocada que se refere, mas sim à transformação de uma materialidade prévia, a das superfícies existentes, dos pigmentos disponíveis, dos óleos e solventes específicos em circulação. A materialização a que vai submeter essas substâncias (já processadas) é um envolvimento numa materialidade já dada que agora, impulsionada pela “espontaneidade experimental” e motivada pela “vontade artística”, será submetida a outra noção de materialidade, já transgressora, já criativa, já expressiva.

Estas vagas de materialização que se expandem e contraem entre o extremo material e o extremo expressivo ou evocativo, este encadeamento de materialidades, são justamente os elos aos quais se transmite a matéria-prima submetida aos mais diferentes golpes, uns mais tecnológicos, outros mais artísticos, de maneira a fazer surgir uma imagem fluida mas “materialmente suportada”, seja por via analógica e tangível, seja por via digital e parcialmente tangível. Este ritmo de surgimento e interpenetração das materialidades e dos respectivos tempos de eclosão, ou seja, a combinatória plástica que a materialidade e a intermaterialidade trazem aos intervalos existentes entre a matéria-prima e a matéria já processada e disponibilizada para uma determinada finalidade, mas também a combinatória que se instala entre as materialidades e os dispositivos artísticos de espacialização, e ainda, entre esta última e o borbulhar semântico que irrompe nas superfícies picturais, constituem o campo no qual se desenvolve a rede de reenvios e transvios da imagem pictural. No fundo, um conjunto sucessivo de mediações processuais e artísticas, com diferentes camadas que se entrelaçam para compor uma imagem consubstanciada num suporte com determinadas propriedades materiais e qualidades expressivas. Como refere James Elkins no fim da introdução a estes ensaios: “des marques étranges et en partie incompréhensibles sous-tendent l’histoire que l’image semble narrer (...) c’est là que s’enracine l’ambiguïté des images”), um campo no qual assoma a força transgressiva, ambivalente, simultaneamente material e semântica, da imagem.

De facto, exceptuando casos muito radicais de experimentação artística com o *elemento pictural*, no mundo da arte a matéria raramente aparece como matéria primeira que não

derive ou dependa de outras mediações materiais para ser o que é e se derramar como derrama. Quando aparece na experimentação artística já vem mediada com outras matérias, transformada o suficiente para com estas se interligar e adquirir plasticidade com a qual possamos operar artisticamente. É assim com os pigmentos, as bases e as pastas de modelação, os aditivos matéricos (mesmo que se trate de palha e chumbo líquido derramado como já vimos em Anselm Kiefer); é assim com a natureza dos suportes bidimensionais ou tridimensionais em que possamos intervir, sejam paredes, tetos ou abóbadas, retábulos, telas, madeiras, vitrais, esmaltes, azulejos, papéis, mosaicos, ânforas, “crateras” (mundo helénico), barcos (também no mundo helénico), outros. Nas artes visuais, a considerar alguma coisa de “prima” essa será essencialmente da ordem do próprio fazer artístico, será pintura *alla prima* no sentido lato da noção, isto é, como gesto pictural que actua sobre pigmentos e respectivos suportes ainda humedecidos, receptivos a um ataque directo, numa sessão breve e única de trabalho. Sem cautela artística excessiva a não ser aquela que decorre de todos os estudos prévios, noutros suportes (ou camadas, como sucede na pintura a Fresco), que possam conduzir à eclosão de um gesto feliz, competente, expressivo.

Vejamos agora como a materialidade se temporaliza na pele de uma imagem pictural. Aquando dos adentramentos iniciais do pintor e do seu primeiro *habitar* do espaço pictural, não podemos esperar ver nessa fase da imagem as conexões adequadas a todas as formas, marcas e golpes que a imagem virá posteriormente a patentear. Como proto-imagem que assim emerge, segregada a partir de correntes de temporalidade por amainar, somente na fase em que essa pintura-imagem passa de tumultuosa a movente, ou seja, apenas na fase do seu devir imagem artística materialmente assumida, isto é, auto-suficiente na sua plasticidade e movimento induzido, poderá essa pintura aparecer-nos como fluxo temporal que arrasta consigo a temporalidade primeva e encoberta na qual o pintor esteve plenamente imerso, interligada a outras modalidades de temporalidade, entretanto surgidas. Efectivamente, no interior desse feixe de temporalidades constituídas está compreendida a anterioridade de um tempo que pode ser experienciado de diferentes maneiras, moldando a sucessão dos gestos do pintor e dos estados da obra, possuindo-o sem ele se aperceber inteiramente da condição em que se encontra, anterioridade que continuará remotamente actuante na actividade artística ainda “por vir”, por desenvolver.

No entanto, tendo a anterioridade desse tempo sido “propulsante” para a produção da pintura entretanto aparecida, tendo tocado o artista plástico desde o aparente “grau zero” da imagem quando ele se encontrava em imersão pictural, o pintor não terá podido capturar a originalidade desse tempo que é inapreensível para a percepção pictural directa, ou seja, nunca lhe podemos aceder nas suas manifestações “imediatas”, despojadas das mediações humanas, mesmo as mais sensíveis e assimiladoras do mundo fenoménico. Esteve nesse tempo primevo, foi por ele possuído e embalado, mas não o possuiu. À pergunta como pôde assim ocorrer, como pôde nele ter estado sem o ter possuído, nem de modo fugaz, mas tendo-o somente, diríamos, *habitado*, poder-se-á responder com Giorgio Agamben que, em *A loucura de Hölderlin*, reunindo na sua visão os contributos de Hölderlin, Schiller e Maine de Biran, se refere assim ao problema do habitar:

“A vida habitante ou habitativa que Hölderlin procura pensar e viver desenvolvendo e forçando as considerações de Schiller é esse «limite extremo do sofrer» (...) uma capacidade pura de ser afectado semelhante àquela a que, exactamente nos mesmos anos, Maine de Biran no seu *Mémoire sur la décomposition de la pensée* chama *état purement affectif*, e define como «uma relação única de passividade», que, aquém ou além de toda a percepção consciente, «pode constituir fora dela um modo de existência por assim dizer impessoal», um estado de pura *affectibilité* que ele considera, todavia, «como uma maneira de existir positiva e completa no seu género». A vida habitativa é uma afetibilidade que permanece como tal ainda quando recebe afeções, que não transforma em percepções conscientes, mas deixa transcorrer numa coerência superior, sem as imputar a um sujeito identificável. Por isso em Hölderlin o Eu não pode ter, como em Fichte e no primeiro Schelling, a forma de um sujeito absoluto que se põe a si mesmo, mas a - mais lábil e inapropriável - de um hábito ou de uma habituação.”¹

A nosso ver, deslocando esta “vida habitativa” para o fazer e o pensar do pintor, esse estranho habitar e esse fluxo de temporalidade sempre evanescente que se desencadeia na realização de uma imagem, tende a desenrolar-se da seguinte maneira. Quando estou perante uma tela branca, o branco de uma “imagem toda por chegar”, afinal, já me “chegou muito” por antecipação dessa imagem para o espaço de realização da mesma: toda a memória pictural e competência plástica reunidas para o

acto criativo constituem um bloco denso e impreciso de temporalidades que não domino a meu bel-prazer (posso provocar o rompimento de determinadas memórias para as tornar activas, mas só em parte compreendo e domino tudo o que me aparece). Posso presumir ter competência técnica, mas sou dominado pela vaga interminável de outras competências (artísticas e extra-artísticas) assimiladas em tempos que não sei e nunca saberei definir.

Portanto, o tempo primevo que jugava estar a lançar na superfície branca, no próprio momento de reconhecer o branco como branco já o acto a desencadear está imerso numa alvura que me precede, já o campo branco exhibe fantasmas, ruídos, e adumbramentos claros que são pertença de um tempo primevo que habito mas não penetro para o desmontar. Não o dilucido, não o poderei delimitar. Sucede que mesmo não tendo a possibilidade de lhe aceder directamente enquanto força e estrutura temporalizante da obra, nós cremos na imagem pictural que daí deriva, cremos no tempo primevo assim segregado, *ressentindo* fortemente a presença de uma incandescência criativa em trânsito, em parte já ocorrida, em parte disponível para outros golpes.

O que estamos a afirmar sobre este feixe de temporalidades e camadas prévias de uma proto-imagem pictural, tocada pela doutrina de Husserl sobre a “Consciência Interna do Tempo”, pode ser observado num “esfregaço” de pintura, pois, ao realizarmos um esboço com manchas generosas, ora soltas para a colisão, ora soltas para a harmonia “por vir”, avançamos para a produção de um conjunto de camadas unidas de forma densa e irrepitível, sendo entretecidas com o propósito artístico de união duradoura, emanadas de um jogo singular de zonas veladas e desveladas, mas que, no entanto, justamente devido ao cuidado em tornar a pintura-esfregaço uma constelação singular de manchas, somos levados a realizar e a desrealizar espalhamentos e sobreposições, apagando vestígios de uns, salvaguardando a existência de outros (tidos como quase-definitivos), avançando e recuando na densificação da primeira pele da pintura para a insuflar com o que temos de mais vivo, partilhável, ficcional e competente.

A cada acto de rasura (como os pintores tão bem sabem) corresponderá uma nova temporalidade, uma nova entrada e saída da *pele pictural*, uma nova imersão óptico-háptico-proprioceptiva, com uma coreografia, gestualidade e ressonância próprias, com a tensão e a crença num “por vir” da imagem. No fundo, esta adesão àquela ressonância sensível é já testemunho de um desdobramento do tempo em duas temporalidades que dão origem a um fluxo temporal em que nos descobrimos

a nós mesmos em acto contemplativo. Temporalidades que se desprendem de planos matéricos envolvidos uns nos outros, sobrepondo-se, intersectando-se, justapondo-se, compondo um campo plástico intermitente. Compacto, mas que respira, tenso, mas que é fluido, constituindo-se como algo similar à hipoderme e à derme da pele humana, enquanto camadas profundas e intermédias da porosidade e respiração deste órgão vital para a imagem. Continuando no plano das analogias e da sinestesia, permitam-nos referir uma noção proposta pelo investigador em geofísica Miguel Miranda, que vai abrir caminho para a nossa analogia entre a densidade criativa da pele pictural e a “densidade espectral plana” da ressonância de um búzio: sim, os mistérios insondáveis de um búzio.

“Para ouvirmos o som emitido por um búzio, basta aproximar a sua abertura do ouvido. (...) A origem deste som é explicada de forma simples: os búzios capturam o ruído ambiente, levando-o a sucessivas reflexões, quando as ondas de som progridem para o interior da concha em espiral. A sobreposição destes sons produz reverberação, cuja intensidade é amplificada pela convergência das ondas sonoras de tal modo que as várias frequências se misturam num todo mais homogéneo, que se assemelha ao som do mar. O som produzido pelos búzios é parecido com o que a física chama “ruído branco”: um som complexo obtido pela mistura de sons com frequências diferentes, sem que nenhuma delas seja dominante, apresentando uma “densidade espectral plana” para a gama de frequências audível, entre os 20 e os 20.000 hertz. O adjectivo “branco” é aqui utilizado no mesmo sentido em que a luz branca do Sol corresponde à mistura de todas as cores na proporção do arco-íris.”²

Ora, nas zonas intersticiais de uma pintura, nas quais, como é consabido pela experiência daqueles que a praticam, se instalam e interligam os planos e os sedimentos picturais mais informes, sucede algo que se liga com as reverberações daquela sobreposição de densidade “branca”, qual mistura tendencialmente homogénea e contínua de ondas sonoras. De facto, na construção simultaneamente livre e intencional das camadas de pintura (de intencionalidades vivas, mas também dormentes e taceantes, qual “fazer” dinâmico que gera interdependência entre as múltiplas camadas existentes), cada uma destas, à vez, funciona como se recebesse intersecções, sobreposições e justaposições de todas as outras que a rodeiam (de forma análoga a um feixe de células que se interliga a muitos outros feixes celulares, gerando

uma vasta rede de interconexões). Com esta ocorrência matéria a pulular pela imagem pictural, assiste-se à constituição de uma vaga matéria e porosa de fundo, ou seja, surge uma primeira forma de movimento ao qual apenas acedemos por intermédio de um entrelaçamento de planos descobertos já “em acto”, como resultado de gestos picturalmente já consumados.

Ora, esta “descoberta” da interpenetração das substâncias e das ocorrências plásticas mais informes permite-nos entrever tempos diferentes para a elaboração das massas picturais, tempos entre os quais se podem reconhecer os seguintes: (1) o tempo retrospectivamente descoberto que se mistura com um tempo retroprojectado, aquele vogar que corresponde ao tempo segregado no lançamento e no entrecruzamento dos planos matéricos, isto é, o tempo da criação e da vida plástica insuflada na obra, que se infere através da nossa sensibilidade, uma vez situados perante uma superfície pictural; (2) o tempo da apreensão (misturado de tempo retroprojectado), qual assimilação feita com deleite e demora face a algo que, afinal, já era previamente à nossa apreensão uma matéria sensível e oscilante. Embora subtil, já aí estava cadenciada e artisticamente volúvel enquanto conjunto denso de camadas e gestos lançados sobre a superfície pictural; (3) o tempo da reflexão e do distanciamento relativamente aos dois tempos anteriormente referidos, caso se pretenda tratar de uma investigação sobre os tempos que confluem na construção da imagem pictural; (4) ou então, o “tempo branco” (como branco” era o “ruído” ou o *continuum* da “ressonância” do búzio do mar) da confluência de várias expressões da temporalidade, caso se continue no plano da exploração e da criação plástica de uma imagem; (5) ou ainda, o tempo de uma “combinatória” das temporalidades que caracterizam a criação e a investigação artística (eis aqui uma experiência concreta que permite discernir as noções de investigação e de criação).

Ora, se atentarmos naquilo que caracteriza a primeira modalidade de tempo, aquela em que o tempo emerge como sendo descoberto a *posteriori*, como ocorrência já artisticamente materializada, somos impelidos a pensar que este tempo redescoberto, este tempo no qual reemergimos, não foi um tempo exterior à criação dos avessos dos fundos da pintura, não foi, pois, um tempo lá vertido em função da necessidade da intenção criativa. A intencionalidade inerente ao gesto criativo engendrou a temporalidade pictural específica que se observou em acto, descoberta já em trânsito, portanto. Sem esse acto criativo a temporalidade vislumbrada em trânsito na imagem pictural

não seria uma realidade a considerar, por sua vez, sem a vida intencional e a expressão técnica daquele que engendrou a imagem, a temporalidade não teria sido consumada através das linguagens da arte. Esta interdependência leva-nos a considerar que é da natureza das próprias imagens artísticas (picturais ou outras) emergirem de uma temporalidade engendrada nelas e através delas, isto é, o tempo da transformação em imagem de um conjunto de substâncias escolhidas para um acto criativo, é a também a construção de um tempo próprio através do qual podemos experienciar criativamente o nosso quotidiano, sendo que só a partir desta transformação criativa do tempo podemos falar de tempo, neste caso específico de temporalidade pictural que se engendra com os meios expressivos da pintura e do funcionamento das imagens artísticas.

Mas, tratando-se da criação de imagens artísticas, sendo a experiência do tempo uma experiência artisticamente orientada, podemos sempre ensaiar e provocar rupturas nos tempos subjacentes ao encadeamento causal e recíproco entre imagem patente e referente ausente, rupturas realizadas com as linguagens da pintura, ou seja, de modo plástico e intencional. Todavia, tendo intencionalidade, visando um rompimento com a cadeia referencial atinente a uma imagem ou conjunto de imagens, não se caracteriza por actos inteiramente conscientes ou transparentes à consciência de um pintor. Este rompimento é uma violentação da unidade da linguagem, uma experimentação com as suas possibilidades de uso, o curto-circuitar da rede de reenvios das imagens nos seus mecanismos mais familiares de símbolos plásticos efectivos que patenteiam referentes ausentes.

Dizemos das imagens, sobretudo das imagens artísticas, que para além de podermos violentar artisticamente o encadeamento causal da imagem e dos referentes, elas também nos violentam, nos escapam, nos questionam, nos definem, nos abandonam, nos tocam sem nós lhes podermos tocar. Porém, com essas afirmações estamos a expressar aquela condição disruptiva das imagens construídas para ferir as modalidades de retenção mnemónica quotidiana, os nossos modos mais habituais de modificação derivativa das imagens. Neste sentido, os pintores (e outros criadores de imagens bidimensionais ou tridimensionais) provocam com as suas obras uma desfamiliarização com a memória disponível, para lhes arrancar, mesmo que de modo diferido, vestígios e funcionamentos mais remotos ainda. É por esta razão que os pintores por vezes irrompem com afirmações que escandalosamente requerem um “não pensar”, um

“não querer pensar”, como se desta forma pretendessem apontar para uma forma de contacto com a realidade que supera as articulações da linguagem e do pensamento mais usuais.

“During a tour of Tony Cragg’s impressive studio in the hills near Wuppertal, I witnessed a convincing demonstration of this principle. After Cragg had guided our group of art historians through the various workshops where his sculptures were assembled, dressed, sanded and stored, one of the participants asked the artist where he got the initial ideas from, implying that this could certainly not occur in his messy workplace. Turning to the wall, Cragg exclaimed: ‘I hate ideas! If I have one, I bang my head against the wall,’ and mimed the action.”³

Como se pretendessem estar “à escuta” de um murmúrio primitivo, remoto e diferido, ressentir uma torrente que suporta toda a reflexão mas que se furta à tematização pictural ou outra, uma opacidade que sustenta o acto pictural mas que este acto toca sem ver directamente, pretendendo perscrutar e expressar esse percrustar de maneira plástica e instalativa. Similarmente ao que os actos de reflexão filosófica ou outros actos de linguagem radical tacteiam e se esforçam por trazer para a penumbra mediadora da expressão humana, como aquilo que Husserl afirma sobre o «absoluto» enquanto «presente universal primitivo», por intermédio de uma escolha efectuada por Pedro Alves,

“O próprio absoluto é este presente universal primitivo, nele ‘reside’ todo tempo e todo mundo em qualquer sentido. (...) ‘Facto absoluto’ – a palavra ‘facto’ está aqui empregue segundo o seu sentido invertido, do mesmo modo que ‘coisa-de-facto’ (*Tatsache*), aqui não há nenhum fautor. Ele é precisamente o absoluto, que nem sequer como ‘necessário’ pode ser caracterizado, o qual reside na base de todas as possibilidades, todas as relatividades, todas as condicionalidades, é doador do seu sentido e ser. (...) Este absoluto transporta em si (...) o absoluto como ‘a-razão’, como sistema do ser absoluto sem-razão, sem a qual o racional ‘é impossível’.”⁴

Sem pretendermos estabelecer uma analogia desproporcionada entre os discursos das artes e de Husserl, não podemos deixar de considerar que escultores como Tony Cragg e outros artistas plásticos, como os pintores que estiveram em foco neste breve ensaio, imergem igualmente num feixe de temporalidades e numa actividade criativa cuja inteligibilidade também recebe

uma ressonância daquela “a-razão”, movendo-se numa “vida habitativa” que capta uma ressonância e um “ruído branco” sem o qual não se produziria imagem, sem o qual não nos aproximaríamos sequer dos alvares do *elemento picural*, de onde partimos sem cessar com as nossas telas brancas.

NOTAS

- ¹ Agamben, *A loucura de Hölderlin. Crónica de uma vida habitante (1806-1843)*, Lisboa, edições 70, 2022, p.249.
- ² Miguel Miranda, “O mar dentro de um búzio”, in *O Público*, 21-06-2022, pp. 28-29.
- ³ Ann-Sophie Lehmann, “Good Art Theory Must Smell of the Studio”, in *Hiding Making. Showing Creation. The Studio from Turner to Tacita Dean*, (Coords. Rachel Esner, Sandra Kisters, Ann-Sophie Lehmann), Amsterdam, Amsterdam University Press, 2013, p.248.
- ⁴ Husserl citado por Pedro Alves em *Subjectividade e Tempo na Fenomenologia de Husserl*, Lisboa, Centro de Filosofia da UL, 2003, p. 445.

Breves biografias

FILIFE FIGUEIREDO (Lisboa, 1973)

IADE-Universidade Europeia / CET-FLUL

Filipe Figueiredo é professor auxiliar no IADE – Universidade Europeia e investigador no Centro de Estudos de Teatro (FLUL), onde co-coordena a Linha de Investigação “Teatro e Imagem” e na UNICOM/IADE. É Mestre em História da Arte (FCHS/UNL), com estudos centrados na obra de Domingos Alvão e na fotografia portuguesa na primeira metade do século XX, e Doutorado em Estudos Artísticos (FLUL, 2016), com uma tese dedicada aos modelos e práticas da fotografia de teatro em Portugal – “O Insustentável Desejo da Memória (1868-1974)” (bolseiro FCT). Tem colaborado em diversas iniciativas e projetos no cruzamento dos estudos de imagem com os estudos teatrais e performativos e de pesquisa e análise iconográfica, nomeadamente no projeto OPSIS – Base Iconográfica de Teatro em Portugal (2008-10) (CET/FLUL) e é, atualmente, investigador responsável do projeto PERPHOTO – *Performing the gaze. Crossings between photography and theatre in portuguese and international context*. (PTDC/ART-PER/31693/2017). Leccionou em várias escolas de artes visuais (ESTAL, Atelier de Lisboa, Restart, World Academy) e desenvolve trabalho fotográfico relacionado com as artes performativas. Dedicou-se aos estudos de Fotografia e de História da Fotografia, da Imagem e Cultura Visual e, em particular, no seu cruzamento com as artes performativas, áreas em que tem assinado várias publicações em revistas e livros e promovido diversa atividade científica. Foi co-curador das exposições “Amélia” (2018) e “José Marques: fotógrafo em cena” (2019) no Teatro Nacional D. Maria II.

HELENA FERREIRA (Lisboa, 1982)

É artista plástica e desenvolve o seu trabalho no âmbito do vídeo, instalação e desenho. O seu corpo de trabalho centra-se no desdobramento do espaço, da suspensão do tempo ou da desconstrução da imagem para reflectir sobre o modo como podemos contrapor pontos de vista distintos ou complementares, ou mesmo diferentes tempos sobrepostos num só momento. Para explorar estas questões, muitas vezes trabalha a projecção como material, como tema e fenómeno anímico e não, exclusivamente, como meio tecnológico ou audiovisual.

Na última década, Helena Ferreira tem participado em exposições nacionais e internacionais, tem desenvolvido trabalhos de curadoria, apresentado conferências e orientado seminários e workshops. É autora de diversos artigos e capítulos e co-editou livros de ensaios e catálogos de exposições. Foi também coordenadora do *Post-Screen: Festival Internacional de Arte, Novas Media e Ciberculturas* entre 2013 e 2017.

É licenciada em Escultura pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e doutorada em Arte e Multimédia na mesma instituição, tendo sido bolseira da Fundação para a Ciência e Tecnologia.

JOSÉ QUARESMA (Santarém, 1965)

Docente da FBAUL, artista plástico e investigador. Entre 1982 e 2021 realizou um conjunto significativo de exposições. Nos últimos quinze anos coordenou muitas publicações (livros e catálogos) com inúmeros autores, portugueses e estrangeiros. Desenvolveu múltiplas experiências de curadoria, ciclos internacionais de conferências, entre outras manifestações artísticas. Tem explorado de forma persistente a investigação em pintura, a investigação em artes, a reprodutibilidade gráfica, a noção de imagem, e a arte pública. Publicou em junho de 2021 o livro *A pintura contemporânea e o rio do esquecimento. O elemento pictural, a instalação e a fotografia*, Vol. I. É coordenador da Revista internacional de investigação artística, RIACT, edição da FBAUL.

RICARDO MENDOZA-CANALES

É Investigador Júnior FCT na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e coordenador do grupo de investigação em Filosofia Prática (Praxis) do Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (CFUL). Obteve a sua Licenciatura em Linguística e Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Peru (PUCP). Continuou os seus estudos na Universidade Autónoma de Barcelona (UAB), onde obteve um Mestrado em Literatura Comparada, outro Mestrado em Filosofia contemporânea e o seu Doutoramento em Filosofia (menção Doutor Internacional e merecedor do Prêmio Extraordinário de Doutoramento à melhor tese em filosofia). Foi docente e investigador no Departamento de Humanidades da PUCP (Peru), no Departamento de Filosofia da UAB (Espanha), investigador visitante de doutoramento e de pós-doutoramento nos Arquivos Husserl da Universidade de Colônia (Alemanha), e investigador visitante primeiro, e bolseiro FCT de pós-doutoramento depois, no Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa (Portugal). A sua área de especialização é a filosofia continental contemporânea (em particular, as áreas da filosofia da cultura, fenomenologia e hermenêutica, estética e filosofia das artes, teoria crítica e pós-estruturalismo francês) e atualmente centra a sua investigação e docência no estudo da imaginação e do imaginário, especialmente nas suas interseções com a epistemologia, os estudos da cultura, a literatura, a ontologia social, a política e a estética.

PROJECTO GRÁFICO

Isabel Lopes de Castro

EDIÇÃO

Faculdade de Belas Artes. Universidade de Lisboa.

ISBN

978-989-8944-70-2

Lisboa, Julho, 2022

as imagens

POUR
VIR

e a

incredulidade