



DO AGORA QUE JÁ NÃO É

UMA EXPERIÊNCIA NOS LIMITES
DO OBJECTO ARTÍSTICO

JOANA TORRINHA
2018

MARIA JOANA GOMES D'OLIVEIRA DA
COSTA TORRINHA

201502259
MESTRADO EM
PRÁTICAS ARTÍSTICAS
CONTEMPORÂNEAS

FACULDADE DE BELAS ARTES
DA UNIVERSIDADE DO PORTO

PROJECTO REALIZADO SOB A
ORIENTAÇÃO DE
HUGO PAQUETE
2018

DO AGORA QUE JÁ NÃO É

UMA EXPERIÊNCIA NOS LIMITES
DO OBJECTO ARTÍSTICO

**A TODOS AQUELES QUE ME
ACOMPANHARAM NESTE LONGO
PROCESSO, ESPECIALMENTE AO MEU
ORIENTADOR HUGO PAQUETE, PELA
PARTILHA DE CONHECIMENTOS,
PELAS CONVERSAS E POR TODO
O APOIO NESTA JORNADA DE
CRESCIMENTO E DESCOBERTA.**

**AO CARLOS, AO DIOGO, AO GONÇALO,
À MARIA E À MINHA FAMÍLIA POR
TODA A AJUDA E PELO SIMPLES APOIO.**

**GRATA PELA
VOSSA COLABORAÇÃO.**

ABSTRACT

Do agora que já não é: Uma experiência nos limites do objecto artístico é um projecto multidisciplinar apresentado no contexto da conclusão do Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto.

As questões conceptuais abordadas nesta investigação lidam com estados de presença e ausência, materialidade e imaterialidade e são encarados como do domínio dos espectros e da hauntologia. Esta ideia de temporalidade e disjunção é manifestada a partir de cinco projectos, sendo estes: *Uma série de imagens acerca do fantasma* (2016-2018); *Daí emergem* (2016); *Na tentativa de unir todos os pontos* (2017); *Não permanece, flutua* (2018) e *A medida de todas as coisas* (2018). Neste documento desenvolvo uma análise acerca destes projectos, enquadrando-os no meu pensamento através dos conceitos que evocam e das reflexões que potenciam.

PALAVRAS-CHAVE:
INSTALAÇÃO, LUZ, TEMPO,
ESPECTRO

ÍNDICE

<u>INTRODUÇÃO</u>	<u>02</u>
<u>I - ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA OBRA DE ARTE</u>	<u>06</u>
<u>LUZ, PERCEPÇÃO E TEMPO: UMA PERSPECTIVA SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE</u>	<u>07</u>
<u>A OBRA DE ARTE E OS SEUS LIMITES CONCEPTUAIS</u>	<u>14</u>
<u>MAPA DE CONCEITOS</u>	<u>20</u>
<u>II - PENSAR A ARTE FORA DA MATERIALIDADE E SUBSTÂNCIA</u>	<u>22</u>
<u>UMA SÉRIE DE IMAGENS ACERCA DO FANTASMA</u>	<u>26</u>
<u>DA LUZ E DOS ESPECTROS</u>	<u>35</u>
<u>DAÍ EMERGEM</u>	<u>38</u>
<u>NA TENTATIVA DE UNIR TODOS OS PONTOS</u>	<u>42</u>
<u>NÃO PERMANECE, FLUTUA</u>	<u>46</u>
<u>III - A MEDIAÇÃO DO TEMPO VS A SUA EXPERIÊNCIA NATURAL</u>	<u>50</u>
<u>ACERCA DAS CAMADAS DO TEMPO E DA SUA MEDIAÇÃO</u>	<u>51</u>
<u>A MEDIDA DE TODAS AS COISAS</u>	<u>57</u>
<u>CONCLUSÃO</u>	<u>61</u>
<u>BIBLIOGRAFIA</u>	<u>63</u>
-	

INTRODUÇÃO



O presente documento é a soma de um conjunto de resoluções, experiências artísticas e conceptuais que procura dar resposta ao meu interesse pelos fenómenos da luz e seus eventos. Desdobrando a investigação para uma exploração desses elementos e efeitos luminosos, tanto na sua forma mais elementar, como a luz emitida pelo Sol na paisagem e meio circundante ou por uma simples lâmpada, no interior de um espaço e os seus efeitos e registos. Numa outra possibilidade explorei também a luz artificial através de dispositivos vídeo, emitida por projectores, onde procurei gerar efeitos estéticos através de um conjunto de práticas controladas e encenadas com a luz que, mesmo assim, abriam sempre espaço para elementos imprevisíveis. Não tendo controlo sobre os mesmos, foram aceites como fenómenos dos mecanismos, processos e elementos da construção contida na obra. Utilizei também meios mais tradicionais com o objectivo de compreender o modo como o material com que estava a trabalhar, a luz, se comportava, utilizando a fotografia como registo para posteriores incursões em outros projectos, tendo em consideração os resultados obtidos e a análise dos fenómenos registados.

Ao trabalhar sobre este assunto fui reconhecendo o carácter imaterial da luz e a fugacidade das lógicas associadas às matérias sólidas que delimitam um contorno e com as quais nos podemos encontrar constantemente no espaço e no tempo. Isto não acontece com a luz ou com o som, sendo articulado um suporte teórico para fundamentar as minhas ideias, que lidam com eventos mais intangíveis dentro da experiência humana. Esta opção foi tomada para clarificar alguns dos pontos que suportam a base conceptual e argumentação sobre os trabalhos desenvolvidos. Deste modo, proponho que se reflita sobre este domínio da luz na minha prática como espectro, reconhecendo todos os processos imanentes e características na sua expressão natural ou artificial, controlada ou simulada como elementos que comportam qualidades que estão constantemente num estado de aparecimento e desaparecimento, aos quais não podemos aplicar considerações filosóficas ou analíticas que lidam com fenómenos imóveis e sólidos.

Dito isto, trabalhar sobre a luz implica reconhecer a construção de todo um sistema que permite a sua expressão instável, seja nas observações de campo ou em processos controlados de atelier. Aqui proponho o conceito de dispositivo, tendo em conta toda esta instabilidade que o objeto num estado de aparecimento e desaparecimento implica. De um modo mais linear, é uma rede de conceitos e situações, valores e relações entre os mecanismos de

produção e recepção onde se constroem significados, onde é englobado todo o conjunto de elementos físicos, que geram as possibilidades da luz artificial ou natural e de onde advém as suas formas em potência que são interpretações e significados, e por último a obra que é visível, sempre como elemento instável, um evento que encontra representação na consciência e na memória. A extrapolação destes conceitos filosóficos que suportam a minha investigação prática será observada nos projetos que apresento como modelos de fundamentação e articulação entre um fazer teórico e prático, como nas instalações *Daí emergem* (2016) e *Não permanece, flutua* (2018).

A luz é encarada neste projecto como uma medida do tempo, isto é, ao percebermos a emissão de determinado ponto de luz, quer simplesmente o que nos permite visualizar as coisas do mundo, quer a luz trabalhada no contexto da prática artística, exerce-se uma temporalidade em que, por mais permanente ou impermanente seja o seu estado, gera-se a construção de uma experiência perceptiva. A transacção entre a imaterialidade e a percepção visual integra um processo de significação em que o espectador gera a sua própria cognição do trabalho, dependente da experiência que faz dele. Este projecto procura compreender até que ponto e de que forma a prática artística baseada na imaterialidade e na percepção sensorial, se pode aproximar na multiplicidade de experiências de cada espectador e em que medida a sensação de experiência se pode colectivizar. Os fenómenos ópticos são assumidos como ferramentas para explorar os limites das composições e a sua acção no olho na experiência momentânea ou residual, como na instalação que irei apresentar: *Na tentativa de unir todos os pontos* (2017).

A fotografia, como um media tradicional na actualidade, tendo em consideração as evoluções da arte contemporânea, é também paradoxalmente utilizada neste estudo como a cristalização dos fenómenos temporais, como por exemplo na publicação *Uma série de imagens acerca do fantasma* (2016–2018). Também o projecto fotográfico *A medida de todas as coisas* (2018) lida com o registo da passagem do tempo numa tentativa de compreender uma temporalidade elementar, abstracta e interna do sujeito, a do percurso do Sol no céu diariamente, perante as grandes escalas de eventos universais que regem a vida e as atividades humanas. Este projecto procura reconectar a experiência do tempo a uma medida natural, universal e cósmica, e em parte biológica, perante o registo efectuado.

Alguns dos conceitos e considerações que aqui apresento serão desenvolvidos ao longo deste texto, acompanharam o meu percurso pessoal e artístico tendo sempre em consideração as ramificações que posso estabelecer com as artes plásticas, artistas e movimentos que influenciam a minha visão do mundo e criação. A história é um espaço que pode sempre ser revisitado, neste documento procuro colocar em contexto todas estas influências e modos de estar no mundo que contribuíram para a criação e argumentação da minha obra, umas vezes apontando radicalismos no modo de ver o real mas sem deixar uma base de realidade pura, científica e analítica que sustenta os modos como na contemporaneidade compreendemos a materialidade, substâncias, os eventos ou os espectros.

THE TIME IS OUT OF JOINT.

H A M L E T

I

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES ACERCA DA OBRA DE ARTE



01

LUZ, PERCEPÇÃO E TEMPO: UMA PERSPECTIVA SOBRE A HISTÓRIA DA ARTE

Ao longo da história, a possibilidade do que é a arte apresentou-se como um conceito mutável, moldando-se na fluidez das directrizes da vida e respondendo às necessidades e expressões culturais transversalmente pelo mundo. Se a obra de arte estava inicialmente ao “SERVIÇO DE UM RITUAL” (BENJAMIN, 2012, 69), desde as primeiras décadas do século XX, sensivelmente, metamorfoseou-se numa experimentação influenciada pela diversidade de materiais e técnicas, pela presença tecnológica e pelas mudanças no paradigma da percepção, estética e crítica. É fundamental analisar estas mudanças na actualidade e, como tal, este texto procura desenvolver um rastreio à história da arte, destacando acontecimentos, movimentos artísticos e obras, que são pertinentes de serem pensadas na reflexão que aqui se procura desenvolver sobre arte a arte, bem como reconhecendo a importância destas correntes estéticas na minha prática artística, em todos os seus processos práticos e conceptuais.

O desenvolvimento dos media audiovisuais no século XX e durante o século XXI potenciou a evolução da sociedade para um novo período tecnológico, afecto a vários domínios no quotidiano, que se foram entranhando democraticamente na sociedade e especialmente na arte. A rádio, fotografia, cinema, televisão e multimédia começaram lentamente a transformar a percepção individual e colectiva em relação à tecnologia e por conseguinte o raio de alcance destes novos media, reproduzidos por diversas máquinas espalhadas no quotidiano. A máquina, como Debra Shaw observa, “OFTEN MIGRATED FROM PUBLIC TO PRIVATE SPACES AND FROM INDUSTRY TO THE HOME” (SHAW, 2008, 28) e, pervasivamente, a pressão que os novos media despertam no paradigma da representação que conduz a novos focos de interesse artístico. Como Walter Benjamin aponta, existem momentos decisivos no curso da história que alteram “COM A FORMA DE EXISTÊNCIA COLECTIVA DA HUMANIDADE, O MODO DA SUA PERCEPÇÃO SENSORIAL” (BENJAMIN, 2012, 67), também Shaw reconhece que a arte pode ser instrumental na estruturação e reflexão de respostas a um novo arranjo do sentir. Podemos também mencionar o conceito de “TECHNOCULTURE” (SHAW, 2008, 4) que se define como e após uma perspectiva que procura compreender as relações entre a tecnologia e a cultura e as respostas que daí advêm nos mais diversos domínios da vida, neste caso específico na arte.

07

Com o surgimento dos novos media e a possibilidade da reprodução mecânica, a noção de obra de arte é convocada para uma revolução que procura enquadrá-la no seu tempo. Benjamin confronta o conceito de aura, em que particulariza a condição de presença na obra de arte, a autenticidade subsequente, e o seu valor de culto, com a separação do objecto reproduzido da tradição, subtraindo a aura e fragmentando a obra numa experiência de acontecimentos no espaço sujeita a um conjunto de possibilidades temporais de criação e experiência. Partindo do exemplo da fotografia, o dispositivo inviabilizou a mão pela rapidez do olhar e estabelece o potencial da máquina para “REGISTAR IMAGENS QUE PURA E SIMPLESMENTE NÃO CABEM NA ÓPTICA NATURAL” (BENJAMIN, 2012, 65). O trabalho de Eadweard Muybridge ou Étienne-Jules Marey, por exemplo, ilustra bem o desvendar que a fotografia traz à percepção, pela utilização do registo sequencial como objecto de estudo da locomoção de indivíduos ou animais.

A possibilidade da reprodução mecânica e a imanência de novos modos de percepção na arte são elementos de uma operação que procura consolidar as respostas das disciplinas dominantes da arte, pintura e escultura e a sua natureza estática, com um novo paradigma da representação, trazendo novos modos de observar e registar e assim novos imaginários para a representação na prática artística. A intenção das vanguardas não passava tanto por enquadrar em primeira mão a tecnologia mas uma “MACHINE AESTHETIC” (SHAW, 2008, 126), levada a cabo pela produção em massa ou pela deslocação temporal e espacial produzida pela tecnologia. Da mesma forma, Benjamin observa que, movimentos como o Cubismo ou o Futurismo, pecavam por tentar simular os efeitos da “SPEED” (MARINETTI, 2001, 223), o movimento e dinamismo, através dos seus métodos e materiais convencionais, ficando para trás na tentativa de atingir uma dimensão que os novos media tão facilmente alcançavam na maleabilidade da sua temporalidade.

Será pertinente a partir de agora situar esta reflexão no âmbito da abordagem da arte como potência cinética, um interesse que se revelou crescente na prática artística do século XX, e onde podemos encontrar Marcel Duchamp na génese desta problemática. O surgimento desta prática artística, que resulta da abstracção da dinâmica do corpo em movimento, e que se comprova na série de *Nude Descending a Staircase*, antevê uma necessidade de animar o trabalho que coloca em causa questões relacionadas com a forma “HOW WE EXPERIENCE THE WORLD, THE REPRESENTATION OF THESE EXPERIENCES AND THEIR IMPACT ON HOW WE CONSTRUCT

SOCIETY AND THE ENVIRONMENT” (SHAW, 2008, 4) por intermédio da manipulação do tempo e seu registo, mecanismos, etc. Duchamp desempenha um papel pioneiro ao testar a percepção nas suas experiências artísticas através de um princípio mecânico funcional como em *Bicycle Wheel* (1913) que, apesar de funcionalmente imóvel actualmente, trabalha o efeito estroboscópico e representa uma das primeiras tentativas de construir um dispositivo óptico. Ainda que as suas implicações metafísicas se sobreponham à sua investigação do movimento na arte, ao desenvolver dispositivos ópticos, como por exemplo *Rotary Demisphere (Precision Optics)* de 1925, constrói sistemas que se confrontam no olho, como obras que têm uma configuração instável, sempre em mutação, e se desenvolvem na mente do observador. Por sua vez o Construtivismo, também precursor na investigação cinética, ao utilizar matérias-primas industriais, como o vidro, o plástico ou o metal, partiam de um “NEW ELEMENT THE KINETIC RHYTHMS AS THE BASIC FORM OF OUR PERCEPTION OF REAL TIME” (GABO E PEVSNER, 2001, 299) e traduziam-no em estruturas em tensão, pela sua relação com a luz ou o espaço, e que consideravam cinéticas pelo principio temporal sob o qual o observador apreende os seus ritmos, como uma construção sucessiva. Todas estas obras lidam com o tempo e efeitos de alteração, mutação e sequência, o elemento que as liga passa pela vontade de descontinuidade presente no objecto e que se opõe a uma concepção da escultura que era anteriormente imóvel.

É importante neste ponto definir a noção de cinético como algo mais que “NON-REPRESENTATIONAL ART USING THE PARAMETERS OF REAL TIME AND MOTION” (BURNHAM, 1968, 232) mas sim como uma investigação sobre a dinâmica entre a dimensão material e sensorial gerada na obra de arte. Esta reflexão procura estabelecer paralelismos com a produção cinética, da primeira metade do século XX sensivelmente, onde podemos reconhecer, segundo Abraham Moles:

“DEUX GRANDES TENDANCES DE L’ART OPTICO-CINÉTIQUE, OPPOSANT LE LANGAGE ANALYTIQUE ET BINAIRE DES CONSTRUCTIONS GÉOMETRIQUES ABSTRAITES À DES DISPOSITIFS PLUS IMMERSIFS PLONGEANT LE SPECTATEUR DANS LE VERTIGE OPTIQUE (EFFETS MOIRÉS, SPIRALES, STROBOSCOPES), LE JEUX DE DÉSTABILISATION PROPRIOCEPTIVE (ÉCARTS, OBLIQUES, MOBILITÉ)” (ROUSSEAU CIT. MOLES, 2013, 56).

Contudo, a hibridização destes dois modos constitui a prática mais frequente entre os artistas lumino-cinéticos que serão analisados.

O trabalho de Laszlo Moholy-Nagy é contaminado pela paisagem industrial e guiado por ideias de progresso dinâmico, pela mecanização e as possibilidades dos novos materiais,

nas ruas recolhe peças de máquinas, plásticos ou outros materiais que resultam em assemblagens, apelidadas de “GLASS ARCHITECTURE” (MOHOLY-NAGY, 1947, 72). Estes trabalhos levantam questões acerca da luz, transparência e percepção, que se alinham com o Construtivismo, em que também Moholy-Nagy procura construir segundo um princípio dinâmico em que o material é o veículo das forças do sistema. O *Light-Space Modulator*, desenvolvido por Moholy-Nagy entre 1922 e 1930, é constituído por um mecanismo giratório de discos de metal e vidro que, em conjunto com a fonte de luz, criam uma projecção de imagens de luz e sombra no espaço. A escultura para o artista não era mais uma questão de material e de massa, mas sim de relações de volume virtual, ao utilizar a luz “AS TIME-SPATIAL ENERGY AND ITS PROJECTION” (MOHOLY-NAGY, 1947, 27) estabelece uma relação interpenetrante entre o plano mensurável e imensurável da obra, num jogo de forças flutuantes em mudança.

Na continuidade desta vontade de trabalhar a imaterialidade, e da mesma forma que Moholy-Nagy, Lucio Fontana, no contexto do pós-Guerra, escreveu *The White Manifesto*, um texto que mais tarde se tornaria num ponto central não só para vários artistas do seu círculo como um pouco de toda a Europa, no qual declarava o início de uma prática em que o tempo e o espaço estão unificados. Algumas destas ideias eram influenciadas por desenvolvimentos científicos como os de Einstein que reconhecia que o espaço-tempo não é um vazio inerte e imutável, pois os elementos espectrais que representam eventos no espaço-tempo moldam o continuum e este por sua vez afecta a matéria e energia. A arte não se encontra também num vácuo, no sentido em que a obra é constantemente influenciada pela sua envolvente e vice-versa. Fontana afirmava que “PLASTER AND PAINT ON CANVAS ARE NO LONGER MEANINGFUL” (FONTANA, 1992, 667) e encontra na natureza da luz uma forma em potência para desvendar os limites do espaço e de estimulação óptica. Em *Struttura al neon per la IX Triennale di Milano* (1951), joga com a posição dos néons para que a sua leitura por parte do espectador aparente mudar consoante a sua deslocação, tendo reconhecido a reorganização da experiência perceptiva face à tecnologia, a sua intenção passava por reconectar o espectador à sensação.

A importância das premissas de Fontana, e de outros artistas como Yves Klein ou Victor Vasarely, e em resposta à tendência Informalista que estava instalada, influenciou a formação de um movimento de artistas que se difundiu em vários núcleos por toda a Europa, a New Tendency. Este grupo movia-se segundo uma vontade de descodificar a relação entre o objecto e o observador, na expansão dos limites da pintura e da escultura a um campo dinâmico,

que se formaliza através de vários media, praticando sempre um determinado grau de instabilidade que emana das superfícies activas e alerta o espectador para um trabalho fluído e inconstante. Da New Tendency destacam-se dois grupos homólogos: Groupe de Recherche d'Art Visuel (G.R.A.V.) e Grupo Zero, ambos assumiam os eventos circunstanciais como o ponto de partida de um novo modo de percepção artística, traduzindo-os na utilização da luz como um sistema de fusão entre objecto e espaço que constituem um complexo perceptivo na base da instabilidade óptica. Essa dinâmica pode ser exemplificada através do *Lichtballet* (1961), de Otto Piene, que apesar de inicialmente ser operado manualmente, consistia num conjunto de dispositivos, que se movem diferenciadamente, agora segundo o ritmo programado da mecanização, e que, pela projecção de luz através do metal perfurado geram imagens de luz animadas pelo espaço. A obra é constituída por centros de forças que funcionam dualmente, neste caso, a luz gera projecções que estão em tensão e resolução no seu desenrolar, que aparecem e reaparecem no seu ritmo mecânico. Tanto G.R.A.V. como Grupo Zero, construíam os seus trabalhos lumino-cinéticos como espaços onde acontecem coisas que só podem ser traduzidas pela cognição do espectador na expansão das suas faculdades, o entendimento da obra é baseado na relação do olho com a mesma sendo o espectador um elemento activo na leitura dessas dinâmicas.

O tipo de prática artística que se desenvolve a partir dos anos 60 afasta-se de uma vontade da *gesamtkunstwerk* em busca da multiplicidade de linguagens e da dissolução de fronteiras entre meios, a prática não seria então referente a um meio como a escultura mas sim “IN RELATION TO THE LOGICAL OPERATIONS ON A SET OF CULTURAL TERMS, FOR WHICH ANY MEDIUM-PHOTOGRAPHY, BOOKS, LINES ON WALLS, MIRRORS, OR SCULPTURE ITSELF-MIGHT BE USED.” (KRAUSS, 1985, 16). É necessário reposicionar a criação e a materialidade do sistema na reflexão e, neste momento, pensar a obra através da noção de “EXPANDED FIELD” (KRAUSS, 1985, 11) em que Rosalind Krauss entende escultura, arquitectura e paisagem como dinâmicas de onde surgem relações inerentes ao espaço enquadrante. A autora paraleliza frequentemente as suas ideias com o Minimalismo e observa como a proliferação de um “INVENTORY OF VERY ORDINARY STUFF” (KRAUSS, 1977, 213) na produção dos trabalhos obscurece “any distinction between the world of art and the world of everyday objects” (ibid). Krauss dá como exemplo uma mesa ou cadeira, como a funcionalidade constrói o significado, o objecto “SIMPLY EXIST WITHIN THE USER'S OWN TIME; THEIR BEING CONSISTS IN THE TEMPORAL OPEN-ENDEDNESS OF THEIR USE; THEY SHARE IN THE EXTENDED FLOW OF DURATION” (IBID), para prolongar a sua descrição à escultura de Robert Morris

ou Dan Flavin, considerando que a sua experiência é uma repetição de encontros, “THERE IS NO SINGLE MOMENT, ECLIPSING ALL OTHERS, IN WHICH THEY ARE ‘UNDERSTOOD’” (KRAUSS, 1977, 214). Em relação a Robert Morris, Krauss vai mais longe, observando a ideia de teatralidade na arte, afirmando que os seus trabalhos estavam “CLEARLY DEPENDENT UPON A SITUATION IN WHICH THE BEHOLDER OF THE WORKS WAS ACTUALLY THEIR AUDIENCE” (KRAUSS, 1977, 218). Em paralelo com Michael Fried, a autora continua dizendo que os tempos da experiência da escultura e do real são o que conduz as artes plásticas ao teatro, “AN EXTENDED TEMPORALITY” (IBID), e inclui as práticas artísticas cinéticas neste domínio. Através do que Rosalind Krauss nos propõe, procuro reiterar as minhas considerações acerca da expansão da concepção do próprio objecto artístico a nível estético, conceptual e tecnológico e como tanto elementos materiais, tecnológicos e a relação com os seus limites exteriores, reconfiguram o paradigma da experiência da obra, em que a participação, percepção e cognição subsequente tornam o público “AN ACTOR, AN AGENT OF MOVEMENT” (KRAUSS, 1977, 219).

A relação entre a obra de arte e quem a experiencia é desafiada por Bruce Nauman com a construção de uma série de corredores. Estes trabalhos reflectem sobre o impacto que um espaço físico pode induzir no espectador, contudo, interessa a Nauman a limitação das possibilidades desses encontros na instalação, uma certa medida de controlo e poder do artista sobre a própria experiência. Com *Live-taped Video Corridor* (1970), o artista “PUTS PRESSURE ON THE VIEWER’S NOTION OF HIMSELF AS AXIOMATICALLY COORDINATED AS STABLE AND UNCHANGING IN AND FOR HIMSELF” (KRAUSS, 1977, 259). A instalação consiste num corredor e numa câmara, colocada numa das pontas do corredor, que transmite vídeo para dois monitores sobrepostos na ponta oposta, assim, à medida que o espectador se aproxima da imagem, estará na realidade à maior distância da câmara. Esse efeito desorientante cria uma disjunção entre a imagem e a presença, quase como se a imagem pertencesse a um outro, uma divisão entre observador e participante. Mais ainda, este trabalho reflecte sobre a relação dissociativa entre a tecnologia e o próprio utilizador e a sua experiência, podendo ser pensada sobre um ponto de vista que assume a tecnologia da câmara de circuito-fechado como um dispositivo de poder. A câmara fragmenta a subjectividade, a pessoa que é monitorizada torna-se vigilante em simultâneo, e, dessa forma a instalação joga com os limites dos papéis do participante inseridos dentro da mesma experiência.

O trabalho *Zen for Film* (1962-1964), de Nam June Paik, reflecte o conceito de campo

expandido através do papel da tecnologia na concepção da obra que consiste num projector, a respectiva projecção e espaço envolvente. O ecrã em branco nega a representação visual, o vazio da imagem que liberta o olhar do espectador dos inúmeros estímulos visuais do real para o recentrar naquilo que o filme representa, a imagem projectada das suas qualidades materiais. Assim, a materialidade do trabalho abre-se à instabilidade ao estar inserida numa envolvente e inerente temporalidade. O pó que se acumula no filme ou as possíveis marcas da sua utilização são vestígios da passagem do tempo na obra, a imaterialidade da luz e os resíduos que se acumulam na superfície transparente do filme actualizam o conteúdo projectado a cada exibição, quer sejam mais ou menos evidentes. O ecrã branco – a não representação – evidencia a articulação da materialidade do objecto sujeita ao seu exterior, a obra obscurece a fronteira entre cinema experimental e instalação e exige desse modo uma nova sensibilidade da parte do espectador.

Para concluir, como também situar a investigação e estes conceitos na contemporaneidade, proponho que se reflecta sobre o trabalho de Olafur Eliasson que entende a prática artística como uma experiência da qual podem ser elaborados dispositivos instáveis e cuja compreensão não se encontra fechada na objectualidade “SINO EN UNA OPCIÓN ACTIVADA POR LOS USUARIOS” (ELIASSON, 2012, 68). Esse carácter participativo da obra de arte é explorado por Eliasson através de construções que exploram a natureza da luz, da cor e dos materiais e o carácter instável destes elementos como formas em potência à espera de serem compreendidas por um observador. Em *Your colour memory* (2006), por exemplo, a exposição à luz vermelha distorce a veracidade da percepção visual do espectador. Nesse trabalho, a mediação da experiência da tonalidade e intensidade da luz permanece constante, contudo, a imagem que é processada pelo espectador imerso na instalação gera “IMÁGENES REMANENTES QUE DETERMINAM TU EXPERIENCIA PRESENTE” (ELIASSON, 2012, 55). As experiências de Eliasson tratam efeitos ópticos que ocorrem inconscientemente no quotidiano e enquadra-os na prática artística. O trabalho actua na visão do espectador e a partir daí manifesta-se como duração, é a medida de uma experiência determinada pela relação com o trabalho em dado ambiente.

Este texto reflecte sobre questões fundamentais, tanto do domínio da estética, tecnologia ou ciência, entre outros tipos, que redefiniram a condição da obra de arte ao longo da história. A articulação destas problemáticas com trabalhos e artistas traça uma cronologia que revisita um passado em que ressaltam constantemente ideias sobre a luz, movimento,

consequente tempo e percepção. Da conquista da manipulação da luz na sua imaterialidade, à activação da instabilidade pelo movimento, desde o obscurecimento dos limites da obra de arte à disjunção da experiência, os conceitos são transportados para uma análise no presente, na qual coloco em evidência a minha perspectiva sobre a sua relevância na arte e que se assumem também como pontos específicos de interesse e influência na minha própria prática artística e que serão debatidos e ampliados posteriormente no decorrer desta reflexão.

02

A OBRA DE ARTE E OS SEUS LIMITES CONCEPTUAIS

É pertinente começar por definir a forma como a obra de arte será aqui entendida e, como tal, partirei da autora Susanne Langer e do seu conceito de *living form*. A condição de estar vivo exige uma certa forma de vitalidade e temporalidade imanente nesse estado. A natureza da vida estende-se ao longo do intervalo entre o nascimento e a morte num processo orgânico que consiste na renovação constante da substância consumida por determinado organismo. A autora teoriza a noção de *living form*, associada ao conceito funcional do organismo, como uma “DIALECTIC OF GROWTH AND DECLINE” (LANGER, 1957, 63) que articula os processos orgânicos entre centros de actividade inter-relacionados e interdependentes. Assim sendo, a vitalidade de um organismo está dependente da mudança e dinamismo inerente aos ritmos que o sustentam até ao seu término e consequente diluição da estrutura.

Se a arte é “EXPRESSION OF HUMAN CONSCIOUSNESS IN A SINGLE METAPHORICAL IMAGE” (IBID), a sua sistematização deverá seguir uma estrutura semelhante à da *living form*. Susanne Langer considera que “THE EXPRESSIVE FORM, THE WORK OF ART” (LANGER, 1957, 64) contém características simbolicamente relacionadas com a própria vida e, da mesma forma que a *living form* é inviolável, os elementos que constituem o trabalho devem ser entendidos como um espaço totalizante que funciona segundo processos orgânicos que se transaccionam com o espectador. O sistema de um organismo não se encerra em si mesmo, o carácter inviolável que mantém a unidade da *living form* é sustentado por forças vitais que geram um padrão funcional e desenvolvem respostas às condições e estímulos do mundo envolvente, aquilo que Langer considera uma

“DYNAMIC FORM”(LANGER, 1957, 58) e o processo que sustenta a imagem como um todo.

A autora estabelece uma espécie de sistema de diferenciação entre a imagem do trabalho da imagem do espelho. A primeira decorre da totalidade de formas e volumes visíveis que constituem a estrutura espacial do trabalho, são aparições que extraem o objecto da materialidade pois existem apenas como “PURELY VISUAL SPACE”(LANGER, 1957, 38). Enquanto que a imagem no espaço do espelho é uma aparição indirecta do real, a imagem do trabalho é uma projecção para lá do objecto criado. O que nos é proposto por Langer é uma espécie de modelo individualizado do sentir na arte, uma compreensão do fenómeno artístico que não se centra necessariamente na materialidade da obra mas nas relações em potência dentro da “EXPRESSIVE FORM” (LANGER, 1957, 51). A abstracção da forma em prol da experiência resulta na “APPEARANCES OF THINGS WITHOUT BEING AWARE OF THEM AS PARTICULAR APPEARANCES” (LANGER, 1957, 41), a construção de uma “APPARITION OF VIRTUAL OBJECTS”(LANGER,1957, 39), um espaço cujo papel ilusório é a “EXPRESSION OF THE IDEA” (LANGER CIT. FLAUBERT, 1957, 40). Com isto Langer quer esclarecer que a ilusão é aqui utilizada pela “STUFF OF ART” (LANGER, 1957, 44), algo que não está presente na sua materialidade mas como um espaço virtual em tensão e resolução onde se constroem símbolos a partir da vitalidade do sistema que é o trabalho. Portanto, o que a autora sugere é a análise da obra de arte a partir dos efeitos da criação no interior subjectivo do espectador, os limites materiais e a superficialidade do trabalho são convertidos em elementos ilusórios que ocorrem na aparição que se reflecte no interior do sujeito.

A noção de ilusão é utilizada para servir a “CONCEPTION OF SUBJECTIVE EXPERIENCE, THE LIFE OF FEELING” (LANGER, 1957, 40) em que a autora situa a vitalidade do processo artístico num lugar-comum da arte, a sensação da obra “TO ‘CONTAIN FEELING’” (LANGER, 1957, 55), bem como significados e qualidades, que deve ser entendida como “SENTIENCE” (IBID), a ligação efectuada entre o sentir e a tomada de consciência de um conjunto no “NON-PHYSICAL NEXUS” (LANGER, 1957, 56) onde surge a “IMAGINATION, MEMORY, REASON” (LANGER, 1957, 63).

Considerando o processo relacional do sujeito com a obra de arte, através da construção de significados acerca do trabalho pela percepção sensorial individual, este espectraliza-se na dimensão virtual e personalizada do espectador. Cada prática artística actua como um veículo que canaliza a “APPARITION OF ACTIVE POWERS, THE DYNAMIC IMAGE” (LANGER, 1957, 5) e nesse processo, se for concretizado eficazmente como Langer considera, deixamos de ver as

actualidades do trabalho e passamos a ter uma entidade virtual. A autora utiliza como exemplo o arco-íris, um fenómeno que resulta de eventos que proporcionam as condições ao seu aparecimento - a luz e humidade - concretizando assim um objecto virtual, que não é tangível mas efectivamente real. O que particulariza o *feeling* em relação à obra de arte é a construção de emoções e significados na dimensão virtual do espectador, resultado da transacção efectuada entre o trabalho como "PRECARIOUS YET CONTINUOUS UNITY" (LANGER, 1957, 18) no processo sinestésico da "INNER LIFE" (LANGER, 1957, 17) do sujeito.

Aquilo que o pensamento de Susanne Langer nos propõe define a obra de arte como uma experiência subjectiva - um processo relacional do eu com o trabalho assente na especialização do sensível - o que pode ser um argumento interessante, contudo insuficiente para assumir a validação da obra de arte desligada do seu contexto visto que nos remete para uma negociação constante do seu valor no real. A autora converte a substância da obra de arte num outro que é manifestado nos processos cognitivos e simbólicos, a espectralidade da experiência na heterogeneidade do contexto do próprio sujeito como lugar da criação e do objecto. Mas esta individualização levanta questões acerca da condição colectiva do trabalho, do que será transversal ou não na multiplicidade de experiências do mesmo; da veracidade dos fantasmas que residem na mente do espectador, do armazenamento do objecto como memória que, antes de serem respondidas, exigem uma reflexão acerca da dimensão física do trabalho na tentativa de devolver a sua compreensão ao domínio da materialidade. É necessário compreender a totalidade da prática artística como um fenómeno dependente de questões contextuais, estéticas e tecnológicas, pois ela é em primeiro lugar material e técnica e posteriormente de onde advém a imagem virtual e a construção de significados activados no processo dinâmico da experiência.

O DISPOSITIVO COMO DIÁLOGO DE INTERCONEXÃO NA ARTE

Será pertinente introduzir agora o conceito de dispositivo na discussão na tentativa de complementar o carácter do sensível na experiência da obra de arte desenvolvido por Susanne Langer. Este conceito é definido por Michel Foucault como "A SET OF STRATEGIES OF THE RELATIONS OF FORCES SUPPORTING, AND SUPPORTED BY, CERTAIN TYPES OF KNOWLEDGE"(AGAMBEN CIT. FOUCAULT, 2009, 2), é algo que entende as ligações efectuadas, tanto em domínios linguísticos

como não-linguísticos, ou do real e do virtual, como relações de poder que se representam na sua integridade como um sistema. Giorgio Agamben, pensando paralelamente Foucault, rastreia a genealogia do termo dispositivo e assenta-o na palavra grega *oikonomia*, "THE IDEA OF DIVINE PROVIDENTIAL GOVERNANCE OF THE WORLD" (AGAMBEN, 2009, 10) e cuja tradução latina corresponde a *dispositio*. Esta explicação remete para uma ideia de separação entre "ONTOLOGY AND PRAXIS" (IBID) a partir da qual o autor desenvolve a actividade do dispositivo, entre a ontologia das criaturas e a *oikonomia* dos dispositivos, e expande a sua noção a qualquer entidade que tenha a "CAPACITY TO CAPTURE, ORIENT, DETERMINE, INTERCEPT, MODEL, CONTROL OR SECURE THE GESTURES, BEHAVIOR, OPINIONS OR DISCOURSES OF LIVING BEINGS" (AGAMBEN, 2009, 14). O interstício entre "LIVING BEINGS AND APPARATUSES" (IBID) pressupõe uma terceira classe, o processo de subjectivação, que pode ser entendido como a formalização dos assuntos humanos através do dispositivo, "THE VERY PROCESS OF HUMANIZATION" (AGAMBEN, 2009, 16) que remete para a separação entre "BEING AND ACTION" (IBID). A diversidade crescente de dispositivos desencadeia uma série de processos de subjectivação em resposta e, numa sociedade cada vez mais tecnológica, essa mediação confunde-se no seu próprio processo inverso implícito, "THE VERY PROCESS OF THEIR DESUBJECTIFICATION" (AGAMBEN, 2009, 20). Deste modo, Agamben analisa como o utilizador de um telemóvel é controlado por uma série de subjectividades, em que na "NONTRUTH OF THE SUBJECT, ITS OWN TRUTH, IS NO LONGER AT STAKE"(AGAMBEN, 2009, 21).

O conceito de dispositivo é resgatado na discussão para o domínio da prática artística no sentido em que a metodologia no gesto da criação, que representa uma forma de poder, é entendida como uma expansão da própria investigação sobre a participação do sujeito na obra de arte, o processo relacional. Na criação está implícita uma certa medida de intencionalidade, com todas as formalizações que constituem o sistema inerente à obra de arte, e que comporta a infinidade de possibilidades que emanam da sua materialidade. Esta ideia de construção pode relacionar-se com outro conceito, o de externalidade, definido por Rosalind Krauss como "DEPENDENCE UPON THE FACTS OF AN OBJECT'S EXTERIOR, TO DETERMINE WHAT IT IS" (KRAUSS, 1977, 282). O significado construído pelo sujeito passa a estar depositado no exterior da obra, o artista constrói o limite exterior do trabalho e não um espaço metafórico, desvalorizando pré-concepções e resumindo a experiência às pulsões que a obra de arte suscita aquando da sua experiência. A noção de externalidade pode ser abrangida no conceito, também definido por Krauss, de campo expandido, a articulação entre meios dilui os limites num campo de forças entre escultura, arquitectura e paisagem que explora as fronteiras da construção, aleatoriedade, forma

e anti-forma com a intenção de construir um trabalho descomprometido das formas prescritas e questiona a própria experiência da obra, podendo ser paralelamente entendido como “THE COMPOUND IDEA OF THE APPARATUSES” (KRAUSS, 1999, 13-4). Desse modo, o dispositivo e a externalidade são sempre mediados por relações em rede entre esses elementos, tendo sempre uma função estratégica concreta que se inscreve em relações de poder.

SIGNIFICADOS, RAMIFICAÇÕES E EXTRAPOLAÇÕES SIMBÓLICAS PERANTE O OBJETO ARTÍSTICO IMANENTE

A relevância destes conceitos para a presente discussão passa por conceber a minha compreensão acerca da prática artística, funcionam como um ponto de partida para outras questões que se irão desenvolver ao longo desta reflexão. Como tal, pretendo considerar a prática artística como um conjunto inter-relacional de dinâmicas que se processam desde o momento da criação até ao da experiência, duas instâncias de algo que se pode considerar um dispositivo. A concepção da obra de arte é entendida não só como a formalização de questões práticas do objecto pela criação do artista, elaboradas na sua externalidade e pensadas através do próprio material, como também reconhecendo esse gesto intencional como uma relação que exerce uma certa medida de controlo sobre a direcção a tomar no dispositivo. Alguns dos projectos que serão apresentados lidam com essa dependência da externalidade do dispositivo, na forma como o objecto é trabalhado para estar em tensão entre o sujeito e o espaço real, como outros dependem também da compreensão do processo que não está claramente presente e de gestos que são ocultos. O trabalho é concebido como uma forma em potência, uma forma que não é definitiva e está sempre sujeita à complementaridade da relação com o espectador para exercer a sua instabilidade na percepção.

Estas acções acontecem num tempo anacrónico, da criação e da experiência, em que a sua compreensão é formalizada através dos processos físicos que ocorrem na superfície do trabalho e são dados à percepção como fenómenos ou eventos. Pode-se considerar que o objecto, que pode ser na sua singularidade um dispositivo pela forma como é elaborado no processo de criação, medeia a relação contida num dispositivo mais amplo que inclui o processo relacional do sujeito com a obra. A concepção do dispositivo, as questões que tanto mais ou menos porta na sua elaboração, do tempo, tecnologia e percepção, traçam as directrizes, a materialidade

do processo orgânico que é a arte e todas as relações de poder que dele ressaltam, da vivência que em seguida reside no espectador. Como tal, a experiência da obra de arte pode ainda assim constituir uma “OBJECTIFICATION OF SUBJECTIVE LIFE” (LANGER, 1957, 19), contudo propõem-se nesta discussão que, se existe uma construção de emoção e significados nos projectos que serão apresentados, esta não será desligada da sua materialidade pois está intrinsecamente dependente do âmbito em que é elaborada.

Assim, a obra de arte não é entendida como uma ilha da qual se constrói algo, ela é compreendida no campo expandido da sua concepção, como um dispositivo que através do carácter do seu processo de criação acrescenta questões que advêm da materialidade e da tecnologia que influenciam todo o sistema e a cognição do mesmo pelo espectador.

INSTALAÇÃO

IMAGEM SUBSIDIÁRIA

LUZ

MEDIAÇÃO

EXTERNALIDADE

TENSÃO

QUALIDADES SECUNDÁRIAS

ÍNDEx

MATERIAL / IMATERIAL

INTANGÍVEL

VIRTUALIDADE

DISPOSITIVO

FENÓMENO

RESTO

PRESENÇA / AUSÊNCIA

EXPERIÊNCIA

PERCEPÇÃO

DILUIÇÃO

IMANÊNCIA

COGNIÇÃO

TRANSACÇÃO

ANACRONIA

EVENTO

APARIÇÃO

IMPERMANÊNCIA

TRANSITÓRIO

DISJUNÇÃO

SIMULAÇÃO

MEMÓRIA

ENTIDADE

TEMPO

ESPECTRO

II

PENSAR A ARTE
FORA DA MATERIALIDADE
E SUBSTÂNCIA

ORA, SE TU CONSEGUISSES
ESTAR EM BOAS
RELAÇÕES COM O TEMPO,
ELÉ DEIXA FAZER AO
RELÓGIO QUASE TUDO
O QUE TÚ QUISERES.

LEWIS CARROL,
ALICE NO PAÍS DAS MARAVILHAS
2010

Nos últimos três anos, tenho constatado uma curiosidade crescente acerca de fenômenos luminosos presentes no cotidiano decorridos da relação dos objectos com o seu meio envolvente, e o modo como a luz, reflexos e sombra constroem fantasmas ou imagens secundárias provenientes destes processos e qualidades. Como exemplo, a luz, ao atravessar determinado objecto, molda a trajectória numa forma abstracta que é uma qualidade secundária⁽¹⁾ que não está no objecto, nem na luz, constituindo um episódio ou “evento”⁽²⁾ (Paquete, 2015, 30). Como os que podem ser observados quando o Sol incide sobre um plástico e fabrica uma imagem projectada, ao que se designa por aparição ou fantasma. Estas pequenas ocorrências conduziram-me numa busca através da manipulação desses processos de maneira a abordá-los dentro do contexto da prática artística, manifestando-se nesta reflexão a partir de quatro projectos desenvolvidos: *Uma série de imagens acerca do fantasma* (2016–2017); *Dai emergem* (2016); *Na tentativa de unir todos os pontos* (2017) e *Não permanece, flutua* (2018).

Os projectos integrados neste capítulo despoletam uma reflexão que se articula com ideias suspensas entre substância e imaterialidade de eventos, na sua medida respectiva de aleatoriedade ou manipulação, que visam estender a compreensão dos limites do objecto artístico como radiação luminosa⁽³⁾. Podemos constatar que existem possibilidades, em termos da conceptualização filosófica sobre o modo como entendemos o objecto artístico, fora dos limites da materialidade e da substância ou da dimensão física mais tradicional dessas abordagens centradas nos materiais e técnica, e que demonstram grande importância para a minha abordagem artística, inspiração e influência.

⁽¹⁾ O conceito de qualidade secundária é aqui abordado tendo em consideração a proposta de Hugo Paquete, entre outros autores, sobre a dimensão espectral do som, que é bastante semelhante à da luz. Dito isto, utilizo estes conceitos para reforçar uma teorização sobre a minha obra que procura ir além da materialidade e da substância. “Na filosofia podemos encontrar conceitos que suportam as considerações anunciadas por O’Callaghan sobre o som e suas qualidades secundárias e como evento único: é a corrente filosófica Mereological nihilism (Grupp, 2006), que propõe que nenhum objeto contém partes. Explora uma reflexão partindo das partículas atómicas como as unidades fundamentais da matéria. Desse modo, todos os elementos se encontram em estado dinâmico, vibracional e todo o objeto é uma entidade instantânea que configura matérias e substâncias que se apresentam na cognição

como realidades que se compõem em formas e eventos. Configura uma visão da realidade partindo dessa escala, não considerando os objetos como entidades totais, porque esses são compostos por átomos (electrons e quarks). Fornece-nos a liberdade de refletir nas qualidades secundárias do som-evento e som-objeto como energias que se libertam durante esses processos de instantaneidade, geradores de impulsos, que compõem as realidades como uma vibração em propagação na mente dos recetores e no espaço. Posto isto, o objeto-evento e vibração-instante fazem imergir resultados da interação primária dos electrons e quarks, gerando qualidades secundárias que, na nossa escala perceptiva, são objetos, materialidades e substâncias. Dessa forma, todos os objetos, sejam sonoros ou de outra ordem de materialidade, são sempre resultados secundários de um conjunto de atividades quânticas que originam uma sequência de eventos únicos.” (Paquete, 2015, 42)

⁽²⁾ “Porque parte das experiências atuais envolvidas nos processos de receção sonora, são também mediadas pelas tecnologias, amplificação, reprodução e conversão e, deste modo, simulações ou conversões do evento originário, atuando tanto o fenómeno ou evento concreto, como a significação simbólica ou virtual da interpretação e tomada de consciência.” (Paquete, 2015, 31)

⁽³⁾ “Neste processo, o artista atribui materialidade a uma radiação evento que, por um processo de conversão tecnológica, se objetiva enquanto fenómeno descentrado da visão, mas presente no espaço. Como um elemento espectral que, encontrando-se fora da percepção visual, pode ser evocado e materializado, recorrendo à tecnologia e à especulação criativa do autor na sua busca do inaudível, do espectral ou fantasmagórico.” (Paquete, 2015, 32)

UMA SÉRIE DE IMAGENS ACERCA DO FANTASMA

O trabalho *Uma série de imagens acerca do fantasma* (2018) é apresentado neste projecto como um objecto, sob a forma de publicação – o livro como escultura e um outro espaço – que formaliza o arquivo de imagens desenvolvidas entre 2016 e 2017, imagens essas assumidas como o ponto de partida para esta investigação. Dos acasos da relação da luz com os mais diversos objectos surgiu um interesse em trabalhar esses fenómenos no contexto da prática artística. Por essa razão, este exercício representa uma metodologia na procura de imagens de luz a partir da manipulação dos objectos que suscitam o seu aparecimento. Este trabalho representa um primeiro contacto com a utilização da luz como media na sua construção, resultando num exercício de reflexão fundamental sobre a prática artística e a materialidade dos seus processos bem como o carácter da sua produção. Portanto, é fundamental pensar não só o processo de trabalho como também a relação inerente às suas formas.

A recolha de objectos de vidro, que fazem parte do meu quotidiano, tenham eles um carácter útil ou meramente decorativo, transformou-os em elementos integrados num dispositivo para a construção de imagens de luz, próximo de um gesto quase performativo, que reconfigura a funcionalidade do objecto apropriando-se do mesmo, no sentido de proporcionar o aparecimento de formas que decorrem do comportamento da luz em relação a estes. Referido de outra forma, os objectos de vidro, resgatados da sua função inicial, foram compostos e agrupados sucessivamente, sendo tratados como ferramentas do processo de construção da imagem, procurando gerar figurações produzidas através do fenómeno de refacção da luz. Se tratados independentemente, cada objecto, na sua natureza estática, produz uma imagem consideravelmente reconhecível, porém, esta familiaridade com uma outra imagem do mesmo objecto físico, torna-se ilusória ao fundir-se com a projecção da refacção de um outro objecto. Desta forma, menciona-se que a metodologia deste trabalho consiste na experimentação com a virtualidade da imagem, bem como a relevância da mesma na concepção deste projecto.

O primeiro momento desta investigação foi encarado como um exercício intensivo de meditação no atelier com os objectos, testando possibilidades de produção e alteração de imagens pelas suas qualidades, assim como as respostas decorridas desses mesmo factores em relação ao recurso feito da luz. Os resultados produzidos foram apresentados em Junho de 2016, integra-

do na série de exposições *Na Calha*, no Gato Vadio, sendo a minha a sétima, *Sideral*. Os objectos seleccionados individualmente ou agrupados com outros, foram trabalhados sempre em função da sua imagem de luz e subsequente projecção, num processo de mistura e de posicionamento das peças, estruturadas de forma a produzir virtualidades escolhidas e registadas sob a forma de fotografia. Foram realizados cerca de quatrocentos registos fotográficos, analógicos e digitais, que se traduziram num arquivo e em simultâneo num mapa de formas que despertavam novas preocupações e questões dentro da minha prática artística. No livro: *Uma série de imagens acerca do fantasma* encontram-se compilados três diferentes tipos de registos fotográficos referentes ao primeiro momento de investigação e experimentação com as imagens de luz. Primeiramente até à página 20, os registos englobados correspondem a fotografia digital, seguindo-se do registo analógico com um filme TMAX 35mm até à página 40, e até à página 60 utilizando Velvia 35mm. As opções metodológicas durante o registo procuraram seguir caminhos diferentes, sendo, contudo, próximos, na medida em que o próprio dispositivo fotográfico se assume como uma manipulação sobreposta à da imagem virtual no momento da sua captação. Ou seja, são um outro da imagem – vários registos da mesma figura – como acontece nas páginas 20 e 21 ou 40 e 41 da publicação.

Este exercício tanto pensa a vontade de tratar a imaterialidade dos objectos tendo em mente as suas qualidades secundárias⁽¹⁾ e a possibilidade de um determinado evento, como a utilização da fotografia, ao explorar a condensação da virtualidade num objecto, em que o próprio produto de um processo de luz ocorre no dispositivo. Como Roland Barthes refere, a fotografia encontra-se entre dois processos “UM, DE ORDEM QUÍMICA, A ACÇÃO DA LUZ SOBRE CERTAS SUBSTÂNCIAS; O OUTRO DE ORDEM FÍSICA, A FORMAÇÃO DA IMAGEM ATRAVÉS DE UM DISPOSITIVO ÓPTICO” (BARTHES, 2010, 18), vai mais longe ainda ao categorizar a “FOTOGRAFIA DO SPECTATOR” (IBID), como a imagem física produzida, e a “FOTOGRAFIA DO OPERATOR” (IBID), a imagem produzida na câmara. O que estas afirmações nos propõem vai de encontro à necessidade de reconhecer a disjunção temporal que o processo de trabalho representa objectivamente. No exemplo concreto do medium fotográfico, a imagem do real, aquilo que vemos a dado momento no tempo, que se torna visível aos nossos



Dupla página da publicação
Uma série de imagens acerca do fantasma



Dupla página da publicação *Uma série de imagens acerca do fantasma*

olhos por um astro ou fonte de luz artificial, existe num outro tempo da imagem que é fixada na câmara, bem como da fotografia apresentada, resultando em partes de uma operação que representa a transformação do “SU JEITO EM OBJECTO” (BARTHES, 2010,21).

Rosalind Krauss aborda esta questão da divisão discursiva entre o dispositivo e a imagem, segundo o conceito de *index*, “MARKS OR TRACES OF A PARTICULAR CAUSE, AND THAT CAUSE IS THE THING TO WHICH THEY REFER, THE OBJECT THEY SIGNIFY” (KRAUSS, 1985, 3), ou seja, “THE OPERATIONS OF FORM ARE THOSE OF MARKING AN EVENT - BY FORMING IT IN TERMS OF ITS REMAINS, OR ITS PRECIPITATE - AND IN SO MARKING IT, OF CUTTING THE EVENT OFF FROM TEMPORALITY OF ITS MAKING” (KRAUSS, 1996, 267). Portanto, o que Krauss sugere é a partição dos momentos do trabalho, entendendo a criação como um passado, uma marca, um indicador de algo que já não está presente “DIVIDING IT FROM WITHIN INTO A BEFORE AND AN AFTER” (KRAUSS, 1996, 268). A autora refere ainda Jacques Derrida e

Dupla página da publicação
Uma série de imagens acerca do fantasma

o termo *differance* para reiterar a disjunção temporal interna do *index*, o vestígio como a condição da plenitude, ou por outras palavras, a multiplicidade na “NONPRESENCE OF THE OTHER INSCRIBED WITHIN THE SENSE OF THE PRESENT” (IBID), e assim “THE CONSTITUTION OF A FREE SUBJECT IN THE VIOLENT MOVEMENT OF ITS OWN EFFACEMENT AND ITS OWN BONDAGE” (IBID). Este primeiro projecto não só trabalha os objectos, as suas qualidades secundárias e os limites da imagem como, ao recorrer à fotografia como medium de registo, adiciona-lhe uma dimensão posterior ao acontecimento dessas imagens do real. É neste ponto que o projecto em questão se articula com as ideias de Barthes e Krauss, na medida em que o medium representa a partição dos momentos do meta-dispositivo do trabalho (criação, registo, exposição e posteriormente memória) e de que forma este se inscreve no próprio trabalho. A imagem fotográfica absorve a virtualidade projectada, e é nessa formalização, desde o digital ao analógico, e a própria alternância entre a cor e o preto e branco, que o dispositivo fotográfico medeia o objecto final, a formalização de uma imaterialidade condensada que se multiplica também numa outra imagem da fotografia.

A dualidade das imagens direccionou o projecto na subtracção do dispositivo da câmara fotográfica, num exercício que resumiu o processo de registo à gravação dos objectos pela acção directa da luz no papel fotossensível. Os resultados foram posteriormente apresentados na

exposição Método, em Janeiro de 2017, no Museu da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e estão compilados na publicação *Uma série de imagens acerca do fantasma* a partir da página 61. Este trabalho foi realizado a partir de uma sala escura na qual construí um dispositivo que me permitia encenar os objectos de vidro até conseguir a composição pretendida para gravar a imagem projectada por eles no papel fotossensível. O indeterminismo dos eventos e a precariedade dos resultados foi trabalhada através da medição dos diferentes tempos de exposição à luz do papel fotossensível, realizei várias provas cuja variação temporal diferia ao segundo até dar como concluído cada teste. Resumindo, apesar da natureza do exercício partir de uma certa instabilidade foi, contudo, manipulada por mim através de diferentes segmentos de papel fotossensível que funcionaram como testes, contribuindo para a definição da formalização do fotograma final. Deste modo, o objecto final manifesta-se como elemento residual da pura acção da luz no papel fotossensível e representa uma tentativa de explorar os limites do medium na própria desmaterialização do processo de gravação.

A publicação *Uma série de imagens acerca do fantasma* reúne então dois momentos de produção distintos mas que revolvem acerca das mesmas questões. Em primeiro lugar, a vontade de trabalhar a luz na sua imaterialidade pelo potencial que o seu comportamento representa em diálogo com outros elementos, nomeadamente os objectos de vidro utilizados, e as produções subsidiárias que advém dessa relação, que são elas próprias virtualidades imanentes desse evento. Em segundo lugar, as condições implícitas na utilização do medium, a fotografia neste caso, e como a formalização do objecto final, seja ele a fotografia inicial ou a impressão no livro, representam uma disjunção de um todo que se parte nos diferentes momentos da sua aparição ou experiência. O que se pretende pensar a partir de agora reconhece a relação anacrónica que se estabelece dentro da prática e experiência artística, desenvolvendo considerações acerca do papel do medium nessa operação e do que se extrai quando o trabalho é apresentado e posteriormente revisitado na memória.



Dupla página da publicação
Uma série de imagens acerca do fantasma



46

40

⁽¹⁾ Entenda-se qualidades secundárias aplicadas ao fenómeno luminoso em proximidade como os fenómenos sonoros que comportam divergentes características dos elementos materiais e das substâncias. Sendo assim, tendo em consideração os conceitos teóricos de Hugo Paquete, as qualidades secundárias desses eventos são compreendidas como: "São eventos e imanências com qualidades secundárias e únicas, estão fora dos contingentes da matéria e das substâncias, atravessando o tempo e o espaço como elementos imateriais, fantasmagóricos, gerando um arquivo na nossa cognição que atravessa todos os estados da consciência e suas obscuridades. O som-evento está fora da dimensão física de onde as suas qualidades secundárias emanam e se formalizam como eventos sonoros únicos e espectrais, encontrando um espaço de existência na nossa mente, ecrã, como eventos psicológicos, mentais e neuronais fora do mundo e da realidade, analisada de um ponto de vista da matéria e das substâncias. Não podemos analisar um corpo no domínio do espectro e da imanência, que se manifesta no tempo, porque no momento em que o ultrapassamos, ou tomamos consciência dele, se voltarmos a olhar para trás, para cima ou para os lados, ele já não se encontra no espaço como acontece com os objetos, passou para uma outra dimensão espaço-temporal, projetando-se para o universo e transformando-se imediatamente em memória e em experiência mental residual. Uma das possibilidades é analisarmos as qualidades secundárias do som enquanto evento-único, como um evento de instantaneidade." (Paquete, 2015, 41)

DA LUZ E DOS ESPECTROS

Uma das questões fulcrais discutida neste projecto passa pela compreensão de uma operação elementar: a apreensão de uma imagem dada ao olho pela luz visível do espectro electromagnético⁽¹⁾ e como a percepção desse evento constitui uma experiência em dado momento, é um elemento no tempo, no fluxo sucessivo de relações que decorrem e constituem a existência, e como esses encontros são dados à cognição e se tornam experiência residual na memória, materialidade e imaterialidade. Partindo desta ideia, a presente reflexão procurará explorar conceitos que pensam a prática artística como fenómeno espectral, observando de que forma o medium perpetua estados de imanência e desaparecimento no sistema e como estas qualidades se manifestam na experiência do espectador. No primeiro capítulo propus que entendêssemos a obra de arte a partir do pensamento de Susanne Langer que, resumidamente, nos diz que a experiência subjectiva desta estabelece um processo relacional com o sujeito, o trabalho é entendido como um espaço totalizante a partir de onde se projectam e constroem significados. Langer menciona que a arte não se encontra na materialidade da obra e dos seus componentes de manufactura, mas é algo que dela transborda. Este texto, por sua vez, procura ir mais além, para onde ou como, pensando o carácter das coisas que constituem o trabalho, práticas e metodologias, sejam elas da materialidade ou imaterialidade, não descurando as considerações sobre Langer, mas completando a reflexão agora focada na minha prática artística e no modo como lido com estes conceitos e os manifesto na minha obra.

Ao utilizar a luz como medium recorrentemente na minha prática artística, torna-se necessário reflectir sobre a sua natureza e utilização na arte, assumindo também toda uma componente histórica, evolução científica, estética e tecnológica que nos conduz ao momento actual da produção artística que lida com estes fenómenos, como é o meu caso específico. Entenda-se aqui que a luz utilizada, trabalhada e manipulada nas minhas obras corresponde ao segmento visível⁽²⁾ do espectro electromagnético, sendo esta emitida por astros como o Sol, Lua, estrelas, ou por uma fonte de luz artificial eléctrica, lâmpada ou ecrã, que possibilita a observação e imagens que estão compreendidas dentro dos limites do processo da visão humana.

Proponho que, a partir de agora, o contexto em que a luz é trabalhada, quer seja como no trabalho anterior, *Uma série de imagens acerca do fantasma*, em que interage e se altera nos objectos e produz uma imagem subsidiária, quer a emissão a partir de uma lâmpada ou a imagem de luz de uma projecção de vídeo, seja pensado através do conceito de hauntologia⁽³⁾, desenvolvido por Jacques Derrida.

Pensar a hauntologia requer que se assuma a instabilidade dos limites entre estar e não estar, esse estado espectral que propaga a presença como um outro ao longo de uma temporalidade que pode não estar unificada mas que decorre. Assim, podemos considerar a possibilidade do espectro, a figura do fantasma, o que nem está presente ou ausente ou vivo ou morto, essa entidade que volta sem nunca ter ido e que se manifesta quando evocada, podendo ser assumida como um evento ou fenómeno, “THE SINGULARITY OF ANY FIRST TIME, MAKES OF IT ALSO A LAST TIME” (DERRIDA, 1994, 10). O espectro tanto molda o presente pelo passado que comporta, como assombra o futuro enquanto virtualidade que já à partida influencia o presente, portanto, a temporalidade do fantasma pode ser lida como um encaimento de momentos e o carácter residual da experiência reinventa-o em cada aparição.

O espectro excede a presença, “A MOMENT THAT NO LONGER BELONGS TO TIME” (DERRIDA, 1994, XIX) e “IS NEITHER SUBSTANCE, NOR ESSENCE, NOR EXISTENCE, IS NEVER PRESENT AS SUCH” (DERRIDA, 1994, XVII). Reconhecer os espectros passa por entender “A DIS-LOCATED TIME OF THE PRESENT, AT THE JOINING OF A RADICALLY DIS-JOINTED TIME” (DERRIDA, 1994, 20) no sentido em que o espectro comporta uma herança, uma carga de história que é evocada em quem ou no que a incorpora, uma experiência anacrónica. Uma das premissas fundamentais ao longo do texto de Derrida é que “THE TIME IS OUT OF JOINT” (DERRIDA CIT. SHAKESPEARE, 1994, 20), na fronteira entre os tempos que constituem a existência e o que lhes é oposto, não-presença, virtualidade ou simulacro, o autor defende “UNDOING THIS OPPOSITION, OR EVEN THIS DIALECTIC, BETWEEN ACTUAL, EFFECTIVE PRESENCE AND ITS OTHER” (DERRIDA, 1994, 48), reconhecendo na disjunção temporal o efeito da espectralidade, o domínio do fantasma.

Tendo em consideração os conceitos apresentados sobre os limites da matéria ou a sua ausência, presentes na minha obra, são necessárias novas abordagens metodológicas para analisar os objetos, eventos ou fenómenos com os quais lido, factor que me incentivou a pesquisar outras abordagens mais ligadas aos limites da matéria. Estas

abordagens são radicais porque colocam em questão o modo como observamos e fundamentamos a realidade. Mas esses limites de abismo são algo que procuro acentuar na minha obra, algo que está em mutação, gera dúvida na sua configuração e materialidade. Em suma, a instabilidade e uma precariedades que se constroem sobre o objeto observado. Uma dúvida que abre campos de significados múltiplos, que não são somente simbólicos mas estão impregnados no material onde a obra se constrói e fundamenta, evidenciando espectros, reflexos e dualidades que são efeitos secundários dos maquinismos, técnicas e estratégias utilizadas na construção da obra e os possíveis mecanismos ligados ao modo como ela percepcionada.

⁽¹⁾ *O espectro electromagnético é o intervalo completo de todas as possíveis frequências da radiação electromagnética. O espectro electromagnético estende-se desde as ondas de baixa frequência, ondas de rádio, até às de maior frequência, como as da radiação gama. Nele estão representados os sete tipos de ondas electromagnéticas: ondas de rádio, micro-ondas, infravermelho, luz visível, ultravioleta, raios x e raios gama. As ondas propagam-se à velocidade da luz e, com exceção da luz visível, são todas invisíveis a olho nu.*

⁽¹⁾ *Relativo à luz visível como o comprimento de onda de 7000 – 4000 medido na escala de Angstroms. Como também o comprimento de onda em cm de 7×10^{-5} – 4×10^{-5} . A frequência em Hz de 4.3×10^{14} – 7.5×10^{14} e a energia de 2 – 3. Estes são os dados do espectro visível ao qual temos acesso.*

⁽¹⁾ *O autor pensa esta teoria no livro *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, a propósito de uma conferência em que se questiona acerca do rumo do marxismo e da ideia de que o comunismo iria assombrar a história. A hauntologia pode ser entendida como uma amplificação da cognição sobre o mundo e todas as entidades espectrais que coabitam conosco. É a disjunção ontológica da impermanência.*

DAÍ EMERGEM

A instalação *Dai emergem* foi desenvolvida ao longo de 2016 e apresentada em Julho do mesmo ano, no âmbito da série de exposições *Os nomes opacos que damos às coisas*, sendo a que participei *Negro de Fumo*, no Fórum da Maia. O trabalho surgiu como um exercício de registo de pequenos cliques de vídeo ao longo de um passeio quotidiano, entre a praia, o rio e a montanha. Os planos e conteúdos iam ressaltando na curiosidade e instintivamente fui captando pequenos detalhes que identificavam o ambiente, o movimento das águas e a respectiva cadência das marés, as cores dos barcos ancorados no cais, a velocidade e a deslocação do percurso de carro pela montanha. No desenvolvimento deste trabalho, e ao procurar enquadrá-lo nas questões conceptuais que são aqui pensadas, surgiu uma vontade de dissimular a imagem captada do real criando um dispositivo que exercesse essa tensão. Primeiramente, o carácter figurativo da imagem foi trabalhado segundo o seu movimento e cor e organizado num loop em vídeo, dessa forma os registos foram montados tendo em conta a diluição e fluidez das imagens, compilando o vídeo de forma a potenciar o seu funcionamento enquadrado no espaço totalizante do trabalho. Da vontade de obscurecer a percepção da imagem efectiva do vídeo, surgiu a ideia de desenvolver essa operação recorrendo às propriedades fundamentais do comportamento da luz em relação aos objectos. A resposta passava pela utilização do vidro como componente destabilizadora da trajectória da luz e da consequente imagem subsidiária.

Neste momento é necessário voltar a debater a forma como entendo a luz e com que intenção ela é trabalhada e manipulada na minha prática artística. A luz enquanto entidade virtual, na sua imaterialidade e que se metamorfoseia no percurso em que se projecta e é observada, é compreendida segundo o domínio da espectralidade e da hauntologia. Para analisar como estes conceitos estão manifestados no meu trabalho é necessário esclarecer o processo que nele ocorre: a luz emitida pelo projector compõe a imagem do vídeo que é um resto, “ESTE JOGO DE REFLEXÕES COLOCA-NOS NUMA POSIÇÃO EM QUE TUDO É CONHECIDO POR MEDIAÇÃO, INTERMEDIADO, SÃO EXPERIÊNCIAS QUE NOS CHEGAM COMO ESPETROS, FANTASMAS DA VISÃO OU AUDIÇÃO. TUDO É PERIFÉRICO, TUDO É BACKGROUND DE EXPERIÊNCIAS RESIDUAIS, VESTÍGIOS E RESTOS” (PAQUETE, 2015, 55) de um tempo outro e de um todo das acções manifestas nele.

A luz é submetida a um processo de transformação ao trespassar os blocos de vidro estrategicamente colocados em relação à lâmpada do projector. Essa relação da virtualida-

de da luz e da materialidade do objecto compõe a capacidade destabilizadora do dispositivo. Nessa operação produzem aquilo que considero uma imagem subsidiária, um estado dos elementos que compõem o objecto⁽¹⁾ que se manifesta como forma residual das suas propriedades. É nesta diluição da oposição entre material e imaterial que estes “FATORES SÃO EXPERIENCIADOS NA MAIS ÍNFIMA ESCALA TEMPORAL E ASSENTE NO EVENTO COMO ESPETRO, FANTASMA E ENTIDADE HAUNTOLÓGICA” (PAQUETE, 2015, 53). O movimento da imagem e a relação da luz projectada no bloco de vidro são as variantes que produzem a imagem subsidiária e a situam assim como percepção sensorial e nesse sentido experiência num dado tempo. O trabalho contém a imagem do vídeo mas esta não é mais a imagem no trabalho, é transformada num outro de si mesma e é nesse estado que é dado ao espectador e convida nessa projecção à sua experiência, numa tentativa de desvendar as formas subsidiárias que habitam o trabalho. A transfiguração pela virtualidade, a medida hauntologica do dispositivo.

⁽¹⁾ *“Se pensarmos o objeto do ponto de vista filosófico do atomismo e da Metaphysical Nihilism, então o objeto é um evento ou instantaneidade, porque o objeto não existe na sua dimensão sólida. Desse modo, pode ser entendido como uma vibração sempre única de ondas na sua interação atômica dinâmica entre átomos eternos e o vazio infinito. O objeto nunca estaria em nenhuma posição relativa no espaço nem no tempo, nem o espaço em relação ao objeto ou tempo, tudo seria uma vibração que se interpenetrava numa realidade ondulatória, espectral e de fusão na cognição do recetor, onde o tempo é marcado.” (Hugo Paquete, 2015, 43)*



Projecção da instalação *Dai Emergem*



Instalação *Daí Emergem*

NA TENTATIVA DE UNIR TODOS OS PONTOS

“AS SENSações, OS SENTIMENTOS, AS REFLEXões, OS GOSTOS - TUDO ISTO SÃO IMPRESSões PRIVADAS E, EXCEPTUANDO POR MEIO DE SÍMBOLOS E EM SEGUNDA MÃO, INCOMUNICÁVEIS. PODEMOS REUNIR E CRUZAR INFORMAÇÃO ACERCA DAS EXPERIÊNCIAS ALHEIAS MAS NUNCA AS EXPERIÊNCIAS EM SI.”

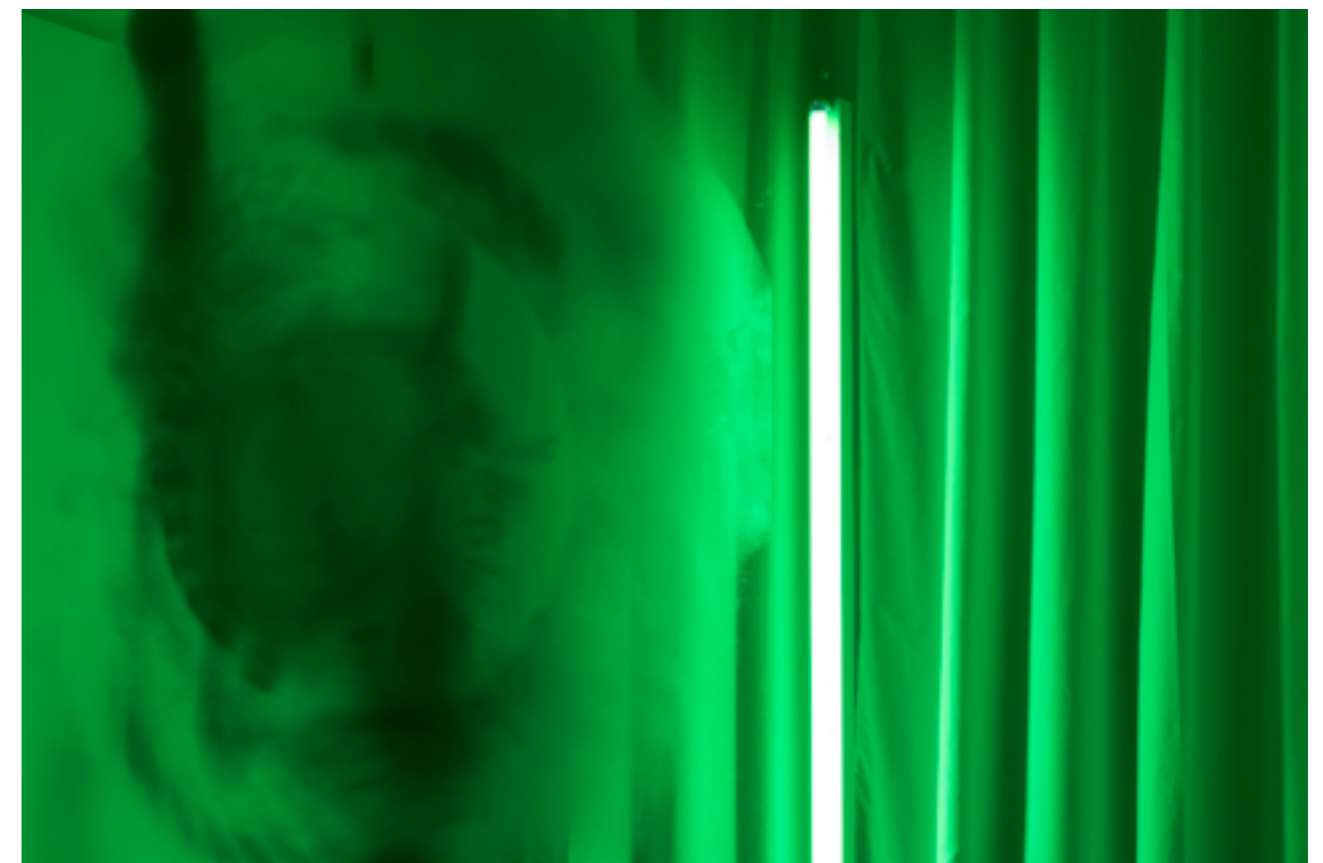
- HUXLEY, ALDOUS.

AS PORTAS DA PERCEPÇÃO/CÉU E INFERNO.

Em Novembro de 2017, no âmbito da exposição individual *Na tentativa de unir todos os pontos* na Galeria Dentro no Porto, apresentei o trabalho homónimo, que consistia na instalação de uma impressão a jacto de tinta sobre acetato suspensa ao centro do espaço da galeria e iluminada por uma lâmpada fluorescente com um filtro PVC verde. A imagem, resgatada do arquivo de fotografias da imagem subsidiária (e que corresponde à última da publicação *Uma série de imagens acerca do fantasma*) que por si só já consiste na materialização da virtualidade pela fotografia, passando assim a ser evento registado, é recontextualizada num trabalho que procura jogar com as propriedades do suporte da impressão. O acetato foi escolhido pelo potencial que confere enquanto transparência, diluindo os limites da impressão da imagem residual da luz captada no evento inicial. A imagem existe agora num outro espaço, na tridimensionalidade do espaço da galeria, pode ser lida como um objecto no qual o elemento figurativo se funde no espaço envolvente pela sua transparência. Desta forma os limites do objecto são obscurecidos ao serem enquadrados num espaço totalizante. A leitura da imagem é feita em relação ao espaço, à passagem de quem a experiencia e aos reflexos que surgem da luz no acetato mediante o ponto em que a imagem é observada.

A aplicação da luz verde é assumida como um elemento activo no trabalho, surge como uma camada que acrescenta uma outra leitura ao objecto, uma vez que satura o espaço com a projecção de luz colorida. A luz, não só está em tensão em relação à imagem e ao preenchimento imaterial do espaço em que esta se insere, como também age directamente no processamento da informação luminosa que é dada ao olho. Com isto pretendo esclarecer que esta opção foi tomada com o objectivo de agir na percepção visual do espectador na medida em que a exposição do olho à luz desta coloração no espaço, mesmo numa curta medida de tempo,

produz uma *after image*. Ao sujeitar o olho à luz verde intensa, após a saída para a sala adjacente da galeria, persiste no olho uma *after image* que leva o espectador a entender a luz desse espaço como se fosse vermelha. Esta experiência residual do trabalho manifesta-se assim como zona de contacto comum na experiência, um resto imanente na instalação pela exposição da percepção visual que é transversal no olho de todos os visitantes. Se a experiência desta instalação é particularizada nos pontos de vista que o espectador estabelece com o trabalho, no "PURELY VISUAL SPACE" (LANGER, 1957, 38), torna-se colectiva na medida em que a *after image* é um resto perceptivo transversal a qualquer pessoa que participe no trabalho.



Detalhe da instalação *Na tentativa de unir todos os pontos*



Instalação *Na tentativa de unir todos os pontos*



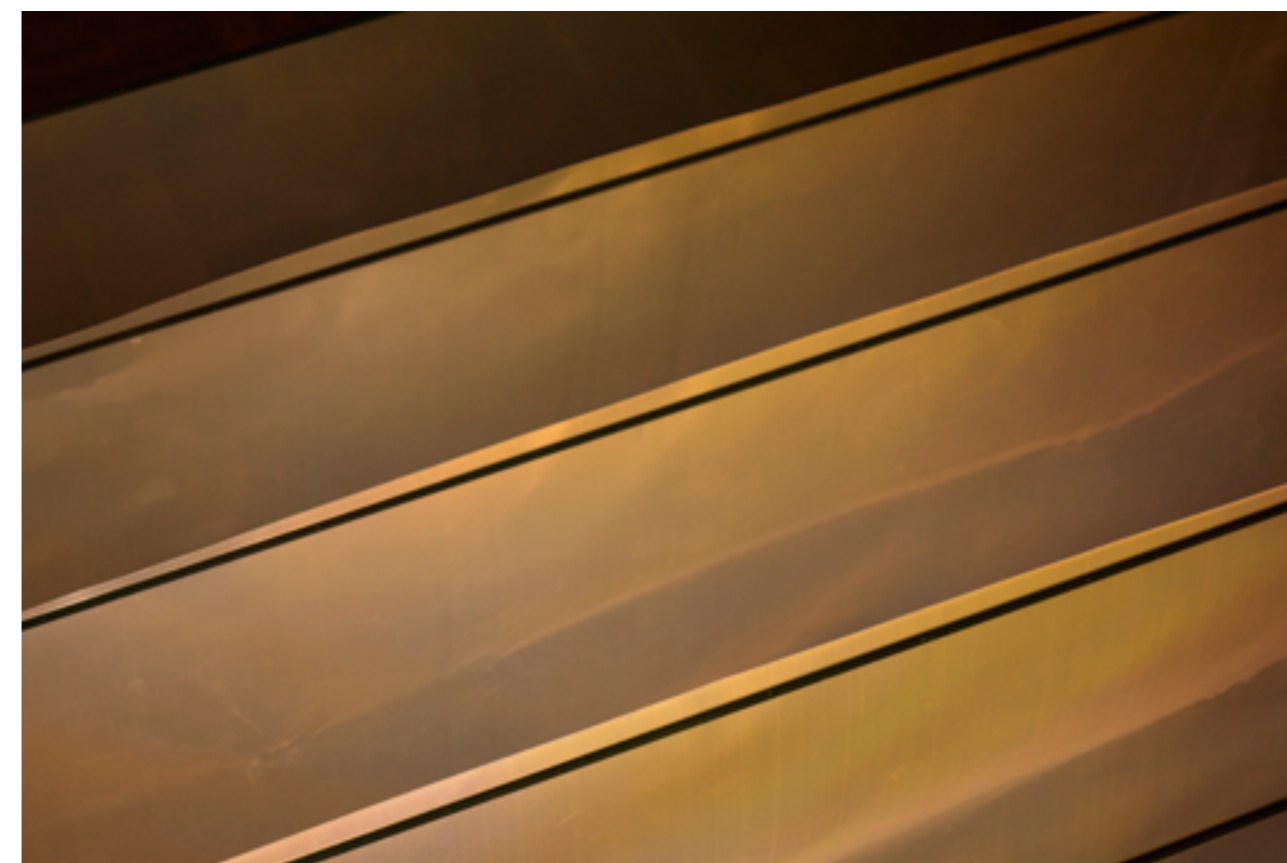
Instalação *Na tentativa de unir todos os pontos*

NÃO PERMANECE, FLUTUA

A instalação *Não permanece, flutua* (2018) explora a desmultiplicação da imagem, na procura de dar corpo à sua imaterialidade como imagem de luz através da sua construção. Partindo de um momento espontâneo, próximo de uma brincadeira ou casualidade, que conjugava a agitação de folhas de plástico de grandes dimensões, parti para a encenação de um vídeo, cuja luz foi trabalhada de forma a obscurecer as relações de proximidade do plástico em relação à câmara, de forma a produzir uma cadência de movimentos que se enquadrasse nos meus objectivos. O vídeo foi realizado em apenas um take pois interessava-me ainda assim trabalhar a imprevisibilidade dos movimentos e das relações que podiam ser geradas na sua gravação.

A construção do objecto que materializa a projecção das imagens de luz do vídeo foi pensada no sentido de dar continuidade à ideia de multiplicidade e sucessão da imagem. Os cinco vidros rectangulares procuram jogar com a intensidade da imagem projectada ao ser apreendida quer no vidro, quer na manga plástica transparente. Dessa forma o objecto contém camadas que materializam em diferentes níveis a projecção residual do vídeo, num todo que é sucessivo mas instável a cada nível. O objecto é ainda montado em consideração ao projector, procurando condensar em si toda a imagem de luz, sobrando apenas uma imagem que não desvenda o seu conteúdo, é uma gradação de cores que se estende nos limites do espaço, onde mora a última imagem da projecção.

Este trabalho trata um pouco de todas as questões conceptuais abordadas ao longo deste capítulo. É tanto a expressão da virtualidade da luz e da imagem como da sua multiplicidade enquanto objecto imanente. É a experiência residual da percepção visual de uma instalação que não desvenda o seu conteúdo na totalidade, é a instabilidade e a dúvida acerca daquilo que está contido na eventualidade do trabalho.



Detalhe da instalação *Não Permanece, Flutua*



Instalação *Não Permanece, Flutua*

III

A MEDIAÇÃO DO TEMPO VS A SUA EXPERIÊNCIA NATURAL



04

ACERCA DAS CAMADAS DO TEMPO E DA SUA MEDIAÇÃO

Ainda que o tempo integre o Sistema Internacional de Unidades, e seja universalmente quantificado da mesma forma, é talvez uma das dimensões mais abstractas à qual nos podemos referir. A noção de massa e comprimento utilizada nas artes plásticas, escultura ou instalação é uma medição fundamentalmente mais objectiva do que aquela que fazemos sobre o tempo. A concepção da duração de determinado evento não se processa da mesma forma como quando tentamos quantificar o peso de determinado objecto ou medir a distância de um percurso. A construção que fazemos da percepção do tempo é constituída por várias camadas, internas e externas, tempo concreto da mediação dos relógios e o tempo interno dos sujeitos que não se limitam apenas à padronização do segundo, como já foi pensado anteriormente a partir do conceito de hauntologia, onde o tempo hauntológico, na minha argumentação, é também um fantasma que, em várias dimensões e pelo seu carácter abstrato e subjectivo liga todas as coisas, o passado, presente e futuro. Como quando efetuamos a leitura de uma obra, onde colocamos os elementos que observamos sobre um julgamento ou análise, que remete para tempos de outras aprendizagens e experiências passadas na construção de um significado ou valor estético. Contudo, a leitura mais convencional que fazemos do tempo baseia-se talvez na experiência individual do quotidiano - como uma construção sobre uma lógica de acções em cadeia que acontecem num tempo orientado para o futuro, mediado pela lógica luminosa entre dia e noite e as suas gradações. Naturalmente, orientamos o nosso caminho para o devir mas a linha ténue que separa passado, presente e futuro tende a fundir-se constantemente e a influenciar cada sucessão de acontecimentos, opções e escolhas como do domínio da spectralidade, do que já foi a nossa experiência, gosto pessoal e capacidade de fazer artístico-estético-formal. Se o passado vive na memória e o futuro na expectativa, como partes do mesmo indivíduo, o tempo torna-se fragmentário na sua iminência, em todas as opções e vivências que são feitas num presente que é também passado.

Este texto pretende pensar a cognição que fazemos do tempo artístico, do fazer e das opções estéticas numa perspectiva centrada na experiência quotidiana e nos elementos que se evidenciam nessa compreensão do presente como uma construção por camadas onde o

tempo hauntológico está presente. Dito isto, utilizo como objecto de estudo o percurso dos astros, que nos iluminam naturalmente no céu e geram a temporalidade universal das actividades humanas; os dispositivos; as deslocações; o tempo da produção e da estagnação. Estes fenómenos permitem uma leitura do tempo enquanto cronologia, com tecnologias criadas para medir estas sequências e experiências, mediando percepções e metamorfoseando a sensação de continuidade no seu tempo hauntológico. Mas ao mesmo tempo a tecnologia veio trazer também a disjunção temporal e a sua implicação na presença e artificialidade das actividades humanas. E como a arte lida com fenómenos de representação estes aparelhos vieram também construir paisagens nocturnas iluminadas, cidades que não param, vibrações eléctricas por toda a paisagem. Em suma, um pulsar de energia vibracional que suplanta a ordem de um tempo universal gerido pela natureza em função de um tempo simulado onde o real é também um tempo hautológico, fantasmagórico e sem interrupção. Talvez seja importante a arte reflectir sobre estas variações, simulações e como elas também alteram os modos de percepção e criação.

É possível entendermos o tempo através de várias linhas temporais, não se trata de diferenciar a forma como a duração se processa mas de reconhecer que o tempo exerce a sua acção em diferentes domínios que, apesar de unos na individualidade, podem seguir temporalidades próprias. Ainda que possa ser partilhado, o tempo é uma experiência essencialmente pessoal e customizável, pode ser entendido como “THAT WHICH IS PERCEIVED, CREATED BY THE BRAIN, THE RESULT OF CONDITIONING TO THE TWENTY-FOUR-HOUR CYCLE OF NIGHT AND DAY; BIOLOGICAL TIME - A RHYTHM OF ACTIVITY-REPOSE SET UP IN THE ORGANISM THROUGH THE YEARS; AND OBJECTIVE TIME, MEASURED BY CLOCKS” (SIFFRE, 2013, 64). Em 1962, Michel Siffre conduziu uma experiência na qual se manteve durante 63 dias a 100 metros de profundidade numa caverna nos Alpes franceses. Esta investigação do domínio da cronobiologia procurava estudar até que ponto os fenómenos cósmicos do dia e da noite influenciavam o comportamento humano. Ora sem acesso a dispositivos que indiquem o tempo convencionalmente determinado, ou ao percurso dos astros no céu ao longo do dia, Siffre estaria condicionado à percepção pelo todo complexo de eventos que se concessionam no seu organismo. Michel Siffre concluiu a partir da sua experiência que o organismo não está necessariamente coordenado com o ciclo diurno/nocturno, “WE PROVED THAT THERE WAS AN INTERNAL CLOCK INDEPENDENT OF THE TERRESTRIAL DAY/NIGHT CYCLE” (SIFFRE, ENTREVISTA) contudo, apesar de não funcionarem como entidades reguladoras, as deixas cósmicas podem ser sincronizadas com os ciclos endógenos da *living form*.

Quando Siffre subverteu o input dos céus, como elementos referenciais da passagem do tempo, a sua cognição do mesmo ficou limitada à evidência biológica, atendia às suas urgências criando uma dualidade assente em estados de actividade e repouso que remete para a “DIALECTIC OF PERMANENCE AND CHANGE” (LANGER, 1957, 58) que se traduz na “FELT LIFE” (IBID).

O isolamento gerado pela experiência traduziu-se para Siffre numa percepção alongada do tempo objectivo, a partir de um teste a que era sujeito diariamente ao contactar com a superfície, mostrou que “I PSYCHOLOGICALLY EXPERIENCED FIVE REAL MINUTES AS THOUGH THEY WERE TWO” (SIFFRE, ENTREVISTA). Enquanto seres sencientes, desenvolvemos respostas simbólicas onde surge a “IMAGINATION, MEMORY, REASON” (LANGER, 1957, 63), mas quando a ligação com a realidade envolvente é formatada num ambiente como a caverna, a relação com o tempo tende a dissolver-se. Siffre admitiu que, quando rodeado pela escuridão, era como se “YOUR MEMORY DOES NOT CAPTURE TIME” (SIFFRE, ENTREVISTA), como se tratasse de um longo dia em que a única mudança está no acordar e deitar.

Esta dinâmica entre um tempo factual e um tempo sentido foi pensada pela civilização grega que o distinguiam e categorizavam como *chronos*, a duração, “IT IS WHEN NOTHING HAPPENS AND GOES ON WITHOUT HAPPENING” (CHAN, 2013, 53) e como *kairos*, um momento no tempo em que qualquer evento é possível pela vontade humana em que o “TIME CAN BE FULFILLED” (IBID). Esta justaposição de conceitos torna-se pertinente para compreendermos como, durante vários séculos e transversalmente a culturas, no intervalo entre a diferença da medida do tempo, de carácter objectivo, e o tempo percebido, de carácter mutável, surge uma construção do entendimento do tempo que se foi moldando até chegarmos a uma concepção semelhante da vida como a experienciamos actualmente.

Uma parcela maioritária daquilo que é a história da Humanidade encarou sempre o tempo como um processo natural, o decurso da vida segundo o dia, a noite e as estações. As sociedades regiam-se essencialmente pelo tempo atmosférico pois a medição do tempo através de dispositivos não era um hábito disseminado ou necessário. Actualmente contabilizamos o tempo até à mais ínfima unidade, mas é necessário recuarmos a 1657 para situarmos o surgimento do minuto. Com a invenção do pêndulo foi conseguida a precisão necessária para acrescentar o ponteiro dos minutos aos relógios da época, mas apenas no século seguinte é que o ponteiro dos segundos passou a ser incluído nessa medição. George Woodcock obser-

va como o impacto de uma tecnologia como o relógio se difundiu e reconfigurou a sociedade, partindo do princípio de que este “TURNS TIME FROM A PROCESS OF NATURE INTO A COMMODITY” (WOODCOCK, 2013, 65). Na perspectiva do autor, nenhuma outra máquina foi tão influente quanto o relógio pois ele actua como um dispositivo de poder agindo na “REGULARIZATION AND REGIMENTATION OF LIFE” (IBID). A sociedade passa a servir o relógio, uma abstracção materializada num dispositivo criado pelo próprio Homem e cuja tirania converte o pensamento, o discurso e a atitude individual em termos de “LENGTHS OF TIME” (WOODCOCK, 2013, 66).

A um nível macro podemos afirmar que a integração da tecnologia, em vários domínios no quotidiano e relacionáveis a inúmeros níveis, reconfigurou a nossa experiência colectiva do tempo diário num ritmo crescente. Como Debra Shaw considera, o desenvolvimento tecnológico alterou significativamente a forma como reagimos à vida e, como tal, as “SOCIAL STRUCTURES IN THE DEVELOPED WEST” (SHAW, 2008, 3), a partir dos finais do século XVIII, têm de ser entendidas à luz da tecnologia. A consolidação do tempo com a pervasividade da tecnologia constitui actualmente um paradigma muito peculiar e sem precedentes em toda a história. Os dispositivos tecnológicos, como o telemóvel ou o computador, denotam um “SENSE IN WHICH CHANGES IN THE TECHNOLOGIES WHICH ARE AN INSEPARABLE PART OF OUR SOCIAL WORLDS, ALSO PRODUCE CHANGES IN HOW WE CONCEIVE OF OURSELVES” (SHAW, 2008, 14) bem como a própria comunicação com os nossos pares e a experiência do mundo. De certa forma a tecnologia concebe uma posição autoritária na medida de influência nas nossas vidas e quotidiano, a banalização e a dependência da tecnologia acaba por conduzir à “DISAPPEARANCE OF REALITY IN A WORLD OF HALLUCINATIONS” (SHAW CIT. ELLUL, 2008, 18), uma ideia que nos remete para os conceitos de simulação e hiper-realidade desenvolvidos por Jean Baudrillard. O autor resgata a maleabilidade do medium e da mensagem, desenvolvida por Marshall McLuhan, para pensar como esta falência na sua distinção gera hiper-realidades, pois o medium “É DORAVANTE INAPREENSÍVEL, DIFUSO E DIFRACTADO NO REAL E JÁ NEM SEQUER SE PODE DIZER QUE ESTE TENHA SIDO, POR ISSO, ALTERADO” (BAUDRILLARD, 1991, 44). Dessa forma, o ritmo em que o real se reproduz parte de “MINIATURISED UNITS, FROM MATRICES, MEMORY BANKS AND COMMAND MODELS - AND WITH THESE IT CAN BE REPRODUCED AN INDEFINITE NUMBER OF TIMES” (SHAW, 2008, 23), o medium é uma extensão do real.

No processo de mutação do real em hiper-real acontece aquilo que Debra Shaw considera o colapso do “SPACE BETWEEN THAT CULTURAL MOMENT AND THE EXTRAPOLATED ‘OTHER’ WORLD” (SHAW, 2008, 23), um processo de implosão da causalidade do medium em que a frontei-

ra entre activo e passivo se desmorona, dando lugar à simulação. A autora aborda o conceito de Third Machine Age⁽¹⁾, de Frederic Jameson, que considera, resumidamente, a máquina como mecanismo de reprodução sonora e visual na contemporaneidade, para desenvolver considerações acerca da cibernética⁽²⁾ e compreender, por exemplo, como através da Internet os limites da presença ou do próprio espaço são abolidos e medeiam uma experiência que está disjunta tanto na sua utilização como na própria temporalidade da comunicação.

⁽¹⁾ *“which describes the sense in which contemporary culture reflects a shift from machines of production to machines of reproduction; that is, from manufacturing and locomotive machines to machines that reproduce sounds and visual images; from machines that were emblematic of the kinetic and motive power they mobilized, like the turbine or railway train to machines like the computer whose outer shell has no emblematic or visual power” (Shaw cit. Jameson, 2008, 24).*

⁽²⁾ *“a function of the control, manipulation and dissemination of electronic communication which is the postmodern mode of production.” (Shaw cit. Jameson, 2008, 24).*

A MEDIDA DE TODAS AS COISAS

Vivemos num mundo constantemente mediado por dispositivos, num limbo entre a realidade efectiva e os ambientes artificiais. Podemos estar imersos num espaço preenchido por focos de luz artificial, podemos recorrer a relógios para medir o tempo cronológico e assim acabamos por nos afastar de uma tradição que se relevou fundamental ao longo da história, o tempo medido em função do percurso dos astros no céu, e neste caso concreto a partir do Sol e da sua característica fundamental no ordenamento da vida e das suas actividades. *A medida de todas as coisas* constituiu um exercício que procurou reconectar-me, a mim enquanto artista, à minha produção e a quem analisa o produto final, a esse exercício de avaliação da passagem do tempo.

O trabalho consiste em cerca oitenta e oito registos fotográficos realizados recorrendo à utilização da câmara do telemóvel e a um tripé, colocados nas coordenadas geográficas de latitude 41.8659575 e de longitude -8.86326313, sem qualquer tipo de alteração à sua posição desde o início até à conclusão do exercício. Os registos fotográficos tiveram início às 5:15 horas e repetiram-se num intervalo de 5 minutos até às 7 horas; num intervalo de 10 minutos até às 11 horas; em 20 minutos até às 16 horas; voltando a um ritmo de registo de 10 minutos até às 18 horas e 5 minutos até às 21 horas.

O trabalho foi efectuado segundo uma lógica quase performativa que me colocou num estado imersivo perante o objectivo do exercício e o próprio decorrer da passagem. A escolha do registo a partir da câmara do telemóvel constitui um processo que procura aproximar a medida natural e cósmica da vida da artificialidade dos processos contidos nos dispositivos que integram em si um carácter de hiper-realidade. As duas fotografias seleccionadas e apresentadas correspondem às horas convencionadas como o nascer e o pôr do Sol, o que se reflecte nos conceitos que proponho de espectro e hauntologia, no sentido em que o Sol, bem como todos os astros, nunca estão ausentes na nossa realidade, estão apenas noutra medida de presença e percepção, estão lá mas não são acedidos tendo em conta a nossa posição terrestre em relação a eles.



06:15 (esq) 20:48 (dir)

CONCLUSÃO

O projecto aqui apresentado, desenvolvido para a conclusão do Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, constituiu um momento de crescimento e desafio pessoal e com o qual construí um compromisso, seja na leitura da minha prática artística e na procura da sua profundidade, como no auto-conhecimento, problemas e questões que lidam com o meu fazer e reflectir na arte. *Do agora que já não é: Uma experiência nos limites do objecto artístico* surgiu como o título que confina toda esta exploração, em todas as suas vicissitudes pessoais e particulares. Este foi o projecto mais longo na minha prática artística, até à data da sua execução, o mais exigente como também o mais importante, por todas as etapas que me proporcionou em termos de crescimento pessoal, artístico e conceptual. Colocou-me em confronto com os discursos internos e externos da minha prática artística e os seus limites, como também com a procura de sentidos, por vezes complexos, com os quais enquanto artista lido no fenómeno da criação e a urgência de os justificar, encontrando adjectivos e influências para o seu fazer artístico que por vezes surge por impulso e de modo desorganizado ou caótico, fora de qualquer limite conceptual e linguístico.

Este projecto não deve, contudo, ser encarado como um problema terminado, ele permanecerá num estado de constante resolução pois as questões e dinâmicas que foram transportadas nesta reflexão para um plano mais lógico da consciência são de uma importância fundamental e estão profundamente relacionadas, exploradas e integradas transversalmente na minha prática artística. Assim *Do agora que já não é: Uma experiência nos limites do objecto artístico* funciona tanto como um passado, um presente, um futuro, que se manifesta nestes limites e propostas que apresentei mas é em simultâneo um ponto de partida para outros rumos e materializações dos assuntos tratados aqui nesta reflexão.

BIBLIOGRAFIA

- Agamben, Giorgio. *What Is an Apparatus? and Other Essays*. Stanford: Stanford University Press, 2009
- Barthes, Roland. *A câmara clara*. Lisboa: Edições 70, 2010.
- Benjamin, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Lisboa: Relógio d'Água, 2012.
- Carrol, Lewis. *Alice do Outro Lado do Espelho*. Lisboa: Edições Nelson de Matos, 2010.
- Carrol, Lewis. *Alice no País das Maravilhas*. Mem Martins: Publicações Europa-América, LDA., 2010
- Groom, Amelia. *Time*. London: Whitechapel Gallery e MIT Press, 2013.
- Huxley, Aldous. *As portas da percepção/Céu e Inferno*. Lisboa: Antígona, 2013.
- Puente, Moisés. *Leer es respirar, es devenir: Escritos de Olafur Eliasson*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2012.
- Shaw, Debra. *Technoculture: The Key Concepts*. New York: Berg Publishers, 2008.
- Baudrillard, Jean. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d'Água, 1991. https://monoskop.org/File:Baudrillard_Jean_Simulacros_e_simula%C3%A7%C3%A3o_1991.pdf
- Burham, Jack. *Beyond Modern Sculpture: The effects of science and technology on the sculpture of this century*. New York: George Braziller, 1968. https://monoskop.org/File:Burnham_Jack_Beyond_Modern_Sculpture.pdf
- Caws, Mary Ann. *Manifesto: A century of Isms*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2001. https://monoskop.org/File:Caws_Mary_Ann_ed_Manifesto_A_Century_of_Isms_2001.pdf
- Derrida, Jacques. *Specters of Marx: the State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*. New York: Routledge, 1994. <https://fswg.files.wordpress.com/2013/08/derrida-specters-chapter-1.pdf>
- Harrison, Charles e Paul Wood. *Art in Theory 1900-1990: An anthology of Changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishers Ltd., 1992. https://monoskop.org/File:Harrison_Charles_Wood_Paul_J_Gaiger_Jason_eds_Art_in_Theory_1648-1815_An_Anthology_of_Changing_Ideas.pdf
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-medium Condition*. London: Thames and Hudson, 1999. <https://pt.scribd.com/document/375022955/ROSALIND-KRAUSS-a-voyage-on-the-north-sea-art-in-the-age-of-the-post-medium-condition-pdf>
- Krauss, Rosalind. "Notes on the Index: part 1" em *The Originality of the Avant-guard*. Cambridge: MIT Press, 1985. https://monoskop.org/images/6/6e/Krauss_Rosalind_E_1977_1985_Notes_on_the_Index_Part_1.pdf
- Krauss, Rosalind. *Passages in Modern Sculpture*. New York: The Viking Press, 1977. https://monoskop.org/File:Krauss_Rosalind_E_Passages_in_Modern_Sculpture.pdf
- Krauss, Rosalind. "Sculpture in the Expanded Field" em *The Originality of the Avant-guard*. Cambridge: MIT Press, 1985. https://monoskop.org/images/6/62/Krauss_Rosalind_E_1979_1985_Sculpture_in_the_Expanded_Field.pdf
- Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge: MIT Press, 1996. <https://monoskop.org/Fi->

le:Krauss_Rosalind_E_Optical_Unconscious.pdf

Langer, Susanne K. *Problems of Art: Ten Philosophical Lectures*. New York: Charles Scribner's Sons, 1957. <https://pt.scribd.com/document/242245388/Langer-Problems-of-Art>

Lemoine, Serge. *Dynamo: Un siècle de lumière et de mouvement dans l'art, 1913-2013*. Paris: RMN, 2013.

Moholy-Nagy, Laszlo. *The New Vision and abstract of an artist*. New York: Wittenborn, Schultz, Inc. , 1947. https://monoskop.org/File:Moholy-Nagy_Laszlo_The_New_Vision_and_Abstract_of_an_Artist.pdf

Paquete, Hugo. *Meta-Escuta: objecto sonoro espectro, imanência-vibrátil e resto-cognitivo em Dispositivos na Prática Artística Contemporânea #2*. Porto: Centro de Estudos Arnaldo Araújo da CESAP/ESAP, 2015. https://comum.rcaap.pt/bitstream/10400.26/19897/1/Ed.%20Caseiras%2024_Dispositivos%202.pdf

Siffre, Michel. "Caveman: an interview with Michel Siffre". Entrevista por Joshua Foer. Issue 30/ The Underground, Cabinet, Summer 2008. <http://www.cabinetmagazine.org/issues/30/foer.php>

DO AGORA QUE JÁ NÃO É

UMA EXPERIÊNCIA NOS LIMITES
DO OBJECTO ARTÍSTICO

JOANA TORRINHA
2018

