

1 2 9 0



UNIVERSIDADE DE
COIMBRA

LUÍS CARLOS FERNANDES RIBEIRO

OS HABITANTES [IN]VISÍVEIS DA ARTE

UMA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA ACERCA DO CORPO, DO ESPAÇO,
DA DOR E DO DESASTRE

**Tese no âmbito do Doutoramento em Arte Contemporânea, orientada
pelo Professor Doutor Luís Fernando Gomes da Silva Quintais e pelo
Professor Doutor Pedro Filipe Rodrigues Pousada e apresentada ao
Colégio das Artes, da Universidade de Coimbra**

julho de 2021

OS HABITANTES [IN]VISÍVEIS DA ARTE

UMA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA ACERCA DO CORPO, DO ESPAÇO,
DA DOR E DO DESASTRE

TESE DE DOUTORAMENTO

O AUTOR: **LUÍS RIBEIRO**

ORIENTADORES:

PROFESSOR DOUTOR **LUÍS QUINTAIS** (U. COIMBRA)

PROFESSOR DOUTOR **PEDRO POUSADA** (U. COIMBRA)

À minha mãe e ao meu pai. Os melhores pais.
À Joana, à Alice e ao Manuel, um amor do
tamanho do Universo em expansão.

Agradecimentos

Aos Professores Doutores Luís Quintais e Pedro Pousada, na dupla condição de académicos e artistas, pelo apoio, pelas sugestões e orientações que contribuíram decisivamente para o conteúdo desta investigação.

Ao Espaço Mira e a toda a sua equipa - Manuela Matos Monteiro, João Lafuente, José Maia, Patrícia Barbosa e Vânia Cardoso - pela disponibilidade e apoio na conceção da exposição “Welcome to Paradise!”.

À amiga e curadora Raquel Guerra, pelo incentivo e profissionalismo na produção da exposição “Welcome to Paradise!”.

Ao Artista e Professor Doutor Fernando José Pereira, pelo apoio, amizade e inspiração constantes.

Ao Artista e Professor Doutor Carlos Lobo, pelas dicas importantes.

Ao José Emílio Barbosa, pela bela amizade e companheirismo no longo caminho deste Doutoramento.

Ao João Pedro Vaz, pela sabedoria e confiança no meu trabalho.

À Margarida Moreira pela amizade e apoio constante.

À Luísa Lopes pelo apoio e disponibilidade.

Ao Agente Principal da Brigada de Investigação de Acidentes da PSP Fernando Freitas.

A todas as pessoas que estiveram presentes no meu caminho académico e artístico.

Ao Marco Morgan Lusquiños pela amizade pura e pela tradução.

À Alexandra Rodrigues pela profunda amizade e pelas filmagens.

Resumo

Como artista-investigador, refletir sobre o processo operativo e encontrar um sentido nas obras artísticas por mim produzidas, são os principais objetivos deste projeto de investigação em Arte Contemporânea. Desde o início do processo, em 2018, foram realizadas novas obras plásticas e visuais, através de elementos como a fotografia, o vídeo e o desenho, procurando desenvolver um projeto que culminou em diferentes obras que são, elas próprias, matrizes possíveis de desenvolvimento de outras reflexões. As obras funcionam como um corpo de uma alma que é concetual, um discurso plástico e visual que permite diferentes interpretações à luz de quem as observa. Este trabalho teórico não pretende explicar a parte prática nem a parte prática pretende ilustrar a teoria, mas trata-se da mesma matéria intelectual comunicada de duas formas distintas.

Este projeto de investigação atravessa reflexões teóricas e de práticas artísticas apoiadas em três eixos fundamentais: o uso e a perceção que o humano faz do espaço; a iminência do desastre e a morte como possibilidade; a ausência de controlo e o desastre como fenómeno de dor e sofrimento que nos atrai. Assim, o trabalho de investigação incide na realização de ensaios teóricos que se inserem em dois capítulos: 1. VER E PENSAR O ESPAÇO HUMANO NA ARTE: NOTAS SOBRE O CORPO QUE HABITA E INVADE ESPAÇOS; 2. BREVE HISTÓRIA DO DESASTRE NA ARTE: A ESTÉTICA DA DOR E A MORTE COMO POSSIBILIDADE.

O terceiro e último capítulo é dedicado às obras plásticas e visuais realizadas no âmbito desta investigação e que culminou numa apresentação pública dos trabalhos na exposição *“Welcome to Paradise!”*, entre novembro e dezembro de 2020, no Espaço Mira, no Porto. Não pretendemos fazer uma descrição exaustiva das obras, mas antes ampliar as possibilidades de leitura dos trabalhos, seguindo a lógica concetual explorada nos dois primeiros capítulos.

Abstract

As a research artist, reflecting on the operative process and finding meaning in the artistic works I produce are the main objectives of this research project in Contemporary Art. Since the beginning of the process, in 2018, new plastic and visual works have been made through photography, video and drawing, seeking to develop a project that culminated in different works that are themselves possible matrices for the development of other reflections. The artworks function as a body of a soul that is conceptual, a plastic and visual discourse that allows for different interpretations, in the light of who observes them. This theoretical work does not intend to explain the practical part, nor does the practical part intend to illustrate the theory, but it is about the same intellectual matter communicated in two different ways.

This research project crosses theoretical reflections and artistic practices supported by three fundamental axes: the use and perception that humans make of space; the imminence of disaster and death as a possibility; the absence of control and the disaster as a phenomenon of pain and suffering that attracts us. Thus, this research focuses on theoretical essays that are divided into two chapters: 1. SEEING AND THINKING ABOUT HUMAN SPACE IN ART: NOTES ON THE BODY THAT INHABITS AND INVADES SPACES; 2. A BRIEF HISTORY OF DISASTER IN ART: THE AESTHETICS OF PAIN AND DEATH AS A POSSIBILITY.

The third and last chapter is dedicated to the plastic and visual artworks made in the scope of this research and which culminated in a public presentation of the artworks in the exhibition "Welcome to Paradise!" from November to December 2020, at Espaço Mira, in Porto. We do not intend to make an exhaustive description of the works, but rather to expand the possibilities of reading the works, following the conceptual logic explored in the first two chapters.

SUMÁRIO

Proposta metodológica	8
1 VER E PENSAR O ESPAÇO HUMANO NA ARTE: NOTAS SOBRE O CORPO QUE HABITA E INVADE ESPAÇOS.....	13
« <i>Sou o espaço onde estou.</i> »	14
1.1. Corpos deambulantes que habitam e invadem espaços	16
1.2. <i>Proxemia Future</i> : uma proposta de invasão programada	26
<i>Sou Corpo. Sou Espaço. Sou Lugar.</i>	44
1.3. O corpo que habita.....	45
1.4. Do lugar estático ao <i>mobile-home</i> : uma poética que nos abriga.....	50
(a) O Corpo Vivido.....	50
(b) O Corpo Vigiado.....	53
(c) O Corpo [s]em <i>escape</i>	57
1.5. <i>Walking bodies</i> e a estética da iminência	67
<i>Sou silêncio. Sou vazio. Sou dor.</i>	81
1.6. O Corpo em Vazio, em Silêncio, em Dor. Três casos de [in]visibilidades na arte contemporânea portuguesa.	82
[1] O Corpo em Vazio	82
[2] O Corpo em Silêncio.....	85
[3] O Corpo em Dor	89
2 BREVE HISTÓRIA DO DESASTRE NA ARTE: A ESTÉTICA DA DOR E A MORTE COMO POSSIBILIDADE	95
2.1. O acidente idiota.....	97
2.2. O conforto na dor [dos outros]: o caso Romântico.....	107
2.3. À procura do Sublime: o <i>choque</i> como estratégia	126
2.4. A encenação da dor ao serviço do espectador privilegiado	134
2.5. O fascínio pelo desastre: o século XX	142
2.7. A estética da dor: o <i>corpo-obra</i> como objeto sofredor	166
2.8. Caminhando sobre areias movediças	176
2.9. O corpo ausente: o acidente de carro e a estética do desaparecimento.....	191
3 WELCOME TO PARADISE!.....	197
Welcome to Paradise!	198
Bibliografia	249

Proposta metodológica

Um artista é um investigador, produtor de muitas subjetividades. A metodologia que os artistas seguem acompanha essa vastidão de subjetividade pois não existe uma metodologia universal para a investigação. Todas as investigações são realizadas no campo do particular. Existem muitos condicionalismos que determinam as metodologias de investigação, transformando-as num conjunto de operações com especificidades únicas, que se vão adaptando à medida que o trabalho de investigação se vai desenvolvendo.

Como artista-investigador, a posição que procuro ocupar no âmbito desta investigação situa-se, segundo Berger, no campo *epistemológico da escuta* pois «ao contrário da observação cujo ideal é o espelho transparente que permite ver sem ser visto, a escuta não existe sem uma relação, sem uma ligação entre dois sujeitos. Aquele que escuta também está presente na escuta» (Berger, 2009: 190). Assim, o objeto de investigação, que é simultaneamente sujeito, estará sempre numa relação de proximidade com o investigador no sentido em que a minha prática artística influenciará, sempre, a realidade do assunto observado.

"Un método es, literalmente, no lo que está más allá del punto de llegada, sino el trayecto, el espado liminar, intermedio: una serie de operaciones efectuadas en un espado de representación, lo que implica la valoración de un campo perceptivo y la transición en un campo operativo. "

(Moraza, 1994)

Por outro lado, ao investigar, estou sempre a fazê-lo atendendo a uma série de fatores que determinam a minha posição na investigação. Assim, torna-se importante refletirmos sobre os motivos que justificam investigar e intervir sobre o que me motiva nas práticas artísticas contemporâneas. Este trabalho de investigação em arte tem uma amplitude alargada, atravessando diversos domínios, tais como a antropologia, a filosofia, a história da arte ou a sociologia. O risco que se corre é poder ser entendido como superficial, mas a teoria da arte apoia-se nesta amplitude de estudos.

«Um bom trabalho qualitativo é documentado com boas descrições provenientes dos dados para ilustrar e substanciar as asserções feitas. Não existem convenções formais para estabelecer a verdade de um artigo de investigação qualitativa. A tarefa que tem em mãos consiste em convencer o leitor da plausibilidade do que expõe. Citar os sujeitos e apresentar pequenas secções das notas de campo e de outros dados ajuda a convencer o leitor e a aproximá-lo das pessoas que estudou. As citações não só descrevem as afirmações dos sujeitos, como também a forma como as transmitiram e a sua maneira de ser.»

(Bogdan & Biklen, 1994: 252)

A etnografia é o método utilizado pela antropologia para a recolha de dados sobre as culturas humanas, usando todo um conjunto de processos que evidenciam a possibilidade de comparação e análise. Neste sentido, o meu trabalho enquanto investigador consistiu apenas na recolha de dados que me permitisse compreender um conjunto de elementos que constituem a minha

realidade enquanto artista-investigador. No entanto, é preciso compreender as limitações que este tipo de investigação impõe à partida. Pegando nas ideias desenvolvidas por Hal Foster no seu texto *“The artist as Ethnographer?”*, esta investigação é desenvolvida por um *burguês branco (europeu)*; ou seja, estou limitado a um determinado ponto de vista que foi construído mediante uma educação imposta por uma determinada cultura, de um determinado país, organizado política e socialmente a partir de um modelo capitalista multinacional.

«From this perspective the quasi-anthropological paradigm, like the productivist one, fails to reflect on its realist assumption: that the other, here postcolonial, there proletarian, is in the real, not in the ideological, because he or she is socially oppressed, politically transformative, and/or materially productive»¹

Foster começa por apresentar a ideia defendida por Walter Benjamin, incitando o artista a tomar uma posição “ativista”, no sentido de ensaiar um discurso artístico que transformasse o “aparato” da cultura burguesa. Contudo, Foster recorda que o novo paradigma da contestação dos artistas ainda reside na crítica à instituição de arte capitalista-burguesa (o museu, a academia, o mercado e os media). Mas hoje, o artista luta por um outro tipo de sujeito cultural e/ou étnico, em nome de quem o artista luta na proclamação de determinados ideais contestatários.

O que eu proponho nesta investigação é um olhar sobre determinados assuntos que poderão ser transversais a diversas culturas e etnias, mas

¹ Foster, Hal, *“The artist as Ethnographer?”*, publicado em *“The Traffic in Culture - Refiguring Art and Anthropology”*, University of California Press, 1995, pp. 303

reconheço que, por força do peso da história da arte ocidental na qual me baseio, assim como pelos autores majoritariamente europeus que proponho como fonte bibliográfica, este trabalho de investigação é um *corpo burguês pós-colonial e ocidentalizado*. Não obstante, e sempre que tomar consciência disso, tentarei lançar um olhar crítico sobre o que me rodeia, precisamente por me considerar um artista que investiga sobre o seu lugar no mundo. Assumirei riscos pois, no processo de escrita reflexiva, serei solicitado como “nativo” na descrição de determinados acontecimentos, assim como “informante” e “etnógrafo”, mas, na verdade, nunca conseguirei descrever identidades culturais pois, como nos lembra Foster, identidade não é o mesmo que identificar. No entanto, não procuro uma codificação automática da diferença aparente como identidade que se manifesta no outro «*[otherness]*» como exterioridade «*[outsideness]*»² pois não procuro reduzir a identidade à sua essência, mas antes procurar pontos de ligação entre determinados conceitos que atravessam a multiculturalidade atual.

Assim, constataremos ao longo desta investigação que se torna fundamental relacionar conceitos desenvolvidos por mim enquanto artista, com outros conceitos analisados e catalogados pela História da Arte. O apoio em pilares antropológicos, filosóficos ou do domínio da teoria e da história da arte, fornecerão, por um lado, pontos de partida para reflexões aprofundadas sobre determinados assuntos e, por outro, servirão de apoio à justificação de certas teorias propostas por mim. Serão fundamentais, também, os trabalhos práticos por mim realizados durante este trajeto, fornecendo dados importantes que servirão de complemento à componente escrita, sem a pretensão de criar uma ilustração do que aqui se propõe. São territórios que me absorvem no corpo e na mente, tentando uma fusão lúcida entre teoria e prática artística.

A conciliação entre a teoria e a prática parece surgir, ao olhar de Foster, pela inveja do artista e do crítico em relação ao etnógrafo, forçando os artistas a

² Idem

recorrerem indiretamente aos princípios básicos da tradição do observador-participante.

Segundo os quatro papéis de *ideal-típicos* de Burgess (1997), neste trabalho de investigação coloco-me na posição de observador-participante no sentido em que "escondo" a dimensão de observador resultando daí uma observação oculta, pois

«Na investigação que envolve o uso de observação participante é o investigador que é o principal instrumento da investigação social. Nesta base a observação participante facilita a colheita de dados sobre interacção social: na situação em que ocorrem e não em situações artificiais (como na investigação experimental) nem em situações artificialmente construídas (como nas pesquisas através de inquérito). A vantagem (...) reside na oportunidade de estar disponível para recolher dados ricos e pormenorizados (...).»

(Burgess, 1997: 86)

A observação participante, implica, necessariamente, um processo longo, daí ser fundamental o registo de informação dos dados captados. Este tipo de observação é uma técnica de investigação social em que o observador partilha, na medida em que as circunstâncias o permitam, as atividades, as ocasiões, os interesses e os afetos de um grupo de pessoas ou de uma comunidade. Implica saber ver e ouvir, utilizando todos os sentidos. Todos os dados recolhidos por mim são especulativos, sem a objetividade científica, mas antes sujeita à multiplicidade de análises do sujeito observador.

1

VER E PENSAR O ESPAÇO HUMANO NA ARTE:
NOTAS SOBRE O CORPO QUE HABITA E INVADE ESPAÇOS

«Sou o espaço onde estou.»³

³ Noël Arnaud, *L'État d'Ébouch*, 1950



Fig. 1 - Lygia Pape, "Division", performance, 1968-2011

1.1. Corpos deambulantes que habitam e invadem espaços

O percurso que iremos seguir nesta tese atravessa reflexões teóricas e de práticas artísticas apoiadas em três eixos fundamentais: o uso e a percepção que o humano faz do espaço; alguns mecanismos de controlo e de proteção criados pelas sociedades; a ausência de controlo e o acidente como fenómeno de dor que nos atrai. A tónica comum é a influência e a presença destes conceitos na história da arte, diluindo fronteiras entre o meu trabalho e algumas obras de outros artistas que serviram de ignição às reflexões aqui encontradas. Em todos estes territórios concetuais, iremos perceber que há uma relação estreita entre a minha experiência pessoal como artista-cidadão, cruzando episódios singulares que quebraram a minha rotina, assim como diferentes olhares sobre o espaço-cidade que habito (Guimarães) e que serve de observatório para alguns dos trabalhos que tenho vindo a criar nos últimos anos.

Foi há cerca de quinze anos que nasceu o meu interesse pelo movimento dos corpos humanos. Encontrava-me num dos maiores centros comerciais de Lisboa, numa enfadonha e movimentada tarde de domingo quando, do alto do terceiro piso, dei por mim a observar as centenas de corpos que se movimentavam no rés-do-chão. Cérebros protegidos por cápsulas de osso, músculo e pele deambulavam num ritmo homogéneo e civilizado, comportamentos mecanizados e domesticados desde a infância de cada um. Não é por acaso que as crianças caminham de mão dada com os corpos adultos, não vá algum quebrar o sistema automatizado destas máquinas biológicas em movimento, provocando um pequeno acidente. Mas o que mais me fascinou foi o facto dos corpos raramente se tocarem, como se cada um construísse uma bolha invisível que o protege das invasões indesejadas. Quando descobri esta *barreira invisível* criada pelo humano, procurei saber mais sobre o assunto. Foi nesse momento que o livro “A Dimensão Oculta” do antropólogo Edward T. Hall iluminou muitas das minhas questões em relação a vários assuntos. Hall para

nos explicar as diferentes concepções de espaço humano, introduziu a noção de comunicação verbal – o tom de voz modifica-se consoante a distância; o sussurrar é por nós utilizado quando nos situamos próximos de outrem, e o grito quando estamos longe. Assim, Edward Hall distingue quatro distâncias existentes no ser humano: íntima, pessoal, social e pública, cada uma comportando dois modos, o modo próximo e o modo afastado. Na distância íntima, a presença do outro impõe-se e pode tornar-se invasora pelo seu impacto sobre o sistema percetivo (o cheiro e o calor do corpo do outro, o ritmo da respiração, o cheiro e o sopro do hálito, etc.). O mesmo antropólogo atribui medidas canónicas para cada uma das distâncias, sendo para a distância íntima de 15 a 40 cm e para a distância pessoal de 45 a 75 cm no modo próximo, e de 75 a 125 cm no modo afastado. Poderemos imaginar-nos, no íntimo e no pessoal, dentro de uma pequena bolha protetora, um sistema criado por nós para nos isolar dos outros. Na distância social (modo próximo de 1,20 a 2,10 m, e modo afastado de 2,10 a 3,60 m), demarca-se «o limite de poder sobre o outro», onde os pormenores do rosto já não são percecionados e ninguém toca ou espera que seja tocado. Por último, na distância pública (modo próximo de 3,60 a 7,50 m, e modo afastado de 7,50 m ou maior), segundo estudos de Hall, «diversas transformações sensoriais importantes se verificam quando passamos das distâncias pessoal e social para a distância pública, situada fora do círculo imediato de referência do indivíduo» (1986: 144). A 3,60 m, um indivíduo no pleno uso das suas capacidades motoras pode adotar um comportamento de fuga ou de defesa caso se sinta ameaçado. A distância de 9 m é a que impõe automaticamente as personalidades oficiais importantes. No livro *“The Making of The President”*, de 1960, Theodore H. White descreve, no momento em que a nomeação de John F. Kennedy se tornou certa, o encontro deste último com o grupo de personalidades que viera felicitá-lo a casa:

«As outras pessoas que se achavam na sala fizeram um movimento para avançar na sua [Kennedy]

direcção. Depois pararam. Talvez uns dez metros as separavam dele, mas tratava-se de uma distância intransponível. Aqueles homens mais velhos, cujo poder se encontrava consolidado de havia muito, mantinham-se à parte e observavam-no».

(Hall, 1986: 145)

Sempre considerei interessante, do ponto de vista artístico, o facto de Hall conseguir definir com exatidão medidas padrão para aquilo que ele considera ser o «*nosso manuseamento do espaço natural do ser humano*». Obviamente que teremos de considerar o contexto sócio-cultural da época em que o antropólogo iniciou as suas preocupações em torno desta problemática, mas não podemos deixar de questionar-nos sobre o que escreveria Edward Hall nos dias de hoje. Artisticamente, comecei a interessar-me por estes fenómenos quando estava a terminar a Licenciatura em Desenho. Decidi, inclusive, introduzir no título dos meus trabalhos o neologismo Proxémia. Alguns dos primeiros trabalhos que produzi funcionaram como exercícios críticos que pretendiam refletir não só sobre o uso que o humano faz do espaço, mas também sobre os dados antropológicos sobre o nosso espaço, dados esses que pretendem ser olhares científicos do ser humano como parte do mundo animal e dos seus modos de organização em sociedade (fig. 2 e 3).

Não sendo um especialista em Filosofia ou em Antropologia, tentarei percorrer alguns caminhos teóricos que confrontam a teoria da arte com determinados conceitos estudados por estas disciplinas. Estes caminhos pretendem, essencialmente, levantar questões relevantes que nos ajudem a posicionar-nos enquanto ser que se relaciona com a arte, olhando e refletindo sobre o mundo que nos rodeia. A dificuldade em falar sobre o corpo é desde logo um desafio. José Gil, no início do seu livro “Caos e Ritmo”, diz-nos que «*Paradoxos e dificuldades acompanham os estudos sobre o corpo desde meados*

do século XX. À medida que se alarga e diversifica a investigação, mais difícil se torna a elaboração de um conceito consistente que permita combinar uma tão grande variedade de perspectivas. Isto é particularmente verdade no campo da filosofia. Apesar da importância que o corpo ganhou, sobretudo com Husserl e Merleau-Ponty, mas também com Foucault e Deleuze, não alcançamos ainda um pensamento viável, capaz de subsumir os múltiplos fenómenos e experiências corporais que proliferam hoje, da dança à psiquiatria, ou da engenharia genética às doutrinas orientais. De que corpo se trata quando falamos dele? O corpo da fenomenologia não é o das neurociências. O de Deleuze não se cruza com o da medicina nem com o da psicanálise»⁴. Sem a presunção de responder a estas questões, tentaremos apenas relacionar algumas obras importantes da história da arte, com alguns pontos de vista acerca do corpo antropológico, assim como alguns apontamentos filosóficos, para nos ajudar a situar a manifestação do corpo na arte.

Hal Foster apresenta-nos no seu texto *“The Artist as an Ethnographer?”* diversas relações entre o antropólogo, o etnógrafo e o artista. A Antropologia é considerada a ciência da *alteridade*, ou seja, assume que o ser humano social interage e interdepende do outro, afirmando que a existência do "eu-individual" só é permitida mediante um contacto com o outro. A Antropologia é a disciplina que tem a cultura como objeto de análise, *“arbitrando o interdisciplinar”*. Nesta ordem de ideias, percebemos que na arte e na crítica contemporâneas, estes assuntos são transversais no que respeita ao trabalho desenvolvido pelos artistas, historiadores e críticos de arte. Foster recorda Marshall Sahlins onde em *“Cultura e razão prática”* (1973) dividia a antropologia em duas epistemologias: uma foca-se na lógica simbólica; A outra privilegia a razão prática, compreendida em termos de cultura material. Seguindo esta ordem de

⁴ Capítulo 1 - O corpo, o inconsciente e a linguagem. José Gil, *“Caos e Ritmo”*, p. 13, 2018

ideias, estamos a falar de duas ideias contraditórias que dominam a arte e a crítica contemporânea.

É importante compreender o contexto onde estas questões proliferam no mundo artístico. A deslocalização da arte para fora do museu, da galeria ou do atelier, evocando uma *expansão do território da arte* (Krauss), tem no desenvolvimento do minimalismo, da *land art*, da performance e da *body art* a génese da manifestação dos novos grupos sociais e culturais. A emancipação feminista na arte, o discurso do género, com questões étnicas ou económicas, levantaram questões relacionadas com identidade e comunidade. A arte passou, assim, para o campo aumentado da cultura, que tradicionalmente é do domínio da antropologia. Neste sentido, o meu trabalho de investigação atravessa vários destes assuntos, onde a antropologia serviu como ponto de partida para o entendimento de diversas matérias concetuais.

O termo *antropológico* «proxémia» é um neologismo criado por Hall para «designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico» (1986: 11). Já antes de Hall, no início do século XX, Franz Boas apresentava a ideia de que a comunicação constitui o fundamento da cultura e da própria vida humana. Além disso, ficamos ainda com a ideia de que a perceção é programada pela linguagem (como um computador), registando e estruturando a realidade exterior «estritamente de acordo com o programa» (idem: 12). Quando me apercebi da «proxémia» no alto da varanda do terceiro piso do *shopping*, questionei-me se todos os humanos do planeta se movimentam da mesma forma. Hall, nas investigações *proxémicas* que analisaram humanos de culturas diferentes, constatou que não só falam línguas diferentes como (mais importante ainda) «habitam mundos sensoriais diferentes» (idem: 13). O humano é a única espécie que valoriza o seu passado maravilhoso, projetando o futuro, permitindo-lhe especializar diversas funções. Distingue-se de todos os outros animais por criar

aquilo a que Hall chama de «*prolongamentos* do seu organismo», mas já o antropólogo Weston La Berre fez notar que o humano transferiu para esses *prolongamentos* a evolução do seu próprio corpo. É claro que continuamos a usar, num primeiro momento, os nossos sentidos fisiológicos para nos protegermos. Mas desde que inventamos as primeiras ferramentas que servem para cortar, esmagar ou espetar, que o nosso corpo se prolongou para além da nossa própria fisicalidade. Ou seja, conseguimos elevar os nossos *prolongamentos* a um nível tal de desenvolvimento e especialização, que conseguimos superar a própria natureza, criando uma nova dimensão - a cultural - na qual a proximidade é apenas um elemento. Este novo paradigma, a que os biólogos chamam de «biótopo», coloca o humano numa posição que lhe permite alterar as condições em que vive, tornando o futuro imprevisível no que se refere à sua própria condição de ser vivo num Universo em constante movimento. Neste sentido, torna-se mais fácil compreender a evolução dos diferentes grupos de sapiens ao longo da nossa história, desta complexa rede de interações culturais que confrontou sempre as minorias com as figuras culturais dominantes. Há vários estudos que se debruçam sobre a noção de território na evolução das espécies animais. Não interessa aqui apontar a vasta lista de fundamentos de cada um (que nunca estaria completa), mas antes aceitar que é quase unânime que o sistema de comportamento territorial é um «*sistema que evolui de modo muito semelhante ao dos sistemas anatómicos*» (1986: 21). Ou seja, a territorialidade protege os animais fortes dos predadores, ao mesmo tempo que expõe os mais inadaptados ao meio. Ao nível do humano, o território não intervém apenas na nossa preservação, mas também nas funções pessoais e sociais.

«A territorialidade é um conceito de base no estudo do comportamento animal: a territorialidade é geralmente definida como o comportamento

característico adoptado por um organismo para tomar posse de um território, defendendo-o contra os membros da sua própria espécie.»

(Hall, 1966: 19)

Seguindo este posicionamento, torna-se importante refletir sobre os mecanismos de proteção que o humano cria, mecanismos tecnológicos que são prolongamentos do nosso corpo e que ampliam a sua territorialidade. Na verdade, em quase tudo o que o homem cria nota-se uma necessidade de controlo absoluto, senão vejamos: ao longo de toda a história civilizacional alguns dos instrumentos de proteção mais explorados pelo ser humano foram os artifícios arquitetónicos. Os objetivos eram possibilitar o aumento do espaço demográfico sem a necessidade imediata de expansão territorial mas, acima de tudo, proteger as sociedades dos agentes externos, tais como das invasões de outros povos, do clima, dos outros animais, da criminalidade, funcionando como abrigo e elemento que preserva a privacidade. Que importância têm hoje os organismos de proteção que consideramos fundamentais para a sobrevivência? O antropólogo Edward Hall comparou, nos anos 60 do século XX, os seres humanos a uma população de ratos para nos falar da relação do homem com a arquitetura. Hall descreve que se quisermos aumentar a densidade de uma população de ratos conservando, ao mesmo tempo, os animais em boas condições físicas, basta que os coloquemos em caixas separadas, de modo a que eles não se possam ver ou tocar, e lhes dermos alimento suficiente. Podemos, depois, empilhar as caixas indefinidamente podendo verificar que, por desgraça, os animais assim encaixotados tornam-se estúpidos, com comportamentos anormais na relação entre animais da mesma espécie que não estiveram sujeitos à mesma experiência. O que podemos depreender desta visão metafórica de Hall é que à medida em que nos vamos sentindo mais protegidos artificialmente, os nossos instintos fisiológicos que

nos defendem – de forma natural – ficam adormecidos. Será devido a esse comportamento *stand by* que os acidentes acontecem? No âmbito deste estudo torna-se muito difícil chegar a uma resposta. Mas então, porque é tão importante prevenir a invasão? Porque estamos constantemente a construir organismos de proteção? Hall coloca como resposta possível a ilusão de segurança. Vahé Zartarian e Emile Noël nomeiam o medo como o principal motivo⁵. Facilmente chegamos à conclusão que as duas se completam.

Basta-nos percorrer a Europa para verificar a que ponto as paisagens estão marcadas por inúmeras ruínas de muralhas, castelos ou fortalezas. Os homens do velho continente despenderam energias incriveis a transportar pedras para se protegerem. Proteções frequentemente ilusórias, quando sabemos hoje que essas fortalezas foram conquistadas, destruídas, reconquistadas, reconstruídas... Todos os mecanismos de proteção criados por nós têm por base prevenir a invasão da nossa área de acomodação, a área que Hall nos fala quando descreve as várias dimensões espaciais do ser humano. São criados instrumentos que nos protegem intimamente – no ato sexual, por exemplo, o uso do preservativo – ou social e publicamente, como a polícia ou o exército para que possam impedir um assalto ou uma invasão territorial.

⁵ Noël, Emile e Zartarian, Vahé, “Cibermundos – Para onde no levas Big Brother?”, Âmbar, 2002.



Fig. 2 - Luís Ribeiro, "As distâncias do Ser Humano", 2006.

Tinta plástica sobre parede, dimensões variadas. Galeria de Arte Gomes Alves, Guimarães



Fig. 3 - Luís Ribeiro, "Proxémia - Dimensão [I]real", 2005.

Fotografia digital manipulada.

Fotografia publicada no livro "A Constituição de 1976 - Comentada e Ilustrada", Editora Ideal, 2007.

1.2. *Proxemia Future*: uma proposta de invasão programada

Como vimos como capítulo anterior, Hall definia nos finais dos anos 60 quatro dimensões espaciais inerentes ao humano. No entanto, em pleno século XXI, é redutor falar apenas do íntimo, do pessoal, do social e do público como sendo os nossos níveis genético-espaciais. Desde a década de noventa que a nova *revolução industrial* (revolução a nível informático – as novas máquinas são pequenas e respondem a códigos binários) está a provocar alterações profundas na economia e nas políticas locais e globais. Fala-se cada vez mais do *cibermundo* sem, no entanto, se refletir no significado etimológico da palavra “*ciber*” que vem do grego “*kubernô*”, que significa governar (daí derivam termos como “*gouvernail*” (leme), governo, etc.)⁶. Neste contexto, propomos aqui a criação do neologismo “*Ciberproxemia*”, juntando-o ao conjunto de múltiplos subsistemas do *ciberespaço*, como *cibermundo*, *ciber-sociedade* ou *ciber-economia*.

Dos jogos de vídeo às criações virtuais mais sofisticadas, passando por todos os sistemas de simulação, o nosso mundo entra definitivamente neste universo, onde o «real» e o «virtual» interpenetram-se a ponto de não sabermos, por vezes, em qual deles no encontramos. Para nos situarmos, precisamos de fazer um esforço sobre o entendimento do lugar, como se fossemos um xamane que procura fazer a ponte entre o mundo dos vivos e o mundo da magia, em que o seu corpo funciona como uma fato de astronauta que lhe permite viajar e sobreviver entre dois mundos; ou seja, o corpo funciona como médium entre o real e o virtual, como acontece quando um xamane pretende «comunicar» com a natureza⁷.

⁶ Noël, Emile e Zartarian, Vahé, «Cibermundos – Para onde nos levas Big Brother?», Âmbar, 2002, p. 8.

⁷ José Gil, no seu livro *Metamorfoses do Corpo* (Relógio d'Água, 1997, p. 52), diz-nos que sempre que o xamane pretende comunicar com a natureza, ou compreender a linguagem dos animais, encontramos-nos perante um tipo de comunicação diferente da linguagem articulada, afirmando que o médium utilizado para a comunicação é o corpo.

Quando em 2007 criei o trabalho *“Proxemia Future”* (fig. 5 a 10), interessou-me esta ideia de mundo virtual como um novo território espacial, imaginando diferentes formas de invasão da privacidade do público espetador. Manifesta-se aqui um confronto entre homem/máquina, entre comportamento virtual (movimentos programados de forma aleatória) e real (movimentos programados no momento pelo jogador – humano). Surge a ideia de simulação, de «construção de universos duplos virtuais que co-existiram com o nosso “real”»⁸ mas, no entanto, uma ideia virtual obsoleta, de mecanismos tecnológicos ultrapassados, formalmente (aparentemente) amadores, conjugando uma linguagem plástica (do domínio concetual do artista) com uma binária (do domínio técnico do “artesão”). Essa conjugação resulta num jogo carregado de *aura*, afastando a ideia inicial de objeto que serve a diversão, sendo esta colocada em último plano, interessando aqui a conjugação de imagens simbólicas (mapa da cidade, explosões simples, som estridente...) com o formalismo dos desenhos a serem impressos na impressora do jogador-espetador.

“Proxemia Future” é um mecanismo que tem como objetivo alertar para o corpo enquanto organismo social que habita espaços. Para além da aparente submissão à dicotomia das regras inerentes do espaço público e do espaço privado, constatamos que hoje, mais do que nunca, somos bombardeados pela televisão, rádio, Internet, telemóveis de última geração..., com os pseudo-sistemas de segurança de uma sociedade dita pós moderna, onde continuamos ainda a ver a aversão ao totalitarismo produzir, na nossa república constitucional, algumas das mais repulsivas formas de totalitarismo, inclusive a adoração histórica de um chefe militar. E até mesmo grande parte das nossas fantasias já não é produzida por nós: não têm realidade nem viabilidade, estão inclusivamente subordinadas à máquina. Criamos violência e niilismo: a morte

⁸ Gil, José, «Um virtual ainda pouco virtual», *Revista de Comunicação e Linguagens*, nº 31 – *Imagem e vida*, Relógio d’Água, Lisboa, 2003, pp. 11-18.

da personalidade humana. Tal é a mensagem que a arte moderna nos traz nos seus momentos mais livres e puros, o que, obviamente, não constitui contrapeso à desumanização produzida pela técnica. Cria-se um mundo caótico no qual as máquinas se tinham tornado autónomas e os homens, servis e mecânicos. Ao desenharmos um percurso quase mecânico, no esquema de ruas e avenidas das nossas cidades, somos interpelados por pessoas que invadem o nosso espaço pessoal, essa fronteira invisível, individual, construída com base em alicerces tão frágeis como os de uma sociedade de direitos igualitários. A dada altura, importou-me refletir sobre o que distinguia o “Proxemia Future” como um *art game*, dos restantes jogos de entretenimento.

Rosalind Krauss, no seu texto “A escultura no Campo Expandido”, reflete sobre as alterações artísticas verificadas a partir dos anos 60 e, mais concretamente, as alterações introduzidas pela *Land Art* e pelo Minimalismo. Esse *pós-estruturalismo* concetual introduziu novas vertentes na expressão artística a nível mundial, quer pela nova conceção de escultura, sem pedestal, homogeneizada com a natureza/ paisagem, referindo um fator extremamente inovador e marcante – as obras *site specific*. O *campo expandido* da arte abriu aos artistas a possibilidade de explorarem novas realidades formais e concetuais, utilizando o vídeo, o som e os computadores de uma forma que até então eram vistos apenas como utopia.

No entanto, e apesar de vários artistas virem a trabalhar com “*art games*” desde o século passado, ou de existirem exposições dedicadas aos *novos media* (como a “Ars Electronica”), muitos críticos, diretores de museus, artistas e o público, têm duvidado sobre o facto de um jogo poder ser um objeto de arte. Talvez da mesma forma que um buraco no solo, feito pelos primeiros artistas da *Land Art*, era visto nos anos 70 como uma afronta ao pensamento crítico, Rosalind krauss demonstrou-nos que a arte apenas se expandiu para outros territórios, alargando o campo de intervenção plástico e

visual iniciado pelo modernismo. E os “art games” são muito mais que simples jogos de entretenimento. Como disse Laura Baigorri no seu texto “Game as Critic as Art”, *«En todos los juegos de ordenador realizados por artistas, juego, crítica y creación se combinan en mayor o menor medida para conseguir productos sorprendentes y paródicos que incitan a la exploración. Estas características cobran mayor relevancia en los juegos online y offline, originales o modificados – también parodias de juegos -, que poseen un marcado carácter socio-político y que se ubican de manera explícita en el territorio del arte»*⁹.

O texto “A linguagem da Crítica de Arte”, de Calabrese, fornece-nos algumas pistas importantes para compreender como se lê uma obra de arte. Centremo-nos numa análise resumida sobre os conflitos existentes entre discurso avaliador/ discurso descritivo, base objetiva/ base subjetiva do discurso, os métodos utilizados, e os conflitos entre crítica e história (crítica como contemporaneidade entre produção e interpretação da obra e crítica como história das suas diferentes interpretações e descrições). Referindo Richardson (em que afirma que o crítico também necessita de experiência pessoal e que a crítica segue uma “ciência” de análise histórica) e Kant (Crítica da Razão Pura – apreciação ou juízo de gosto subjetivo [depende de um individuo concreto], mas tem fundamento histórico que atua como limitador dessa subjetividade) num primeiro momento do texto, Calabrese desenvolve dois pontos para realçar e compreender a subjetividade “zero” – coincide com a literatura artística; e a subjetividade “máxima” – mais próxima da estética, do juízo de valor. O autor refere, também, que existe uma tentativa em criar uma “aura” intelectual para o crítico e uma “aura” criativa para o artista naquilo que define como «A crítica dos críticos». Afirma, ainda, que ambos aproveitam o carácter incompreensível do discurso crítico para manipular o público e o mercado. Por outro lado, dentro da Subjetividade, Calabrese descreve que os

⁹ <http://www.interzona.org/baigorri/textos/GAME.html>

traços subjetivos da linguagem vêm do Romantismo (fase em que a crítica se iniciou), descrevendo o papel dos meios de comunicação ao habituarem-nos a uma “linguagem popular”, criando, como o próprio crítico, artistas. O crítico, para este, deveria ser uma espécie de “mediador” entre o mundo da criação e o mundo da usufruição, mas que este contribui para a criação de uma imagem mítica do mundo da arte. Num outro ponto, afirma que as infinitas interpretações legitimam qualquer interpretação, seguindo uma linha filosófica no antimétodo: a infinidade de interpretações e não um truque retórico inconsistente, recusando todo o esquematismo teórico. O crítico, servindo-se da objetividade e do antimétodo, traça uma figura romântica e idealista que provoca dois resultados: a assimilação entre crítica e arte que incide na formação da «lenda do crítico» e o discurso crítico como discurso de elite, culto e “crítico”, seguindo uma tendência de autolegitimação valorativa.

Podemos incluir neste debate de ideias o discurso de Pierre Bourdieu em «*As Regras de Arte: Gênese e Estrutura do Campo Literário*» (1996). Para o autor, é importante compreender, numa primeira instância, a oposição clara entre produção pura (direcionado a um mercado restrito) e a grande produção (direcionado ao grande público). Para este, e dirigindo-me a uma revolução específica que o autor refere, há um fator determinante para o crescimento do meio [campo] artístico: a expansão económica e o crescimento da população escolarizada, com conseqüente aumento de produtores e expansão do mercado; o desenvolvimento do mercado permite a multiplicação dos trabalhos realizados. Para compreendermos tudo isto, é necessário recorrer, ao que o autor chama de “O mercado dos bens simbólicos”; o valor simbólico e o valor mercantil permanecem independentes, onde a produção de obras “puras” (livres de qualquer responsabilidade mercantil imediata associadas à acumulação de capital simbólico) surge como reação à produção destinada ao mercado. Isto descreve-se em duas lógicas económicas: o ciclo de produção curto (dotados de circuitos de comercialização e de procedimentos de

valorização destinados ao recebimento acelerado dos lucros); e o ciclo de produção longo (não tendo mercado no presente, essa produção é inteiramente voltada para o futuro). O campo organizado entre os agentes – artista (produtor), o crítico, o “marchand” e o público – conduzem àquilo a que o autor chama de produção de “crença colectiva”. Não é por acaso que Bourdieu refere o exemplo de Marcel Duchamp que, ao assinar o urinol – “*Fountain*” – (objeto *ready-made*) com «R. Mutt», era, apenas e só, o nome do fabricante. Mas num artigo de Rosalind Krauss, a escritora associa, entre várias leituras possíveis, o nome «R. Mutt» a *Armut*, ou “pobreza”, em alemão. Aqui temos um exemplo claro da injeção de sentido e de valor operada pelo comentador, ele próprio inscrito num campo, sub-dividindo opiniões, leituras ou pensamentos, condicionando consciente ou inconscientemente a visão do observador. A produção e a reprodução permanentes da *illusio*, ou seja, a adesão coletiva ao “jogo” (visão metafórica da forma como o sistema da arte funciona) que é a um só tempo causa e efeito da existência desse sistema, podendo-se colocar em suspensão a ideologia carismática da criação. É na relação entre *habitus* (estatuto que se tem dentro do campo) e os campos que se engendra a adesão fundamental ao jogo (a *illusio*), que se reconhece a utilidade deste *modus operandi* do sistema artístico. Cada campo produz a sua forma específica de *illusio*, no sentido de investimento no jogo que tira os agentes da indiferença e os dispõe a operar sãs distinções do ponto de vista da lógica do campo, a distinguir o que é importante. Assim, a *illusio* é a condição do funcionamento de um mecanismo no qual ela é também o produto; o produtor do valor da obra de arte não é o artista, mas o campo de produção enquanto universo de crença que produz o valor da obra de arte como fetiche. Resumindo, existe uma criação social do “criador” como fetiche.

Confrontando os textos, constatamos que Calabrese refere a descrição, a interpretação e a avaliação por parte de um sujeito-intérprete; no caso de Bourdieu existe uma injeção de sentido e de valor operada pelo comentador.

No que respeita à atribuição de valor, o primeiro refere como sendo fundamental o desenvolvimento dos meios de comunicação que criam, por si só, artistas, podendo ser, num campo alargado, comparado à situação de crença coletiva (tendo os media e/ou meios difusores da arte um papel determinante na atribuição de valor). Existe, também, a relação da arte com o meio, o campo ou o jogo existente entre os diversos agentes (criador, público, galerista, crítico, etc.), ponto importante dos dois autores. No entanto Calabrese realça a história para atribuição de valor na contemporaneidade, enquanto Bourdieu refere-se apenas ao momento de produção, às perspetivas económicas e lógicas de produção na atualidade, sem referir tempo e espaço.

A forma como o sistema da arte se organiza, mais concretamente, os seus agentes numa perspetiva histórica e contemporânea, assim como fatores sócio-culturais e económicos, determinam o que é ou não arte.

Tradicionalmente os jogos de computador são centrados em situações fantásticas, afastadas da realidade, dirigidas a um público essencialmente jovem, tendo como principais objetivos o entretenimento e o lucro das vendas. Os jogos de artistas têm predominantemente características que potenciam perspetivas educativas e sociais, dirigidas a um público essencialmente adulto, afastando-se da lógica comercial. Consequentemente, os temas abordados pelo grupo de artistas que exploram os jogos, andam em torno de problemáticas atuais como a imigração, a discriminação racial, a identidade de género, as questões políticas e económicas atuais, as visões históricas mediatizadas, as desigualdades sociais, a guerra e o terrorismo e, visto que estes projetos partem de um contexto artístico, alguns artistas também trabalham de forma crítica sobre o sistema institucional do mercado da arte atual, sendo ele próprio um jogo (Bourdieu). Temos o exemplo de vários artistas que trabalham sobre estas questões, tais como, Josh On criador do projeto *“Antiwar Game”*, *“GenderFactory”* de Marion Strunk e Deanna Herat, *“Distributive Justice”* de

Andreja Kuluncic ou “*Art Attack*” de Joey Skaggs. No mundo dos jogos artísticos (*art games*) é fundamental, mais do que em qualquer outra obra de arte, a participação do público, estando esta dependente do utilizador para existir.

«The presence of a big audience is essential to complete a theatrical transformation. It is impossible to conceive of a Pop painting being produced until some plans are laid for its exhibition. Without its public reaction, the art object remains a fragment.»¹⁰

Explicamos melhor no que consiste “*Proxemia Future*”, um jogo programado em *Flash*, partilhado na internet. Com regras simples e de rápida aprendizagem, o jogador é convidado a percorrer um mapa de uma cidade com diversos obstáculos, entre os quais, diversos atentados terroristas, que vão acontecendo em diferentes locais da cidade. Este mapa é uma estilização de uma fotografia do centro de Manhattan (capturada através do site “*Google Earth*”), do “*Ground Zero*”, local onde aconteceram os atentados de 11 de Setembro de 2001. O jogador é confrontado com múltiplas explosões que tem de tentar evitar para não morrer, apagando os fogos com extintores espalhados pela cidade. Ao mesmo tempo, o jogador terá de apanhar ícones de dinheiro, para aumentar a sua pontuação, numa crítica ao consumismo e da constante indústria de adormecimento das sociedades, um sistema que nos absorve e faz esquecer dos problemas mais importantes. O sujeito contemporâneo é confrontado diariamente com imagens subversivas do mundo atual, onde a morte e o terrorismo convivem lado a lado com problemáticas financeiras. No entanto, o *art game* não é mais do que uma manifestação obsoleta da evolução

¹⁰ Archer, Michael, «Art Since 1960», New Edition, Thames & Hudson World of Art, 2002, p. 61

tecnológica, onde a diversão é colocada em último plano, interessando mais as perspectivas conceituais do que o formalismo mecânico aqui demonstrado.

Mas o que realmente me interessou neste trabalho, foi tentar criar uma estratégia de invasão das casas dos jogadores. Não só virtualmente pelo ato de jogar, mas também física, objetual. Nesse sentido, programamos o jogo de forma a oferecer aos jogadores três desenhos digitais criados por mim, consoante a pontuação obtida (fig. 11 a 13). Estes três desenhos são diferentes entre si: o primeiro é uma espécie de manual descritivo dos diferentes espaços do ser humano, refletindo algumas formas de proteção. O segundo apresenta as palavras “Invasão” e “Acidente”; o terceiro - “Conflito” - apenas é visível se for impresso a cores, numa espécie de mensagem codificada apenas visível pelo contraste entre as cores vermelha e preta. Estes trabalhos com mensagens escritas em português exigem ao público estrangeiro que procure a tradução das mensagens, aumentando a complexidade dos códigos por mim criados. Até à data desta investigação, o jogo apresenta 11271 *gameplays*. Um número só possível pela disponibilidade da internet e dos seus sítios de alojamento gratuito.

«The poetics of the “work in movement” (and partly that of the “open” work) sets in motion a new cycle of relations between the artist and his audience, a new mechanics of aesthetic perception, a different status for the artistic product in contemporary society. It opens a new page in sociology and in pedagogy, as well as a new chapter in the history of art. It poses new practical problems by organizing new communicative situations. In short, it installs a new

relationship between the contemplation and the utilization of a work of art.»¹¹

Este trabalho deixou de estar sob o meu controlo. Por um lado, o trabalho é jogado por todo o tipo de pessoas, mas, na sua generalidade, o público não está relacionado com os “*art games*” porque coloquei o *Proxemia Future* numa conhecida plataforma *online* de jogos realizados por amadores. Interessou-me perceber como o público não especializado em arte se relaciona com o meu trabalho e se fariam, efetivamente, algum tipo de distinção entre o meu jogo e os restantes da plataforma. Os códigos estéticos que utilizei (o som estridente, as cores ritmadas, a estilização do mapa e os desenhos a serem impressos) convidaram os jogadores, de forma inconsciente, a rejeitarem o meu jogo, considerando-o irritante e de certa forma frustrante (por exemplo, a pontuação vai diminuindo à medida que o tempo vai passando com os diferentes fogos e explosões na cidade). Por outro lado, também fugiu do meu controlo pela impressão (ou não) dos desenhos. Será que foram realmente impressos? Foram parar ao caixote do lixo? Foram colocados numa parede? Não recebi qualquer *feedback* em relação a este assunto.

¹¹ Texto original: Umberto Eco, “The Poetics of the Open Work” (1962), in Eco, *The Open Work* (Boston: Harvard University Press, 1989), p. 22–23



Fig. 4 - Luís Ribeiro, "Proxemia Future", 2007
Exposição "Pack!", na Reitoria da Universidade do Porto, 2007.
Organização e curadoria: Mestrado em Práticas Artísticas Contemporâneas, FBAUP.

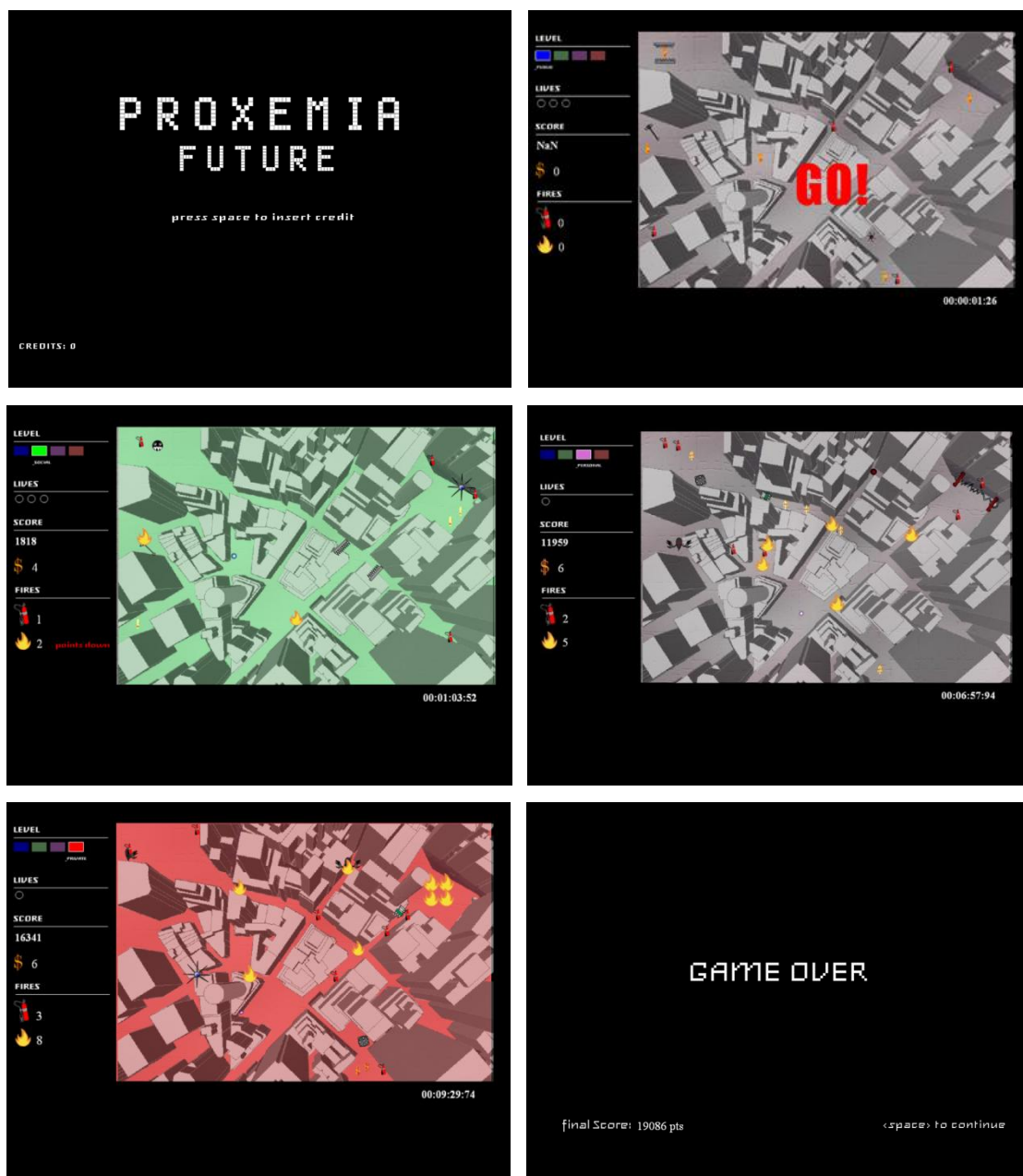


Fig. 5 a 10 - Luís Ribeiro, “Proxemia Future”, 2007

Fotogramas do jogo de PC programado em *flash*. Colaboração: Daniel Oliveira

Link: <https://www.kongregate.com/games/ramone54/proxemia-future>

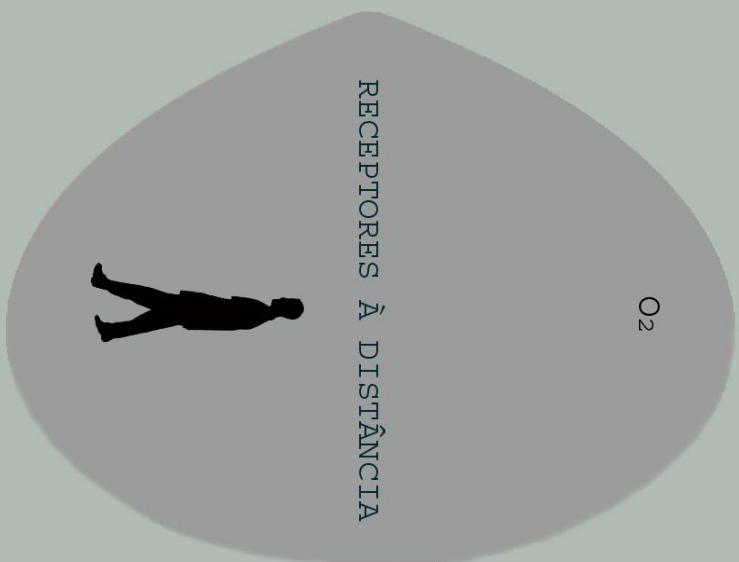
“Published Nov. 16, 2007 with 11,271 gameplays”

Fig 11 - “Sem título” (Proxemia Future), 2007

Desenho para impressão na casa de cada jogador, mediante a pontuação obtida

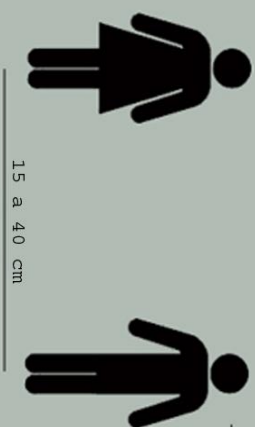
Acto sexual e luta. Reconforto e protecção.

ESPAÇO VISUAL
ESPAÇO ADITIVO
ESPAÇO OLIMPATIVO

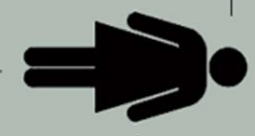


O que percebemos não é nunca a sua realidade, mas apenas a percepção das forças físicas que se exercem sobre os nossos órgãos sensoriais.

Crie uma bolha em sua volta. Um organismo que o isole.



15 a 40 cm



45 a 75 cm



75 a 125 cm



125 a 210 cm

Marca o limite do poder sobre o outro

Situada fora do círculo imediato de referência do indivíduo

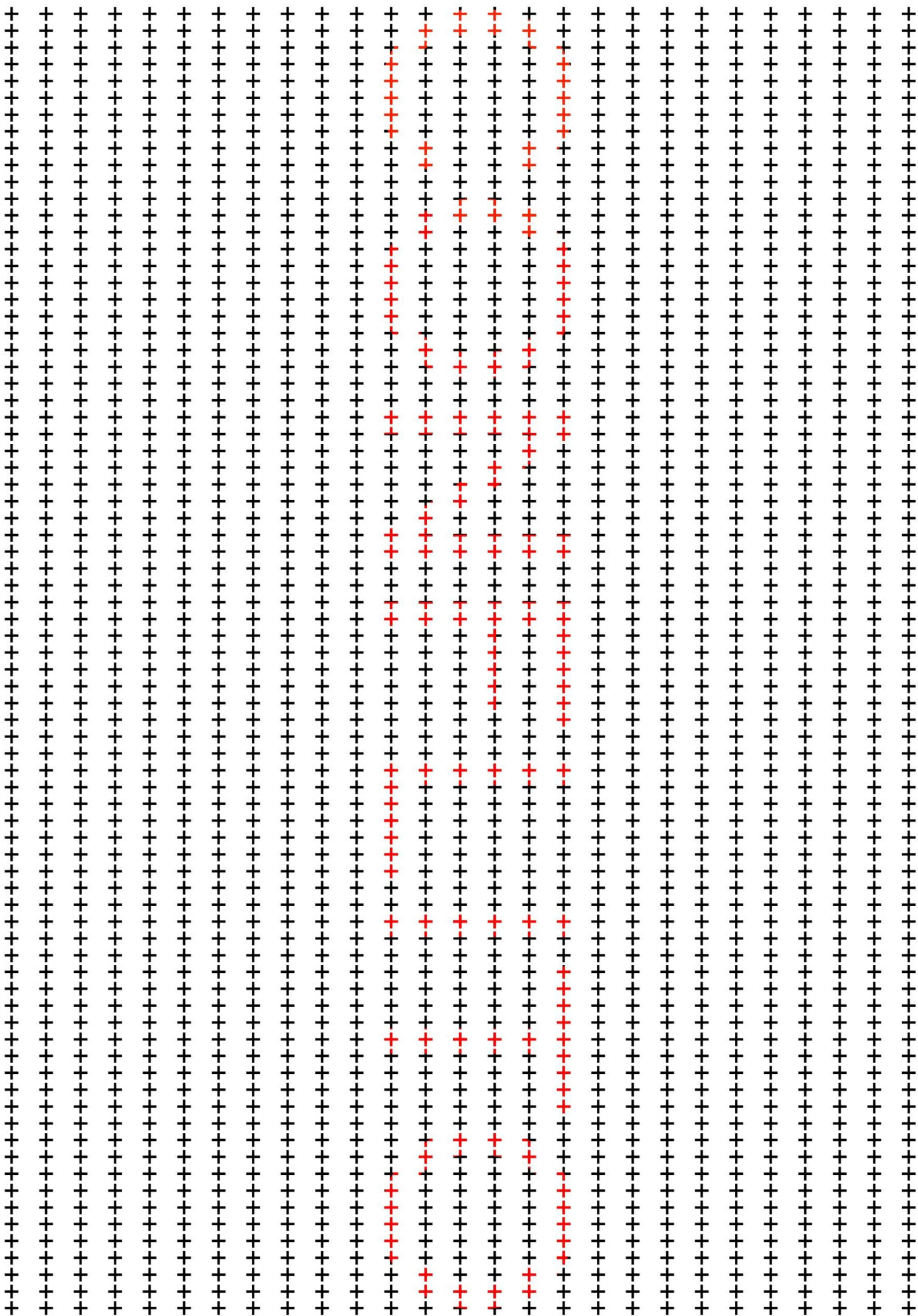
Fig 12 - "Acidente/Invasão" (Proxemia Future), 2007
Desenho para impressão na casa de cada jogador, mediante a pontuação obtida

INVASÃO

ACIDENTE

Fig 13 - “Conflito” (Proxemia Future), 2007

Desenho para impressão na casa de cada jogador, mediante a pontuação obtida



Sou Corpo. Sou Espaço. Sou Lugar.

1.3. O corpo que habita

No meu trabalho artístico tenho procurado refletir sobre as diferentes relações dos corpos humanos com o território que habitam. Interessa-me o corpo como *primeiro objeto* que se desloca num determinado espaço (um *corpo em movimento*), pensando nos diferentes objetos que nos rodeiam e que são construídos à escala humana (como *corpos imóveis*). Por outro lado, interessa-me pensar nos diferentes *prolongamentos* que são criados por nós e que aceitamos como novos territórios habitáveis na organização das cidades, como as casas ou os automóveis. O automóvel provoca-me um particular interesse, como um *prolongamento* do nosso corpo que também se desloca. O automóvel é, provavelmente, um dos *prolongamentos* que mais se aproxima de uma ideia de aumento da nossa própria fisicalidade, um veículo habitável que se desloca connosco pelas ruas e estradas, atravessando múltiplos territórios. É um objeto técnico que modificou completamente o nosso estilo de vida, tornando-se no maior consumidor do espaço pessoal e público que o homem jamais inventou. Os próprios construtores de automóveis trabalham arduamente no sentido de tornarem este veículo cada vez mais confortável e seguro, numa tentativa de tornar este objeto ainda mais imprescindível, transmitindo a ideia de que se nos quisermos fazer transportar numa distância média/ longa, então deveremos fazê-lo da forma mais rápida, confortável e segura possível, transparecendo a ilusão de que o carro é a melhor forma de o fazer. O automóvel possibilita-nos ter privacidade enquanto nos deslocamos, uma espécie que *casa-móvel* que permite e abriga o *devaneio*¹², “uma casa” que permite habitar em múltiplos lugares.

O que é habitar? Para Heidegger

¹² Bachelard apresenta-nos no seu livro “A Poética do Espaço” a ideia de casa que abriga o devaneio, protege o sonhador.

«Parece que só é possível habitar o que se constrói. Este, o construir, tem aquele, o habitar, como meta. Mas nem todas as construções são habitações. Uma ponte, um hangar, um estádio, uma usina elétrica são construções e não habitações; a estação ferroviária, a auto-estrada, a represa, o mercado são construções e não habitações. Essas várias construções estão, porém, no âmbito de nosso habitar, um âmbito que ultrapassa essas construções sem limitar-se a uma habitação. Na auto-estrada, o motorista de caminhão está em casa, embora ali não seja a sua residência; na tecelagem, a tecelã está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Na usina elétrica, o engenheiro está em casa, mesmo não sendo ali a sua habitação. Essas construções oferecem ao homem um abrigo. Nelas, o homem de certo modo habita e não habita, se por habitar entende-se simplesmente possuir uma residência.»¹³

No entendimento de Heidegger, o humano habita e não habita, se por habitar entendermos possuir uma residência. O acesso à habitação residencial oferece hoje condições como nunca na história da humanidade, com condições de iluminação e arejamento, com água potável e saneamento, possibilitando conforto e satisfação. Heidegger recorda que construir, "*buan*" (alto-alemão), significa *habitar*, que implica *permanecer, morar*. O significado próprio do verbo *bauen* (construir), a saber, habitar, perdeu-se, porque nem todas as construções

¹³ "Construir, Habitar, Pensar" [*Bauen, Wohnen, Denken*] (1951), conferência de Heidegger pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vorträge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Tradução de Marcia Sá Cavalcante Schuback.

nos fazem seus residentes, assim como há outros elementos que nos transformam nos seus habitantes (como os automóveis); «*Ao contrário. Construimos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos como aqueles que habitam.*»¹⁴ Habitar é viver protegido, em paz, livre da ameaça. Mas habitar é também proteger. No seu livro “Não-Lugares”, Marc Augé ao falar do *lugar*, dá-nos o exemplo dos indígenas que vivem, trabalham e defendem os seus lugares, as suas residências; é todo um lugar vigiado nas suas fronteiras, onde nele detetam as potências «*ctónicas ou celestes, dos antepassados ou dos espíritos que povoam e animam a sua geografia íntima*»¹⁵. Mas tanto o indígena como o humano da cidade, repartem a sua existência entre a natureza selvagem e a natureza cultivada. Para Heidegger,

«se entendermos a palavra bauen (construir), porém, significa ao mesmo tempo: proteger e cultivar, a saber, cultivar o campo, cultivar a vinha. Construir significa cuidar do crescimento que, por si mesmo, dá tempo aos seus frutos. [...] Em oposição ao cultivo, construir diz edificar. Ambos os modos de construir - construir como cultivar, em latim, colere, cultura, e construir como edificar construções, aedificare - estão contidos no sentido próprio de bauen, isto é, no habitar.»

Todos os humanos procuram controlar a sua dimensão proxémica, mesmo que de forma inconsciente, procurando perceber, «quais são os valores do espaço habitado, o não-eu que protege o eu» (Bachelard, 1978: 200).

¹⁴ Idem

¹⁵ Marc Augé em “Não-Lugares” (2016), no texto “O Lugar Antropológico”, p. 41.

Importa-me tentar compreender como habitamos o nosso espaço vital de acordo com todas as dialéticas da vida, como nos encaixamos, no quotidiano, num “canto do mundo”. Bachelard apresenta-nos a ideia de que todo o espaço «verdadeiramente habitado traz a essência da noção de casa», num mundo em que a imaginação constrói paredes impalpáveis, onde nos sentimos confortáveis com «*ilusões de proteção ou, inversamente, trememos atrás de um grande muro*» (idem), que nos faz duvidar das maiores muralhas. Pensarmos na caverna como primeiro lugar de abrigo, é definirmos esse lugar como a primeira casa que «*abriga o devaneio*» (1978: 200), o espaço que protegeu o humano sonhador e lhe permitiu evoluir enquanto ser cultural. Bachelard lembra-nos que o bem-estar tem um passado, numa região longínqua que é a memória e a imaginação manifestada no seu lugar habitável, impedindo-o de ser um ser disperso. A casa é corpo e alma, o primeiro mundo do ser humano. Estes lugares estáticos que são as casas, são lugares de abrigo onde colocamos estrategicamente a nossa ilusão de segurança e de felicidade. Podemos definir, sem a pretensão de grande exatidão, três tipos de casa: 1- As que estão isoladas; 2- as que estão coladas umas às outras; 3- as que se sobrepõe em prédios de múltiplos andares. Nestas caixas sobrepostas (3) vivem os habitantes das grandes cidades, “lugares geométricos” (Bachelard) convencionalmente mobilados e decorados com bibelôs e “armários dentro de um armário” (idem). A verticalidade traz-nos uma maior ilusão de segurança, pelo lugar partilhado com uma única entrada e saída sempre fechada. Como as casas se afastam mais da natureza, a falta de valores íntimos acentua-se nesta verticalidade. Nas nossas casas conectadas (2), temos menos medo. Mas tudo o que nos rodeia é máquina, e a vida íntima foge por todos os lados, como se as ruas fossem “tubos onde são aspirados os homens”¹⁶. Mesmo nestas casas que se colam entre si para nos proteger, habita o humano que «*em sua própria casa, na sala familiar, um sonhador dos refúgios sonha com a cabana, com o ninho, com os*

¹⁶ Bachelard cita Max Picard em “A Poética do Espaço”, p. 215.

cantos em que gostaria de se encolher como um animal em seu buraco» (1978: 216). Por fim, temos a casa isolada (1). Este lugar “só”, é uma casa humana. Para Rimbaud, aos olhos de Bachelard, “tudo o que brilha vê”, e a casa solitária é uma casa iluminada. Porque a lâmpada vigia, logo supervisiona. «*Quanto mais fino é o filete de luz, mais penetrante é a vigilância*» (idem: 219). Uma janela iluminada pela lâmpada, “é o olho da casa”, uma luz que guarda e protege a intimidade do sonhador. E é neste isolamento que o nosso corpo melhor conhece o espaço, no *negro da noite*. Luís Umbelino, para nos falar de que «*para um sujeito incarnado o espaço noturno nunca é um objeto frontal*»¹⁷, apresenta-nos a ideia defendida por Merleau-Ponty, de que “não há homem interior”. Ou seja, que como corpo estamos sempre “do lado do mundo”, se não tivéssemos corpo seríamos apenas nós, um “eu” que não se desloca num mundo cheio de cores, sabores e outras tentações perfumadas e carregadas de beleza. Esta ideia do nosso “veículo de estar no mundo” é-nos apresentada por Umbelino como uma espécie de pacto no qual o corpo «pode fruir do espaço e o espaço pode exercer o seu poder direto sobre o corpo» (2019: 166). O corpo, no espaço sem luz, sente melhor o espaço do que “eu”, porque conhecem-se desde o nascimento. Neste sentido, o nosso *ser proxémico* é anterior ao nosso *corpo vivido*, pois «o corpo é desde sempre do espaço» (idem: 167). Para Hall, os conceitos proxémicos referentes ao uso que o homem faz do espaço estão na base fisiológica universal, «*à qual a cultura confere estrutura e significação*» (1986: 120)¹⁸.

¹⁷ Umbelino, L., “Um corpo nunca está perante um quadrado negro” (p.165-171), em “Na Sombra do Quadrado Negro, edição Colégio das Artes da Universidade de Coimbra, 2019.

¹⁸ Edward T. Hall divide os modelos proxémicos em três níveis: o primeiro, *infracultural*, refere-se ao comportamento, desde o nosso passado biológico; o segundo, *pré-cultural*, é fisiológico e pertence essencialmente ao presente; o terceiro, *micro-cultural*, é «aquele onde se situa a maior parte das observações proxémicas» (1986: 120).

1.4. Do lugar estático ao *mobile-home*: uma poética que nos abriga

(a) O Corpo Vivido

O *corpo vivido* é um corpo domesticado, vigiado e punido ao longo do seu desenvolvimento, para melhor obedecer às exigências das sociedades contemporâneas. Neste sentido, proponho refletirmos sobre o *corpo vivido*, apresentado como um organismo que advém das diversas relações sociais e culturais que o rodeia, a partir do filme *Dogville*, de 2003.

Dogville, de Lars Von Trier (n. 1956) (fig. 14), é um jogo psicológico constante sobre a memória das personagens na sua relação com o quotidiano das múltiplas relações pessoais que a vida nos apresenta, onde o cenário mantém os figurantes no seu papel dominante, transmitindo-nos a noção de que «*no teatro do passado que é a nossa memória, o cenário mantém os personagens em seu papel dominante*» (1978: 202). Em *Dogville* o cenário é praticamente inexistente - como se estivéssemos dentro de uma caverna e o espectador pudesse visualizar tudo o que acontece - resumindo-se a marcações num palco teatral, delimitando as ruas e algumas construções da pequena Vila, enriquecidos por pequenos elementos cenográficos acessórios: um sino, sofás, mesas e camas. Toda a restante realidade acontece na imaginação do espectador, forçando-nos a mergulhar no ambiente de *Dogville* para que possamos apreciá-lo verdadeiramente. Percebemos que as casas são individuais, separadas por uma rua que atravessa o “palco”. No início, a ausência de cenário pode sugerir uma sensação de distanciamento, mas, à medida que o filme vai decorrendo e com a presença subtil de outros elementos, o autor trata de nos fazer aproximar das terras “*dogvilleanas*”. Somos colocados no lugar de Grace (Nicole Kidman), que chega a *Dogville* com roupas que a distanciam dos demais habitantes. Neste primeiro momento, o realizador utiliza mecanismos simples de posicionamento social e político, através das roupas e dos acessórios (colares e brincos), os cabelos bem

penteados e a pela limpa e luminosa, que a transformam numa burguesa. O contraste com as crianças que correm pelas ruas é evidente, com roupas gastas e completamente sujas, visto que os seus pais e vizinhos também conservam uma aparência que relata uma miséria económica e um posicionamento social baixo. A permanência de Grace na Vila é limitada a duas semanas de trabalho. Nesse pedaço de tempo, ela precisaria provar o seu valor auxiliando os habitantes nas suas necessidades. No início parece-nos justa esta ajuda recíproca, mas, se analisarmos a proposta de Lars Von Trier em criticar o *American Way of Life*, percebemos que a exploração do trabalhador ultrapassa largamente as necessidades de quem explora a força do trabalho. Em *Dogville* interessa ainda compreender o fenómeno proxémico, com a ausência de paredes físicas das habitações, com os atores a fingirem a sua inexistência. A crítica parece existir no facto de todos fingirmos desconhecer o que se passa à nossa volta no nosso quotidiano, numa clara crítica ao isolamento social a que a vida urbana nos condiciona. As fronteiras entre a vida privada e o espaço público são aqui diluídas de forma sublime, onde as fronteiras da intimidade são muitas vezes ignoradas pela sociedade em claro prejuízo para a mulher e para os mais desfavorecidos. De repente, à medida que vamos compreendendo o filme, percebemos que nós, espetadores, também vivemos num grande palco que é um mundo, onde cada um representa o seu papel nesta máquina de relações interpessoais.

Mas o que nos levará a tentar o domínio sobre o outro? Somos nós como indivíduos que sentimos essa necessidade de poder sobre o outro como se de um pedaço de terra colonizável se tratasse? Ou dependemos de um sistema que nos obriga, desde os primórdios da civilização humana, a obedecer para sobreviver? Renato Nunes Bittencourt fornece-nos algumas pistas:

«Pela manutenção de um elevado padrão de vida, o preço a ser pago é certamente doloroso: a

contínua dedicação ao mundo do trabalho, que rompe a esfera do ambiente estritamente profissional e avança vorazmente nos espaços domiciliares. Entretanto, apesar da situação organicamente desgastante que a dedicação profissional impõe a cada um de nós, nos esforçamos em manter o funcionamento pleno desse sistema social, baseado no esgotamento individual em prol do sucesso profissional, processo que sustenta a organização civilizatória do mundo ocidental, cada vez menos sólido em sua estrutura de segurança para os nossos projetos existenciais e aspirações pessoais de felicidade.»

(Bittencourt, 2010: 76)

O autor, a partir do pensamento de Bauman¹⁹, fala-nos da «despersonalização do indivíduo, imerso no oceano da indiferença existencial» no sentido de oferecer ao sistema capitalista todas as condições para sobreviver. Esta despersonalização parece asfixiar-nos na tentativa de criar sociedades padronizadas e lideradas pelas multinacionais que nos fornecem os bens de consumo, de onde parece ser impossível escapar.



Fig. 14 - Fotograma do filme “Dogville”, de Lars Von Trier, 2003

¹⁹ O artigo aborda a ideia de “Vida Líquida” segundo a definição estabelecida por Zygmunt Bauman.

(b) O Corpo Vigiado

O segundo exemplo que aqui proponho, para além destes aspetos sociais, políticos e culturais, relaciona-se com aspetos de controlo e vigilância. As fotografias do alemão Michael Wolf retratam a sobrepopulação de Hong Kong (fig. 19), através da representação abstrata do encaixotamento das pessoas em edifícios verticais. Nesta ilha, pertencente a uma região administrativa especial da China, habitam 6700 pessoas por cada quilómetro quadrado. Estas caixas de habitar, representadas nas fotografias de Wolf sem qualquer referência à terra ou ao céu, sugerem fachadas com pequenos detalhes que remetem para a vida privada dos habitantes: máquinas de ar-condicionado, roupa estendida e outros elementos desmontam a geometria asfixiante de cada fotografia. A procura de melhores condições de vida tem canalizado as pessoas para os grandes centros urbanos, tornando necessária esta aglomeração das pessoas, na tentativa de manter a dignidade humana, o conforto e a segurança. Os prédios verticais criados no início do século XX após a invenção da eletricidade (o elevador retira um certo heroísmo de subir as escadas para os pisos superiores), vieram alterar a forma como vivemos em sociedade, mudando os nossos comportamentos nas relações sociais. Cada arranha-céus parece ser, de repente, um castelo que garante proteção e conforto, onde os níveis de controlo e vigilância são cada vez maiores. Mas a vida nas grandes cidades, com milhões de habitantes, acarreta várias preocupações sendo, uma das principais, a forma como nos fazemos transportar. O trabalho de Michael Wolf foi sempre motivado por uma tremenda preocupação com as pessoas que vivem rodeadas de urbanização maciça na civilização contemporânea (ele próprio mudou-se para Hong Kong em 1994, onde viveu durante 8 anos). Wolf não se considera um *voyeurista* na forma como capta cada imagem, tentando respeitar a privacidade das pessoas. As suas fotos funcionam como dispositivos de alerta para determinados assuntos da sociedade atual, da cultura massificada e dos corpos que

deambulam entre o betão dos prédios e o metal dos automóveis ou comboios que nos servem. Estes corpos que se espremem entre si manifestam sinais de desgaste, nas cidades cada vez mais superlotadas onde os perigos espreitam em cada esquina. A iminência de um desastre parece pairar sobre as nossas cabeças como um trovão. É necessário vigiar. O nosso espaço privado parece não existir fora de um habitáculo que nos protege.

A globalização é frequentemente considerada como uma forma/processo de homogeneização cultural, como um conjunto de forças que poderão estar a tornar os estados-nação obsoletos e que pode resultar em algo como uma política mundial. Os debates sobre a globalização e das suas consequências nas sociedades contemporâneas, ao nível da economia, da política, da cultura e da educação, são cada vez mais frequentes. Pretende-se, no fundo, que sejamos "corpos dóceis". Como nos refere Foucault, a propósito dos prisioneiros e dos soldados,

«o corpo é objeto de investimentos tão imperiosos e urgentes; em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. Muitas coisas entretanto são novas nessas técnicas. A escala, em primeiro lugar, do controle: não se trata de cuidar do corpo, em massa, grosso modo, como se fosse uma unidade indissociável mas de trabalhá-lo detalhadamente; de exercer sobre ele uma coerção sem folga, de mantê-lo ao nível mesmo da mecânica — movimentos, gestos, atitudes, rapidez: poder infinitesimal sobre o corpo ativo.»

(Foucault, 1999: 157)

A sociedade tem criado, ao longo dos séculos, estratégias que permitam ao ser humano ter uma vida mais confortável, segura, longa e feliz. E a disciplina torna-se no elemento chave para uma vida social saudável tornando-se, automaticamente, no farol que todos os cidadãos devem seguir. Os sistemas de poder das sociedades têm tentado através das suas estruturas físicas, encontrar a melhor forma de disciplinar os indivíduos transmitindo-lhes regras que deverão ser seguidas: «Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente», diz-nos Foucault (1999: 172). O filósofo refere ainda Walhausen, que no início do século XVII, falava da “correcta disciplina” como uma arte do “bom adestramento”, que «a disciplina “fabrica” indivíduos; ela é a técnica específica de um poder que toma os indivíduos ao mesmo tempo como objectos e como instrumentos de seu exercício» (1999: 189).

Para ser mais fácil disciplinar, a sociedade construiu "observatórios"²⁰ que permitem controlar da melhor forma possível os comportamentos. E nesses observatórios colocou "vigilância hierarquizada". Foucault descreve-nos o conceito de Panoptismo, ou seja, um sistema arquitetónico utilizado nas prisões que controla todas as celas a partir do centro. É uma forma "refinada" de vigilância e controlo sobre o corpo pois não se vê o exercício de poder, tornando a punição ainda maior. A sociedade, neste efeito hierarquizado, pretende controlar da mesma forma que o guarda controla os seus prisioneiros. O objetivo é que poderá ser diferente. O corpo é objeto de poder para ser um instrumento de poder e o que pretende é separar o indivíduo de si.

Em relação a esta noção de controlo e vigilância, importa referir o trabalho de Michael Wolf “*A Series of Unfortunate Events*” (fig. 15 e 16), um

²⁰ Termo apropriado de Foucault, retirado do texto "A Vigilância Hierárquica". Foucault, M. (1999) "Vigiar e Punir", 20ª Edição, Petrópolis: Vozes

conjunto de imagens descobertas no “*Google Street View*”²¹, publicadas em livro em 2010. Wolf passou centenas de horas no seu computador, como um *voyeur* feroz à procura no mundo virtual por algo estranho ou bizarro que tivesse sido capturado pelas câmaras famintas montadas no topo dos carros especiais da “Google”, coordenadas por GPS. Diz-nos o crítico de arte Jim Casper, acerca do processo de trabalho do fotógrafo, «*When he found an image that fit his project, Wolf mounted his own camera in front of his computer screen, cropped the part of the Google image that he wanted, and made his own picture of that picture*»²². O resultado é composto por calamidades pessoais selecionadas por Wolf (em progresso ou prestes a acontecer) capturadas aleatoriamente pelas câmaras da Google.

Ao contrário das fotografias de Jeff Wall, o trabalho de Wolf é documental da “vida quotidiana” quando foi capturada primeiro por acaso, e depois novamente, por ele colado a um ecrã de computador na sua casa ou atelier, procurando por momentos peculiares acidentais em milhares de imagens aleatórias. Esta ideia de constante vigilância imaginado por George Orwell no seu romance “1984” (publicado em 1949) influenciou vários artistas, como Edward Ruscha (um dos primeiros a trabalhar de forma crítica sobre a ideia do *Big Brother is Watching You*). Ruscha realizou um livro de fotografias de todos os edifícios da avenida Sunset Strip (a icónica avenida de Los Angeles), propondo uma relação entre a fotografia e a apropriação do real enquanto assunto artístico, com imagens captadas por câmaras de vigilância de circuito fechado, publicadas e encadernadas em formato acordeão com um total de 8 m de comprimento, com a dimensão real - à escala - da Sunset Strip (fig. 17 e 18).

²¹ “Google Street View” é um recurso do Google Maps e do Google Earth que disponibiliza vistas panorâmicas de 360° na horizontal e 290° na vertical e permite que os usuários vejam partes de algumas regiões do mundo ao nível do chão/solo. Fonte: Wikipedia.

²² <https://www.lensculture.com/articles/michael-wolf-a-series-of-unfortunate-events>

(c) O Corpo [s]em *escape*

O terceiro e último exemplo centra-se na série de trabalhos "A-Z Escape Vehicle" (fig. 24 e 25), um conjunto de casas-móveis projetadas por Andrea Zittel que criticam muitas destas questões ligadas à importância da preservação das nossas áreas de acomodação, na tentativa de assegurar a nossa segurança e privacidade, criticando, ao mesmo tempo, o consumo padronizado das populações. Cada habitáculo destes *veículos de escape* tem espaço suficiente para um único ocupante, revestidos de aço inoxidável, mas os interiores diferem, podendo ser personalizado de acordo com as especificidades projetadas pelo seu proprietário. Estas cápsulas podem ser conectadas a um carro e transportadas, tornando possível o nosso isolamento do resto da sociedade. A artista americana dá a possibilidade, através de uma escotilha, do público se tornar *voyeur* dos poucos metros cúbicos de fuga (de fantasia) de outra pessoa. Estas obras respondem, no fundo, aos «anseios do impulso de nidificação dos anos 90»²³, na procura do isolamento dos corpos. Sempre senti especial fascínio pela ideia de casa como abrigo fixo mas que poderia ser entendido numa lógica alargada. A palavra "Home" (fig. 22 e 23) remete-nos para conceitos próximos de casa mas também de território (a nossa cidade, país ou, no limite, o planeta Terra). O trabalho de Andrea Zittel reflete dois aspetos que me interessa aqui explorar: a ideia de "*home/house*" e a ideia de mobilidade; um *mobile home*, portanto.

«A língua inglesa tem duas palavras distintas que se referem ao local de habitação – "home" e "house". O termo "house" identifica uma estrutura física que permite atividades domésticas, mas "home" é

²³ http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/mendelsohn/zittel.asp

também um estado mental, caracterizado por uma noção de pertença, proteção, amor e abrigo.

Uma casa (home) é um sítio localizado entre a realidade física e uma ideia conceptual, entre memórias passadas e aspirações futuras. A casa encontra-se no limiar que separa a intimidade privada e o mundo público de construções e cultura. Uma casa (house) evolui para um lar (home) através de processos cumulativos. Camadas de significado e emoção desenvolvem-se entre o espaço e a pessoa que o habita. Das cavernas e cabanas primitivas aos arranha-céus contemporâneos, confiamos na arquitetura para nos abrigarmos da imprevisibilidade da natureza. Porque está profundamente enraizada nos nossos corações, é o local onde a incompreensão e o não reconhecimento são mais dolorosos. Nenhuma outra estrutura arquitetónica alberga uma gama tão vasta de ações humanas e emoções.»²⁴

Estas cápsulas constituem a sátira de Zittel sobre o individualismo, dando-nos a possibilidade de nos refugiarmos e isolarmos dos outros corpos e dos perigos que nos rodeiam. Por outro lado, tornamo-nos alvos dos olhares dos outros, onde a privacidade desaparece numa alusão à permanente invasão de privacidade que hoje existe. Estes “*Escape Vehicles*” parecem sugerir uma ideia de escape mas, ao mesmo tempo, questionam onde começa o abrigo e termina a prisão? O título “*Escape*” (fuga) não sugere uma mobilidade, mas antes a possibilidade de um retiro feito à medida para o conforto de cada indivíduo.

²⁴ Excerto do texto escrito pela curadora Adina Kamien-Kazhdan, da folha de sala da exposição “No Place Like Home”, Museu Coleção Berardo (01-03 a 03-06-2018).



Fig. 15 - Michael Wolf, "A Series of Unfortunate Events"



Fig. 16 - Michael Wolf, "A Series of Unfortunate Events"

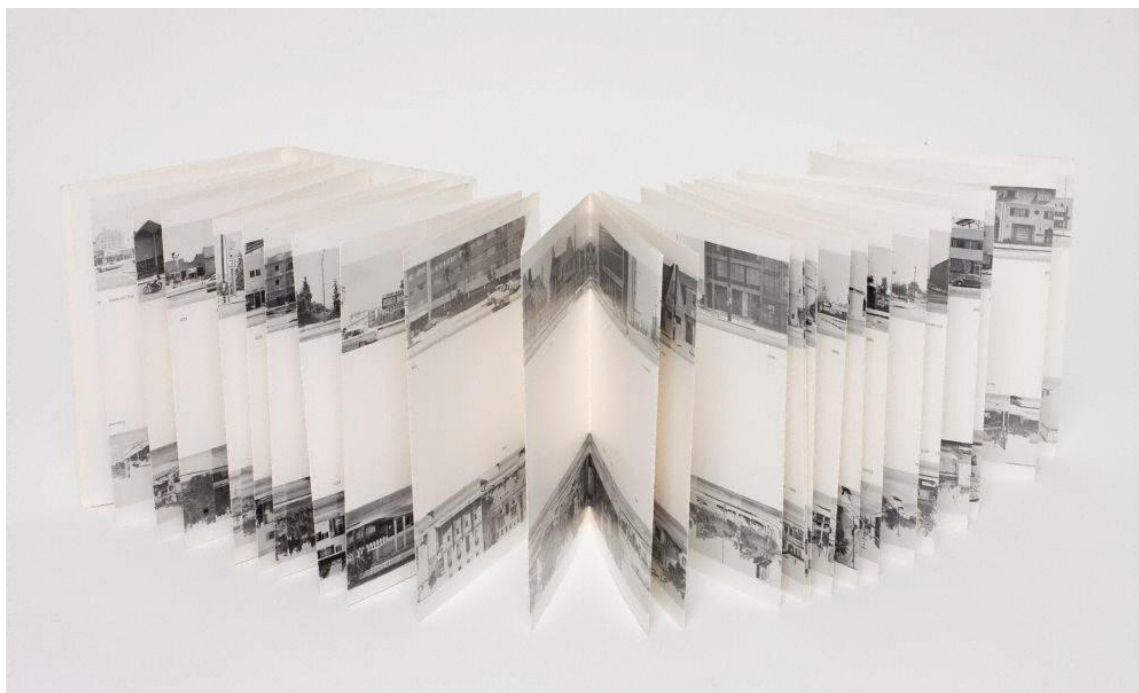
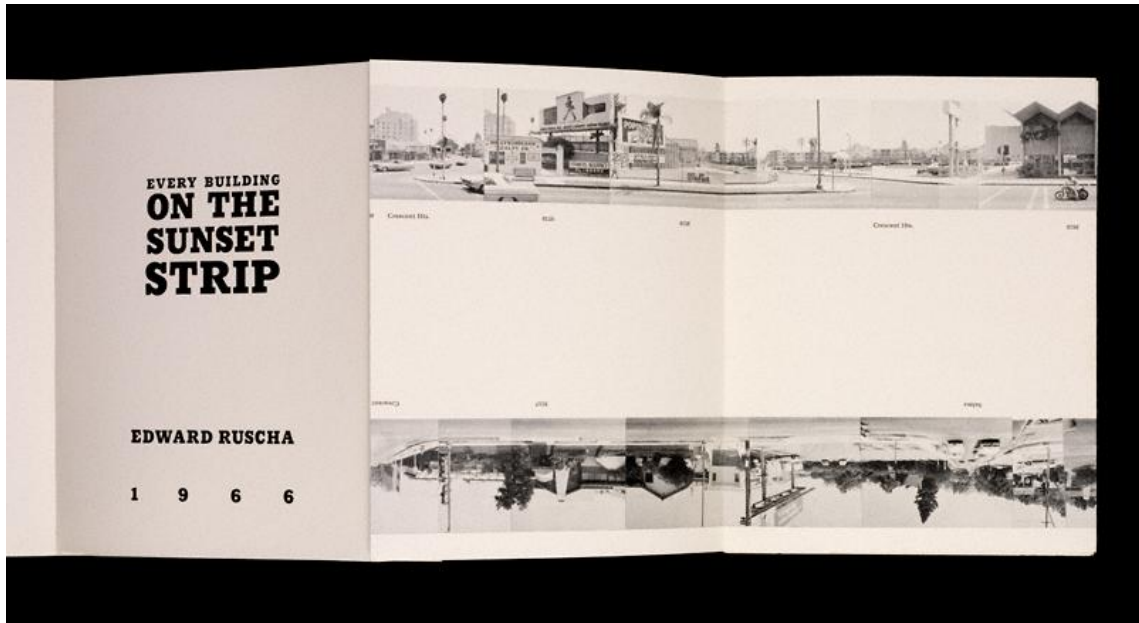


Fig. 17 e 18 - Edward Ruscha, "Every Building on the Sunset Strip", 1966



Fig. 19 - Michael Wolf, "Architecture of Density #a45", 2009

Michael Wolf transmite, através das suas fotografias, diferentes formas do nosso relacionamento com a arquitetura urbana, utilizando diferentes estratégias de captação da atenção do espectador. As suas fotografias dos prédios de Hong Kong transmitem uma escala avassaladora do "engavetamento" humano. Em 2004 o artista disse à BBC²⁵:

"As a photojournalist I was always aware of composition in my photographs, and one of the things I always liked doing was not letting the viewer be able to escape from the picture. So as soon as you have sky there, you look up and you can leave the picture in some form.

"It's the same with the architecture. If you have the sky and the horizon, you know approximately how big it is, and there's no real illusion there. By cropping it like that, I'm not describing the building any more, I'm creating a metaphor".

²⁵ <https://www.bbc.com/news/world-asia-48076865>



Fig. 20 - Michael Wolf, "Tokyo Compression # 1251", 2010



Fig. 21 - Michael Wolf, "Tokyo Compression #75", 2011



Fig. 22 - Luís Ribeiro, “My idea of Home”, Poliestireno e pvc, 170 x 67 x 1 0cm, 2008

Imagem da obra inserida na exposição “Accidents are an exception”, Galeria Reflexus - Arte Contemporânea, Porto, 2008 (Curadoria: Nuno Centeno).



Fig. 23 - Luís Ribeiro, "Home - No Country for Young Men", 2012

Instalação com 44 lâmpadas fluorescentes tubulares com arrancadores de potência inferior sobre painel de madeira.

Exposição Collectin Collections and Concepts – Guimarães CEC2012 (Curadoria: Paulo Mendes).

«O trabalho "Home – No Country for Young Men" pretende reflectir sobre o estado actual de Portugal e de Guimarães. Luís Ribeiro é natural desta cidade que recebe o evento C.E.C. em 2012 e tem vindo a assistir ao longo das últimas décadas ao encerramento de diversas fábricas na zona do Vale do Ave (a exposição C.C.C. realizou-se numa antiga fábrica que foi no passado uma das maiores desta região – ASA). Assim, o artista criou a palavra HOME com 44 lâmpadas fluorescentes, alterando-lhes a potência do arrancador que permite a cada uma delas permanecer acesa. O efeito visual que daí resultou foi de uma palavra que insistia em acender-se mas sem sucesso, criando um efeito quase alucinante de ritmos aleatórios, até que as lâmpadas começaram a deixar de funcionar. A ideia de falência está presente na palavra, nas fábricas de Guimarães e também em Portugal.»²⁶

²⁶ Texto que acompanha as imagens da obra, publicado no catálogo da exposição "Collecting Collections and Concepts", ed. Fundação Cidade de Guimarães, 2012.



Fig. 24 e 25 - Andrea Zittel, *Escape Vehicles*

1.5. *Walking bodies* e a estética da iminência

Impõe-se uma necessidade de refletir sobre o *espaço* e o *lugar*. Marc Augé, no seu famoso texto “Dos lugares aos Não-lugares”²⁷, expõe a análise proposta por Michel de Certeau, que indica o termo “espaço” como sendo mais abstrato do que o de “lugar”. O exemplo que este apresenta é o de “lugar” como «um acontecimento (que teve lugar), a um mito (*lieu-dit*, lugar com nome) ou a uma história (*haut lieu*, lugar nobre)»²⁸. A diferença em relação à noção de “espaço” incide nas dimensões temporal («no espaço de uma semana») e de medida («deixa-se um espaço de dois metros entre cada poste de uma vedação»). À luz deste pensamento filosófico, torna-se interessante imaginar o ser humano como um “lugar”; o humano não é, assim, uma figura espacial geométrica para passar a ser «o lugar sentido inscrito e simbolizado, o lugar antropológico» (Augé, 2016: 72). Assim, é mais fácil entendermos o humano proxémico, que propõe a noção de espaço antropológico influenciado pela linguagem, dos discursos que aí se sustentam, confluindo na criação de um *ser-lugar* que é o humano.

O artista Canadano Jeff Wall consegue construir uma narrativa nas suas fotografias que nos ajuda a aproximar concetualmente dos espaços que habitamos, criando uma cartografia do comportamento humano em diversas situações do quotidiano. O fotógrafo explora três tipos de imagens fotográficas: a imagem artificial, sem ligação direta com o real; a chamada *straight photography* (ou fotografia direta), que, de acordo com Wall, são «*imagens tão verdadeiras quanto qualquer outra da história da fotografia*»; e o terceiro tipo, que são fotos que habitam entre as duas anteriores, apresentam características aparentemente artificiais mas, ao mesmo tempo, aparenta características

²⁷ Marc Augé, “Não-Lugares - Introdução a uma antropologia da sobremodernidade”, ed. Letra Livre, 2016.

²⁸ Idem, p. 73.

verdadeiras, cinematográficas (é o próprio artista que as define assim). No entanto, o fotógrafo não pretende registrar momentos da casualidade real, mas antes fazer parecer de uma determinada maneira; «*A work by Wall doesn't look like the world represented by an artist; it looks like a world that has surrendered to the artist, to look exactly the way he wants it.*»²⁹ O seu corpo de trabalho é estrategicamente editado e construído para revelar exatamente tanto ou tão pouco quanto as suas obras individuais. Não são apenas as caixas de luz que são construídas propositadamente para Wall, mesmo em reproduções, como revela a crítica Christy Lange, o seu estilo desconcertante distingue-se como uma linguagem que podemos identificar, mas não podemos compreender. As suas fotografias projetam as nossas memórias ou provocam no espetador sentimentos que se escondem no seu subconsciente, que podem ser pequenos traços do reflexo do artista. O discurso imagético de Wall surge através de alguns temas recorrentes, mas é a “luta” [invisível] de classes, aquele que mais surpreende. Ele constrói repetidamente encontros entre classes sociais que, à luz da análise de Lange, parecem perigosas na pior das hipóteses e desconfortáveis na melhor das hipóteses. O seu estilo aproxima-se do de uma reportagem, mas nunca revela uma postura política definitiva. No entanto, há duas fotografias que me inquietam particularmente: “*Mimic*” (fig. 26) e “*No*” (fig. 27). Nestas fotos não há conforto para ser encontrado, mas há um perigo implícito - não uma ameaça real, apenas uma sugestão. Através desta iminência, há uma ideia de futuro que se projeta na mente do espetador, uma invisibilidade que se torna real no inconsciente de quem vê as fotos. Mas Wall também reflete nas suas fotografias a instantaneidade dos corpos no dia-a-dia das cidades. Os corpos que se cruzam e não se tocam - se tocam é muito ao de leve - num conjunto de movimentos inconscientes e suficientemente

²⁹ Christy Lange em <https://frieze.com/article/jeff-wall-0>

mecanizados para preservar a nossa área privada. Diz-nos Christy Lange, a propósito deste assunto:

«Wall has repeatedly been called a ‘painter of modern life’. His Vancouver street scenes are essentially the same snapshots of life we get as pedestrians in a modern city: brief encounters that reveal nothing about what took place before or after that moment. The alienation created by these isolated events is reconstructed and translated into the experience of witnessing a photograph. Each work is an imitation of life, based on resemblances, expressions and inferences. Staged action takes the place of real action, and gestures function as ‘emblems’, as Wall calls them. His posing subjects adopt fixed expressions that, like the photographs themselves, reveal no more than they expose on the surface. Authenticity is eradicated as his subjects act out his constructions.»³⁰

“Mimic” é um jogo interessante e intenso de olhares. A mimica dos corpos é de tal forma evidente que o espetador destas imagens cria uma relação de proximidade com a comunicação dos gestos escondida em pequenos detalhes. O homem da esquerda, com rosto asiático, passa pelo casal suficientemente distante para não incomodar o seu espaço íntimo, mas lança um olhar cruzado que os invade, rasgando a área de acomodação na direção da figura feminina. Por outro lado, o segundo homem que dá a mão à mulher, e levanta o dedo médio da outra, lança um olhar fulminante de ameaça e proteção. “Mimic” foi um dos primeiros trabalhos cinematográficos de Jeff Wall, resultado do desejo de retratar uma cena do quotidiano urbano nas ruas de Vancouver, cidade onde mora e trabalha. Para tal, ele teve de sair do atelier (onde realizou os trabalhos anteriores), obrigando-o a enfrentar as condições imprevisíveis da fotografia de rua. A fotografia deveria existir sem intervenções posteriores à captação da imagem na procura de uma fotografia mais “verdadeira”, sem artifícios, representando a realidade. Jeff Wall queria combinar o visual do quotidiano urbano, muito presente no cinema americano

³⁰ Idem

da década de 1970, com a escala e o sentido de composição dos grandes mestres das pinturas (Wall procurava de forma minuciosa detalhes e enquadramentos que aproximassem as suas fotografias da linguagem pictórica). O seu desejo era realizar fotos de grande escala - as figuras apresentam-se praticamente em tamanho real - mas que retratasse uma cena banal.



Fig. 26 - Jeff Wall, "Mimic", transparência em *lightbox*, 198 x 228,6 cm, 1982

Em relação a "No" (fig. 27), Wall parece criar um jogo político interessante. A simplicidade [aparente] da imagem é substituída por uma carga simbólica forte, pela mulher que se apresenta sozinha na rua noturna e numa pose que poderia sugerir uma disponibilidade sexual à figura masculina. Mas não ("No"). A forma como se apresenta vestida, com o casaco chique de pêlo, a

mala sofisticada e o cabelo perfeitamente penteado, obrigam-nos a rejeitar essa hipótese, colocando-a num estrato social alto.

Há dois aspetos que importa compreender no trabalho de Wall: primeiro, esta mensagem política e social que as suas fotos transmitem (apesar do artista negar essa intenção); em segundo, a ideia dos corpos anónimos que deambulam pelas ruas, organismos sofisticados que se relacionam entre si. Estes corpos que se deslocam nas ruas das cidades, convidam o espetador a criar uma relação de proximidade com os personagens anónimos das fotos. A aparente casualidade das imagens transforma as fotografias em mecanismos de registo da memória do nosso quotidiano mundano, banal e fugaz. São momentos de ação tão simples como um piscar de olhos, o ato de respirar ou simplesmente caminhar. Wall, representa nas suas imagens uma noção de «*lugar praticado*», «*um cruzamento de mobiles*» (2016: 71), pois, à luz do pensamento de Marc Augé, «são os transeuntes que transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo». Importa ainda lembrar Merleau-Ponty que, na sua *Fenomenologia da Percepção*, faz a distinção do espaço «geométrico» do «espaço antropológico» como espaço «existencial»³¹, ou seja, apresenta a ideia de lugar como uma experiência de relação do corpo com o mundo, onde é fundamental a relação com um meio que nos envolve. E é por isto que nos sentimos tão atraídos pelas imagens Wall, porque dirigem-se a cada um de nós, provocando uma certa ansiedade para que algo aconteça, por mais dramático que possa ser.

³¹ Merleau-Ponty, Maurice, “*A Fenomenologia da Percepção*”, 2ª edição, Livraria Martins Fontes Editora, 1999.

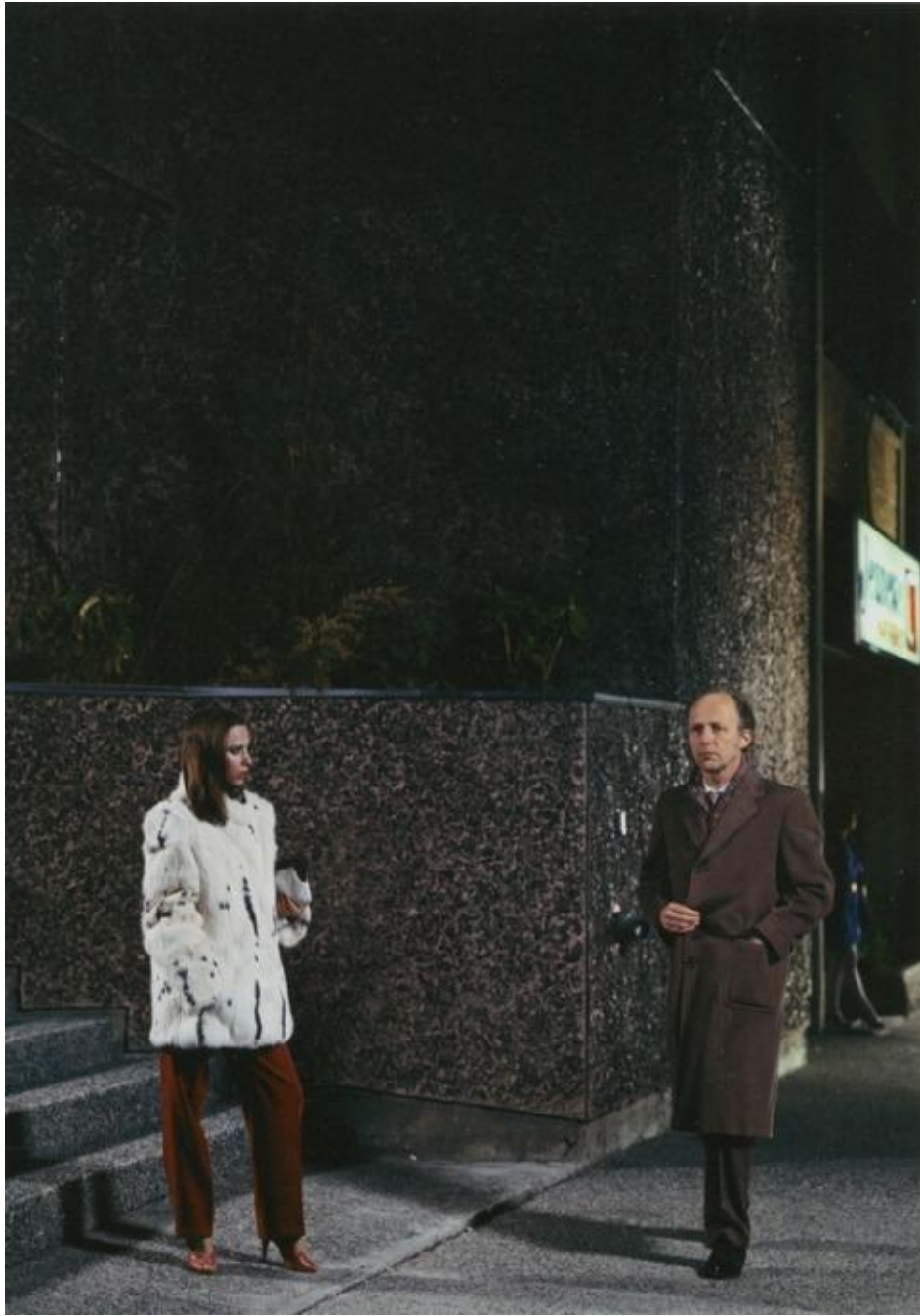


Fig. 27 - Jeff wall, "No", 1983

Sentimo-nos atraídos pela iminência dos acontecimentos contidos nas obras de arte. Essa iminência é, na maioria das vezes, provocada no espectador através de códigos ocultos presentes na obra de arte, que exigem um maior envolvimento por parte do observador. O título das obras é outro elemento fundamental na atribuição desta mensagem subliminar, escondida na sombra da evidência estética. É sabido que os artistas atribuem cargas simbólicas às obras de arte produzidas, através da cor, da figuração ou de outros símbolos mais abstratos, mas, também, através do título. Na história da arte encontramos uma panóplia de exemplos onde o título é fundamental para a definição espaço-temporal, na identificação dos acontecimentos sociais, políticos ou religiosos da época, ou mesmo na desmontagem de uma leitura mais imediata e óbvia das primeiras camadas da imagem-objeto, atribuindo-lhe um valor extra e exterior à obra. Jeff Wall fê-lo com brilhantismo, atribuindo a cada imagem uma carga simbólica próxima do domínio da abstração (“*Mimic*” e “*No*” contêm em si significados amplamente alargados na relação com a leitura das imagens), que convida o observador a construir interpretações e relações entre as imagens e os títulos. Mas também existem exemplos do oposto, como a peça *Prelude to a Broken Arm*, de Marcel Duchamp (fig. 28), em que o título constrói toda uma narrativa exterior ao objeto. Este segundo exemplo - *Prelude to a Broken Arm* - é o primeiro ready-made a ser produzido por Duchamp após sua ida para os Estados Unidos, que parece ser um resultado bastante direto dessa atribuição de carga simbólica a um objeto do quotidiano, transformando-o numa obra de arte. A pá americana de neve era algo que Duchamp nunca tinha visto antes, depois de se mudar da França, onde não existia este objeto. A pá tem inscrita, ao longo de sua borda inferior, a seguinte frase: *Prelude to a Broken Arm* (Em antecipação do braço partido). Duchamp explicou que o título desta peça acrescenta “cor verbal”, como em *Why Not Sneeze* (escultura de Duchamp, de 1921) e a maioria dos outros ready-mades, abrindo as portas para o que viria a ser a Arte Concetual. Acrescenta um jogo de palavras a este ready-

made muito puro, ilustrando o interesse de Duchamp em trocadilhos. Esta pá ilustra como a linha entre arte e vida é entrelaçada quando se lida com os objetos do quotidiano. Mas o mais fascinante nesta obra de Duchamp é que este é, provalvemente, o ready-made mais cinematográfico de todas as suas obras. Através do título, Marcel Duchamp introduz uma ideia de futuro (e de passado) que se projeta na mente do espetador, tal como Jeff Wall fez nas suas fotografias. O espetador ao deparar-se com a pá, constrói novas leituras ao ler a frase inscrita, imaginando um corpo a deambular por um passeio coberto de neve e gelo, que não foi limpo pela pá, que escorrega, cai e parte um braço. Duchamp inscreve na obra, de forma [in]visível, um acidente iminente, característica imagética unicamente humana, da capacidade de imaginar e prever o futuro.



Fig. 28- Marcel Duchamp *In Advance of the Broken Arm*
Pá de Neve, madeira e aço galvanizado, 132 cm de altura.
Agosto de 1964 (quarta versão, depois de perdida a versão original de novembro de 1915), MoMa.

Continuando a análise sobre a estética da iminência, centremo-nos na obra fotográfica de Mitch Epstein e no filme *“The Hidden City”* (2016), de Victoria Fiore. Para Epstein, a mensagem não está nos títulos, mas antes na penumbra das imagens; À primeira vista, a ideia de desastre não surge na primeira camada de interpretação, mas habita em cada uma das fotografias uma catástrofe prestes a acontecer. Na verdade, é fácil constatar que nos sentimos atraídos pelo desastre como possibilidade ou, no lado oposto, como acontecimento passado, desde que não façamos parte dele (analisaremos mais à frente este assunto). Para tal, é fundamental que a nossa mente se situe no lugar de “indiferença”³² - as fotografias de Mitch Epstein são exímias nesta função. O curador e crítico de arte Lyle Rexer diz-nos acerca das suas obras: *«Think about how the world has changed since the first Earth Day in 1970: almost twice as many people on the planet, consuming a third more oil; the fantasy of global warming now a reality—and perhaps the cause of disasters like the one Mitch Epstein records for our cover, Biloxi, Mississippi, 2005 (fig. 31); nuclear power an attractive option. And on the other hand? The mainstreaming of green technology, the political ascent of conservation, the idea of sustainability, the creation of NGOs with the power to leap national boundaries. Ecolypse or Ecotopia? Either way, the landscape, as today’s artists regard it, has never seemed so problematic or so urgently in need of attention.»*³³

Estas ideias de *Ecotopia* e *Ecolypse*, cada vez mais presentes na arte do novo milénio, transportam em si mesmas a ideia de colapso civilizacional mesmo à frente dos nossos olhos, em direto, projetados pelos ecrãs que nos perseguem e insistem em anestesiar o nosso consciente. Talvez a iminência nos sirva mais de alerta, como um farol que sinaliza o perigo (ou a salvação?), do

³² Sobre a noção de Indiferença, Burke escreveu o texto “Dor e Prazer”, onde reflete sobre como a mente humana encontra-se num estado que não é nem prazer nem dor, a que chama um estado de indiferença. “Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo, ed. 70, 2019.

³³ <http://photographmag.com/issue/september-october-2006/>

que a própria noção do desastre aconteceu. Mitch Epstein recorda-nos o lugar frágil onde o nosso corpo existe, numa relação umbilical com a natureza selvagem e a paisagem natural humanizada e industrializada (fig. 32 e 33). Assim, falamos de três tipos diferentes de iminência contidas nas obras de Wall, Duchamp e Epstein, mas todas nos conduzem para uma mesma *sensação de assombro*.

«Concedo que à primeira vista não é muito evidente que a remoção de uma grande dor não se assemelha a um prazer positivo: mas recordemos o estado em que se encontram as nossas mentes quando escapamos de um perigo iminente ou quando somos libertados da severidade de uma dor cruel. Nestas ocasiões constatamos, se não me engano, que a disposição das nossas mentes é muito diferente da que acompanha a presença de um prazer positivo; encontramos-as num estado de muita sobriedade, impressionadas com uma sensação de assombro, numa espécie de tranquilidade toldada de horror».

(Burke: 2019)

Durante dois anos, a cineasta Victoria Fiore tentou ter acesso a uma cidade fechada e tóxica na Sibéria, localizada a cerca de 320 km ao norte do círculo polar - Norilsk. Lar de 177.000 pessoas, que na sua maioria trabalham no maior complexo de mineração e metalurgia do mundo (Norilsk Nickel), habitam numa cidade que emite mais de dois milhões de toneladas de gás na atmosfera por ano. Como resultado, a esperança média de vida em Norilsk é dez anos mais curta que a média da Rússia e vinte do que a média dos EUA. Depois de uma dúzia de tentativas fracassadas para conseguir autorização para as filmagens, Victoria Fiore conseguiu filmar o local que descreveu como «o *misticismo*

*hipnótico de uma cidade no limite do mundo». “The Hidden City” (fig. 29 e 30) retrata uma cidade *Ecolyptica*, um limbo entre a vida e a morte lenta, anunciada como angustiante mas, ao mesmo tempo, pacífica e tranquilizante (há uma ideia de paz mórbida que insiste em manter os habitantes fixos neste local condenado ao desastre ecológico e à degradação invisível dos corpos).*

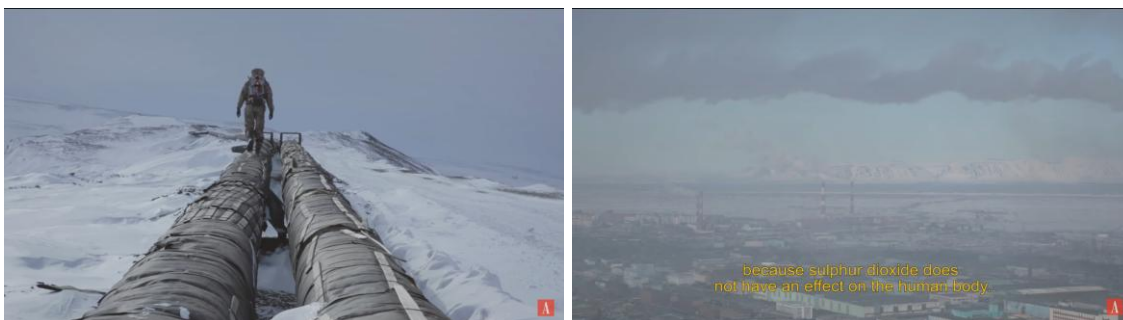


Fig. 29 e 30 - Fotogramas de “The Hidden City”, Victoria Fiore, 2016. Fonte: The Atlantic

«It is really impossible to emphasize just how otherworldly this place was,” Fiore told The Atlantic. Despite its well-documented health concerns, including rates of cancer two times higher than the rest of Russia, “most people, including the city’s nuns and head doctors, claim that those from Norilsk have better health,” Fiore said. “And this is without mentioning that all nature in a radius almost the size of Germany is dead from severe air pollution. I already knew that the people of Norilsk loved their hometown, but I didn’t expect them to so openly contradict medical findings.»³⁴

³⁴ <https://www.theatlantic.com/video/index/545228/my-deadly-beautiful-city-norilsk>



Fig. 31 - Mitch Epstein, *Biloxi, Mississippi*, 2005 . © Mitch Epstein/Black River Productions, Ltd.



Fig. 32 - Mitch Epstein, "*American Power*", 2004



Fig. 33 - Mitch Epstein, "Amos Coal Power Plant", Raymond West Virginia, 2004

«O progresso da ciência não só deixou de coincidir com o progresso da humanidade (seja o que for que por este se entenda), como pode também ditar o fim da humanidade, do mesmo modo que o progresso da investigação poderá acabar na destruição de tudo o que fundamentalmente conferia valor ao saber.»

(H. Arendt, 2014: 38)

«Se fizermos a um membro da nova geração duas perguntas simples: "Como quer que seja o mundo daqui a cinquenta anos?", e "Como quer que seja a sua vida daqui a cinco anos?", as respostas serão muitas vezes precedidas por palavras do tipo: "Se ainda houver mundo", e "Se eu ainda estiver vivo". No dizer de George Wald: "O que temos diante de nós é uma geração que de maneira nenhuma se sente segura de ter um futuro". Porque o futuro, como diz Spender, é "como uma bomba-relógio enterrada, mas cujo tiquetaque conta os segundos do presente". À pergunta que com frequência se ouve - Quem são os membros desta nova geração? - , sentimo-nos tentados a responder: - São os que ouvem o tiquetaque da bomba.» (idem: 26)

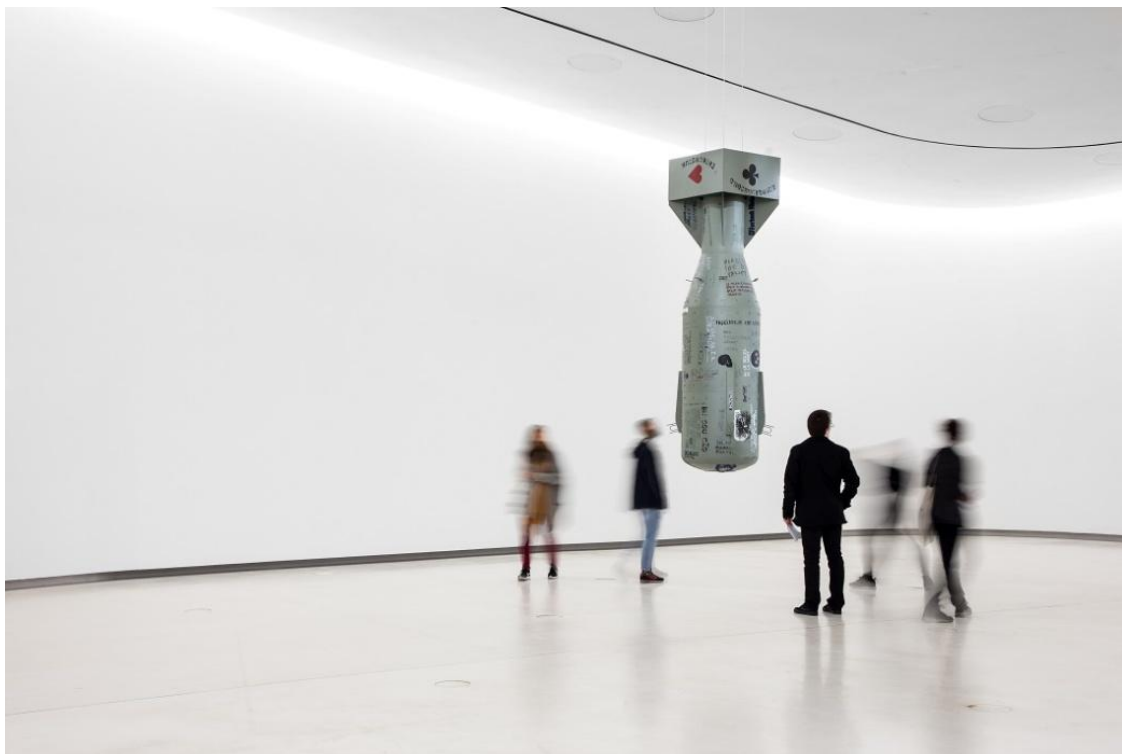


Fig. 34 - Vista da exposição de João Louro, “Linguistic Ground Zero”, MAAT, 2017

Créditos fotográficos: Bruno Lopes. Cortesia: Fundação EDP

«Linguistic Ground Zero, o novo projeto de João Louro criado para o Project Room do MAAT, reflete sobre o momento histórico de inflexão em que a arte e a sociedade parecem coincidir em relação à necessidade de acabar com tudo - as duas Grandes Guerras e as vanguardas artísticas.

A sua proposta, uma reprodução de “Little Boy” – a primeira bomba atômica da história – com mensagens gravadas, é simples e contundente: somam-se destruição, grafiti, referências poéticas e escritos, proporcionando um daqueles momentos em que a arte e os artistas levam a cabo um exercício de pensamento complexo.»³⁵

³⁵ <https://www.maat.pt/pt/exhibition/joao-louro-linguistic-ground-zero>

Sou silêncio. Sou vazio. Sou dor.

1.6. O Corpo em Vazio, em Silêncio, em Dor. Três casos de [in]visibilidades na arte contemporânea portuguesa.

Partindo de três exemplos da arte contemporânea portuguesa, tentaremos neste capítulo compreender algumas [in]visibilidade no discurso artístico, onde o corpo em silêncio e em vazio é, por um lado, um objeto de escuta e, por outro, um corpo-fantasma que incorpora realidades, entre as quais, a dor.

[1] O Corpo em Vazio

Falar de liberdade é falar de linguagem. Diz-nos a evolução da vida que a palavra é parte da evolução da linguagem no decorrer dos milénios. Os nossos antepassados fizeram evoluir os sistemas de comunicação através de signos que se prolongaram até aos dias de hoje. Podermos comunicar como nenhum outro ser vivo, torna-nos no único animal com capacidade para alterar o seu próprio futuro. Conseguimos, ainda, registar os principais dados transmitidos pelas gerações passadas no sentido de nos orientar para o que será, tornando-nos melhores, mais produtivos, mais inteligentes, mas também mais perigosos. O ser humano é ainda capaz de ser poeta. Falar do mundo sem o descrever através da ciência e do que o compõe ao nível da física e da química. Podemos criar discursos matemáticos que nos permitem responder a problemas do universo ou criar uma música que fala de realidades invisíveis como a dor ou o amor. A linguagem concetual pode atravessar um poema, uma pintura, uma escultura ou uma composição sonora, criando novas narrativas para a cor, o espaço ou o tempo.

Quando visitei a exposição que Pedro Tudela (n. 1962) e Miguel Carvalhais criaram para a sala de exposições da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (fig. 35), percebi a importância que os artistas dão ao corpo, ao espaço e ao vazio. Se na arte quem faz é que é olhado, aqui os artistas

são ouvidos e sentidos. A exposição apresentava uma instalação com oito monitores áudio, com o pavimento revestido com alcatifa branca, luzes e uma estrutura metálica suspensa, fazendo lembrar algumas instalações minimalistas de Dan Flavin.

O ambiente sonoro é o corpo invisível que se suporta na estrutura de metal e de luz, três peças, apresentadas ao longo de um mês cada, que são alimentadas pelas contribuições de 54 compositores convidados, “articuladas em composições algorítmicas, não-lineares, generativas e abertas” (pode ler-se no texto sobre a exposição). No momento em que visitei a exposição, assisti à Composição nº2, composta por sons projetados aleatoriamente, criados especificamente para esta exposição sonora pelos 54 compositores. Estes sons não se repetem e são interrompidos ou sobrepostos por frases poéticas (Tudela fala em português, Carvalhais em inglês), onde os artistas descrevem o que veem no *photobook* do compositor francês Pierre Henry, falecido em 2017.

Podemos imaginar que o som preenche o vazio na ausência de imagens bidimensionais, compensadas pelas imagens algorítmicas, símbolos da poética do espaço imaginado no íntimo de cada pessoa. Os códigos de comunicação presentes na vasta obra de Pedro Tudela remetem sempre para uma imaginação mais próxima do território da poesia do que da música. As suas instalações provocam no público a necessidade de criação de imagens mentais sugeridas pelos diferentes desenhos sonoros que fazem eco na nossa consciência, remetendo para “Echo” (1973) de Dennis Oppenheim, onde não há imagens ou instruções para mover o corpo no espaço. Se pensarmos que, à luz da história e da crítica de arte, é a partir do olhar que tomamos consciência da obra de arte, na instalação desta dupla de artistas “Anotações Sonoras: Espaço, Pausa, Repetição” (2018) é através de múltiplos sentidos que tomamos contacto com a obra, onde o som se apresenta como a linguagem entre o artista e o recetor, procurando tornar visível o invisível. A estrutura suspensa é a réplica da parede permanente da sala de exposição, mas aqui leve e

transparente, como um espírito que se coloca entre o som e o espetador numa espécie de arena de escuta sugerida pela alcatifa branca, que sugere uma torção da própria sala de exposição. Ao sentarmo-nos no meio deste ambiente, conseguimos ainda sentir uma fragrância metálica (provocando um efeito eletrizante) criada especificamente para esta exposição. A sala de exposições é um corpo que pode ser habitado mas é, na mesma medida, um corpo vivido pela obra de arte e pelo público que a visita, transformando o vazio num corpo habitado e cheio de vida. Neste sentido, o corpo assume-se como potência que incorpora a obra de arte, passando a existir apenas no íntimo silencioso de cada ser que a visita³⁶. Aqui, o corpo não existe nas imagens; o corpo é o do próprio espetador que habita a exposição e é parte integrante da obra.



Fig. 35- Pedro Tudela e Miguel Carvalhais, “Anotações Sonoras: Espaço, Pausa, Repetição”, 2018

Galeria da FBAUP - FACULDADE DE BELAS ARTES DA UNIVERSIDADE DO PORTO.
Créditos fotográficos: Pedro Tudela

³⁶ Texto original publicado na revista de arte online ArteCapital.net (23-06-2018)

[2] O Corpo em Silêncio

O Tempo parece hoje querer fugir-nos das mãos. De facto, a aparente necessidade de tentarmos viver ao máximo aproveitando cada segundo, procurando registar todos os sítios e momentos onde estamos através da fotografia e do vídeo, é como uma espécie de batalha inglória a favor da memória, que parece impedir-nos de viver e de sentir verdadeiramente os diferentes acontecimentos que insistem em interromper o nosso quotidiano.

O artista Fernando José Pereira (n. 1961) tem apresentado no seu discurso artístico imagens que refletem o estado estéril, de abandono e de ruína que a sociedade contemporânea atravessa. As suas filmagens são carregadas de contaminações naturais resultado do tempo que deixou as suas marcas, trabalhando sobre o tempo como uma característica fundamental para a reflexão sobre a obra de arte, considerando que sem reflexão a obra de arte não pode existir. Na era do tempo supersónico, em que somos bombardeados diariamente por fragmentos de imagens, fixas ou em movimento, projetadas pela televisão e cada vez mais pela internet e seus mecanismos de relacionamento social virtual, o artista pede ao espetador que abrande, que pare e sinta os seus filmes. A lentidão das imagens parece querer contrariar o pensamento de Benjamin³⁷, quando este afirmou que a fotografia libertou a mão das obrigações artísticas no que respeita à reprodução de imagens, uma vez que o olho apreende mais depressa do que a mão desenha, atingindo o seu auge com o cinema que, ao acelerar o processo, pode colocar-se “a par da fala”.

O vídeo "Persistência desobediente" (fig. 36 a 45), de 2018, de Fernando José Pereira, apresenta múltiplas imagens com preocupações com o detalhe fotográfico, onde cada cena é enquadrada e pensada como se fosse uma pintura, sendo notória a dicotomia interior-exterior, com sobreposições de planos e jogos de luz e sombra, que fazem lembrar algumas pinturas

³⁷ Walter Benjamin, “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”, p. 76, no seu livro “Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política”, ed. Relógio de Água, 1992.

românticas. O dentro e o fora, usando a sombra da personagem para percorrer os diferentes espaços, conduzem o espetador a um sentimento de iminência de um possível desastre que está prestes a acontecer (sugerido também pelo som presente ao longo do percurso). Há silêncio e o que é silenciado. "Persistência desobediente" centra-se na segunda opção. Este vídeo procura tornar visível o tempo dos esquecidos, neste caso, a guerrilha galega conhecida por "Maqui", que têm estado ativos na Galiza desde o final da Guerra Civil Espanhola até ao final dos anos sessenta do século XX. Vários desses guerrilheiros foram perseguidos, presos, torturados e mortos pela polícia, como foi o caso de Benigno Andrade (conhecido como Foucellas). Fernando José Pereira interessou-se por este guerrilheiro que foi executado em 1952, quando se encontrava na prisão. Numa conversa com o artista sobre o seu trabalho, este revelou-me que o vídeo concentra a atenção na última noite antes da execução de Foucellas, tendo sido acompanhado pelos seus filhos», considerando que este integra-se no chamado "impulso arquivístico", ou seja, obras que, por opção, querem trazer para o presente uma história que não é a oficial - a dos vencedores. Diz-nos Perniola que os acontecimentos de morte filmados, torna-os insuportáveis para alguns. Porquê? O filósofo apresenta duas razões: uma, de «carácter cognoscitivo; a outra, de carácter ético, que explicam esse mal-estar» (2006: 68). A questão é que as duas referem-se à identificação empática do espetador, ou seja, o aspeto intelectual e cognoscivo, assim como nos aspetos sensitivo e emocional. No vídeo "Persistência desobediente", o artista não se preocupa em encenar uma realidade mórbida, antes procura um realismo hipotético que encara de frente a versão divulgada pela história, escrita pelas forças de poder. Com isto, Pereira não procura excitar o espetador, à semelhança dos espetadores de uma execução da pena capital, que poderia colocar o espetador numa situação que é moralmente mais constrangedora do que a dos culpados efetivos.

Pereira, ao concentrar-se nestas personagens negras da história, permite um outro olhar que quer sobreviver ao silêncio imposto pelas forças de poder. Esta forma de renascimento ontológico do tempo funciona como uma ativação silenciosa da memória, que nos permite conhecer melhor o passado, ensaiando novas formas de compreender a complexidade do presente. No vídeo sentimos o corpo pela sua ausência, sugerida apenas em alguns momentos por uma sombra que percorre o espaço. Com este detalhe, Pereira não só inclui uma presença fantasmagórica que remete para a memória de Foucellas, como desta forma convida o espectador a percorrer aqueles espaços de morte. O drama da ação é aumentado pelas frases ditas pelo narrador, assim como pela intensidade do som que acompanha todo o vídeo. Por outro lado, a obscuridade introduzida na estética das filmagens, reforça o terrível da situação. Como nos lembra Edmund Burke³⁸, a noite aumenta o medo, acrescentando noções de perigo, de “fantasmas e espíritos” que nos perseguem. Pereira filma a lâmpada apagada que afasta a possibilidade de salvação. A descrição da morte é-nos dada pelo silêncio dos espaços, pontualmente invadidos por fantasmas que nos assombram. O escuro é silêncio e o silêncio é morte.

³⁸ Edmund Burke no seu texto “Obscuridade”, em “Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo”, edições 70, 2019, pp. 79.

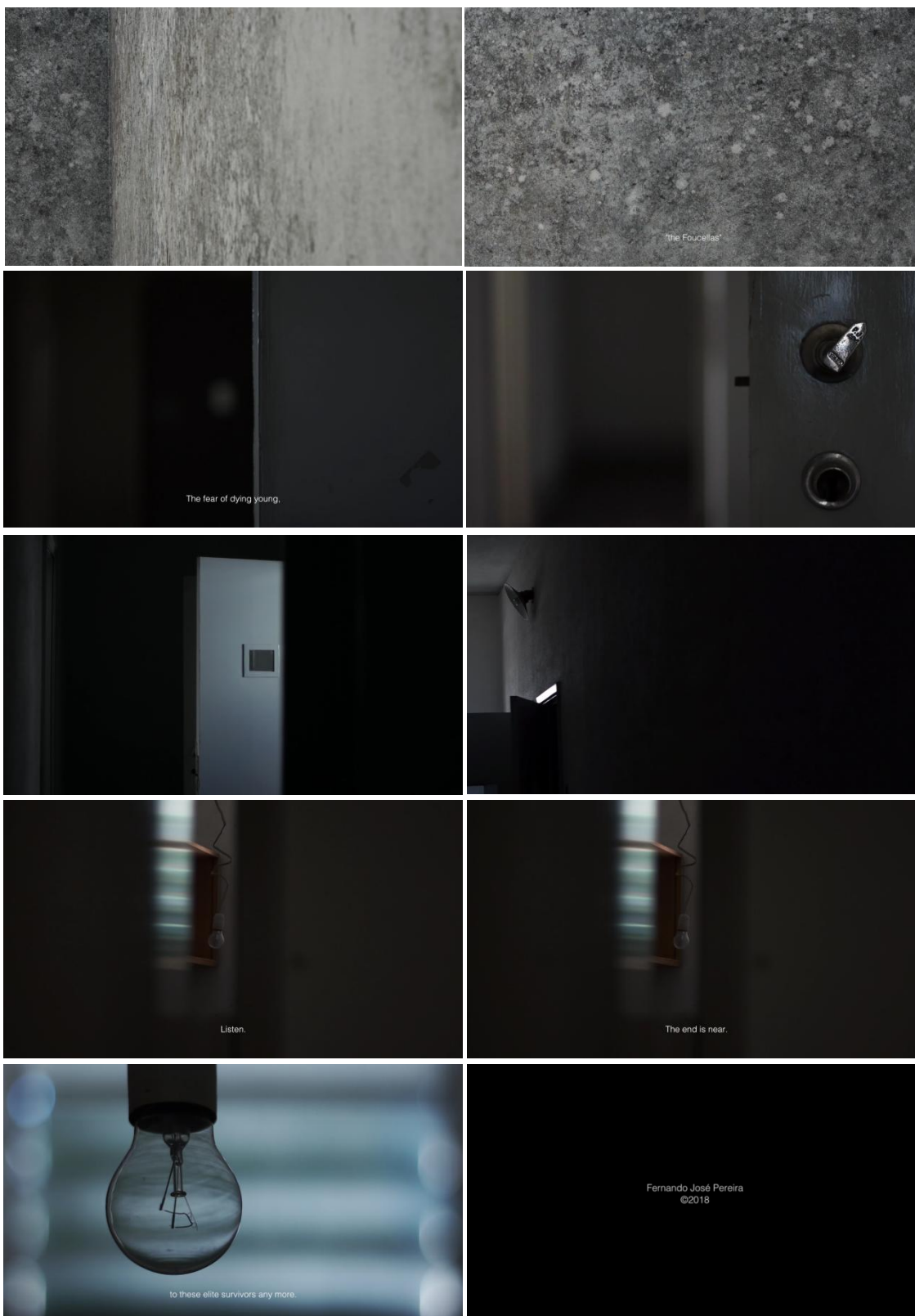


Fig. 36 a 45 - Fernando José Pereira, fotogramas do vídeo "A persistência desobediente". Vídeo, som, 16':33", 2018.

[3] O Corpo em Dor

Outro dos artistas portugueses que apresenta no seu trabalho questões relacionadas com as [in]visibilidades da dor na arte é Rui Chafes (n. 1966), que sofreu um grave acidente de automóvel deixando-o entre a vida e a morte, influenciando profundamente o seu trabalho artístico. Foi em 2004 que Rui Chafes apresentou na Bienal de São Paulo a peça “Comer o Coração” (fig. 47), em colaboração com Vera Mantero (n. 1966)³⁹. Um corpo nu dançava alucinado, como se fosse «de papel riscado» (expressão utilizada por Vera Mantero), sentado no alto da escultura em ferro negro, em contraste com a carne pálida da bailarina. Pude assistir a esta obra marcante da arte contemporânea portuguesa, embora noutro formato, no CIAJG (Centro Internacional das Artes José de Guimarães, em Guimarães, em janeiro de 2019), numa *black box* repleta de espetadores em silêncio. No final da performance, Vera Mantero juntou-se à conversa com o artista Rui Chafes e com os curadores da exposição Delfim Sardo e Nuno Faria, confessando-nos que, ao visitar esta exposição, não se sentiu tão sozinha no seu papel de «corpo delirante», quase não humano. Afirmou que ao percorrer a «sala azul» e ao ver o friso de desenhos de corpos de mulheres em suicídio, viscerais (fig. 48), intercalados por formas geométricas e estruturas arquitetónicas que lhes confere espaço e tempo, vida e morte, por vezes olhados por rostos de homens sem pele, compreendeu melhor o seu papel de bailarina que dá vida e movimento à dor e à angústia na obra inerte de Rui Chafes. O corpo é o ponto de partida e a base concetual do trabalho de Chafes. Delfim Sardo ao falar-nos da exposição apresenta-nos a noção de Corpo sem Órgãos (CsO), um conceito desenvolvido pelo filósofo Gilles Deleuze na obra *Anti-Édipo* (1972) e, em conjunto com o filósofo Félix Guattari, na obra *Mil-Platôs* (1980), onde «o organismo não é corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer, um fenómeno de

³⁹ Texto original “Corpos delirantes: de ferro, de papel, de carne”, publicado na revista de arte *online* artecapital.net (30 de janeiro, 2019).

acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair trabalho útil» (Deleuze, 1995). À luz do pensamento de Deleuze, não compreendemos o Corpo sem Órgãos, vivemo-lo. Por isso é necessário mais do que compreendê-lo, praticá-lo. O CsO não é inimigo dos órgãos, mas inimigo do organismo. Ou seja, não é inimigo dos instrumentos, mas inimigo da instrumentalização. Neste sentido, os desenhos de Chafes são uma espécie trabalho de desmembramento dos corpos para chegar aos órgãos que recusam a domesticação, mas antes procuram a liberdade. E é aqui que a relação com o corpo de Vera Mantero é fortíssima nesta luta contra o adestramento do corpo, conferindo-lhe um lado selvagem que o liberta (lembremo-nos que “Território Livre” era o tema genérico da Bienal de São Paulo que em 2004 inspirou a dupla). A obra do escultor é feita também de ausências, numa relação entre o visível e o invisível das formas e dos sentimentos. Já o percebemos na exposição “Incêndio” (Galeria Filomena Soares, 2017), com 14 esculturas negras que acentuam uma verticalidade transcendental, que recorda a ruína de uma arquitetura gótica - de uma catedral incendiada, ou do que restou dela - que a projeta para uma outra multidimensionalidade espiritual. Sentimos a catedral incendiada pela sua ausência. Percebemos as ausências nas esculturas de Chafes através da leitura dos seus desenhos, que ganham corpo e forma no espaço bidimensional, como um reflexo do pensamento do escultor. A invisibilidade da dor e da morte dos corpos sofredores ausentes nas esculturas, dão-nos a ilusão de esculturas enquanto órgãos e os desenhos enquanto corpos em desconstrução que registam um processo até chegar à ausência. Rui Chafes entre 1990 e 1992 estudou na Kunstakademie Düsseldorf com Gerhard Merz, onde desenvolveu e consolidou a sua pesquisa sobre a cultura e arte alemãs que tinha iniciado em Portugal. Neste período traduziu de alemão para português os “Fragmentos de Novalis” (ed. Assírio & Alvim, 1992), dando origem aos desenhos da série sobre

Novalis. Uma das bases de trabalho que Chafes tem reclamado é, precisamente, o pensamento estético do Romantismo Alemão. Esta estética está presente, também, no processo de montagem da exposição que realizou no CIAJG, com a disposição dos trabalhos em paredes pintadas com diferentes cores correspondentes à estética do interior das casas Românticas (fig. 46). Interessa compreender que o artista procura reforçar o aspeto da relação entre o interior e o exterior, das realidades invisíveis das emoções, lançando um olhar subjetivo sobre o mundo objetivo. Só assim podemos compreender porque Chafes representa corpos vegetais ao lado de corpos de animais e de órgãos humanos, ou desenhos de mulheres a mutilarem-se com lâminas, com olhares frios e desafiadores perante o espetador. Assim, como os artistas do Romantismo introduziram a morte, a dor e o sofrimento na pintura como um conteúdo concetual distante dos temas religiosos, aproximando-se mais de questões políticas, sociais e de preocupações íntimas do autor, Chafes também procura uma intimidade concetual entre o sentimento do artista e o do espetador.



Fig. 46 - Rui Chafes, vista geral da exposição no Centro Internacional das Artes José de Guimarães, 2019
As paredes foram pintadas com diferentes cores referentes à estética do interior das casas românticas.



Fig. 47 - Rui Chafes e Vera Mantero, “Comer o Coração”, escultura em ferro e performance.
Apresentado na Bienal de São Paulo em 2004.

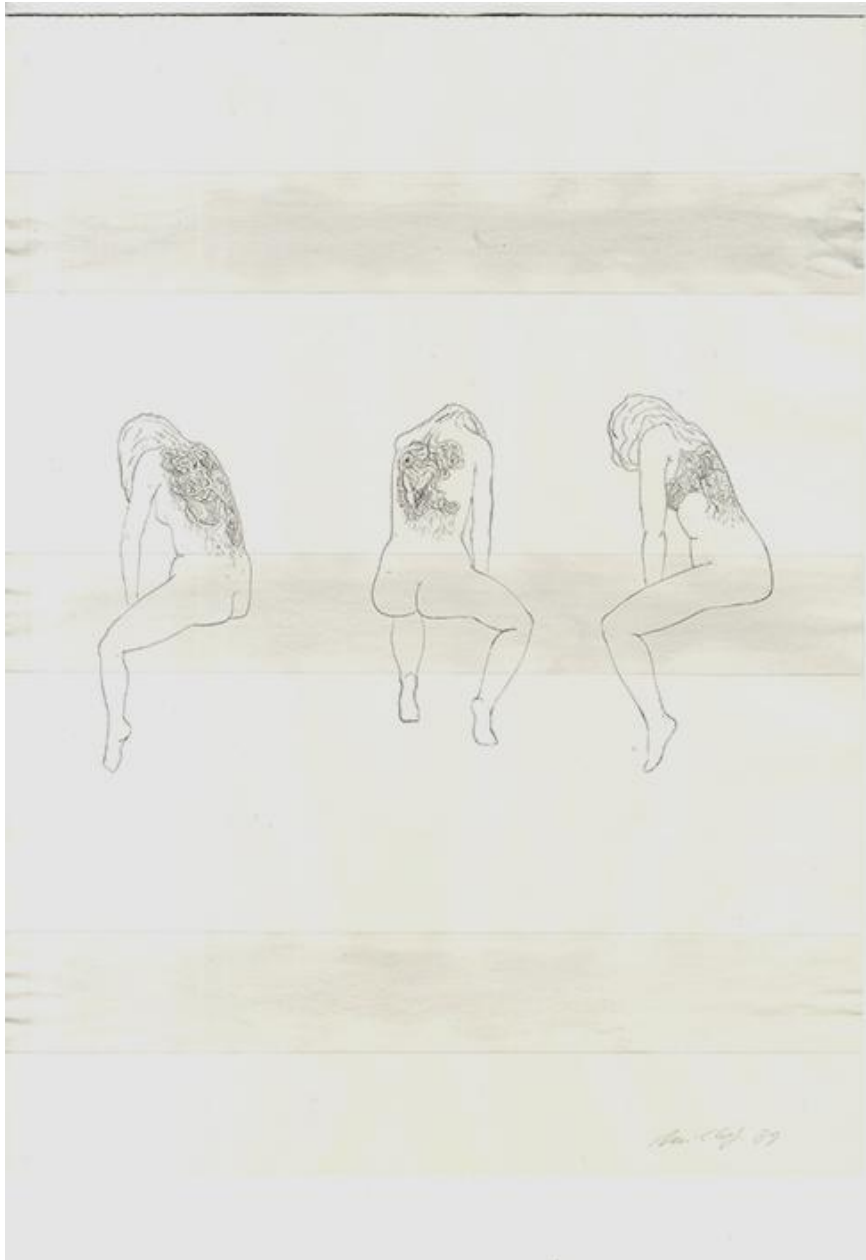


Fig. 48 - Rui Chafes, "Nie Wieder", grafite sobre papel, 1990-91

As palavras que se seguem foram escritas ao som de temas de
Nick Cave & The Bad Seeds e The War on Drugs.

Nenhum dia de sol.

Chuva e noite.

2

**BREVE HISTÓRIA DO DESASTRE NA ARTE:
A ESTÉTICA DA DOR E A MORTE COMO POSSIBILIDADE**



Fig. 1 - Luís Ribeiro, "Project for a new landscape #2", 2015

Maquete em cortiça e madeira balsa queimada coberta com óxido de ferro, sobre mesa de madeira.
Exposição "Laboratório das Artes 10 Anos - Território de Trabalho", Centro Cultural Vila Flor, Guimarães.

2.1. O acidente idiota

«Cada um é a sua arma, cada um é o lanho da sua arma à altura da garganta cortada.

A voz

de um no noutro, a entoação amarga.»

Herberto Helder

A memória do acontecimento é-me visível como uma série de *frames* espelhados na minha retina. Faíscas, airbags, vidros estilhaçados, chapa levantada e amassada como papel. O som não era real, parecia retirado de um filme de ação de Hollywood. O tempo passou devagar, numa câmara demasiado lenta para cair no esquecimento. Quando olhei pela janela do condutor aumentei a realidade. O camião capotava incessantemente desenhando no asfalto as marcas daquele momento, tatuando-o para a posteridade. O corpo da criança estendido na estrada, que tinha sido cuspidor por uma das janelas, parecia dormir sobre o asfalto negro. Para paz da minha consciência, soubemos mais tarde que sobreviveu. Quando abracei o condutor e percebi que estávamos vivos, abri uma nova janela na minha mente, uma zona desconhecida que foi aberta à força pelo acidente. Mas o acidente foi muito mais do que os longos segundos de choque. Foi toda uma eternidade de antecipação na análise inconsciente àquele acontecimento iminente. Ainda antes de ter acontecido já a minha mente se preparava para aquela invasão do meu *espaço oculto*.

Podemos considerar que o meu acidente funcionou como um acontecimento transformativo, como uma ignição que deu origem a algo particular, único. O filósofo francês Clément Rosset introduz a noção de «*idiotia*», explicado por Mario Perniola como algo que serve «*para indicar o carácter simultaneamente fortuito e determinado do real*», algo que não implica

nenhuma racionalidade, mas que se impõe «*com um carácter construtivo e até violento*»⁴⁰. O termo «*idiotia*» para além do significado comum de estúpido, sem ideias, existe também o significado etimológico (do grego idiôtés) que quer dizer simples, particular, único. Ainda segundo Perniola, algo idiota é «incapaz de reflectir-se, de duplicar-se, de se desdobrar numa imagem especular» sugerindo que «*a produção de significados é um valor acrescentado ao real através de uma projecção imaginária [...] para a qual a experiência do real na sua idiotia é algo de raro*»⁴¹.

No acidente, há um momento de repulsa e de atração que convivem lado-a-lado e impulsionam a minha prática artística e a de outros artistas. A atração pelo acidente existe como uma sombra iluminada por um fascínio inconsciente pelo desastre. Imaginemos esta situação: estamos sentados no nosso automóvel a caminho do trabalho, parados numa fila de trânsito há longos minutos. Estamos preocupados com o atraso e com o que o nosso superior nos pode dizer. Percebemos, um pouco mais tarde, que se trata de um acidente pelas luzes azuis a piscar. À medida que os carros à minha frente se vão aproximando, abrandam um pouco no momento exato em que cruzam o acidente. Há, até, quem se enquadre com o *smartphone* para tentar captar o melhor ângulo deste acontecimento. O acidente funciona como um íman que atrai o olhar metálico dos observadores em passagem, mas que causa uma repulsa quando analisamos à luz da nossa razão. De facto, existe hoje uma indústria globalizada do desastre divulgada pela televisão, pelo cinema e cada vez mais pela internet.

«Hoje em dia é a própria história que invade o cinema segundo o mesmo cenário — o problema expulso da nossa vida por esta espécie de

⁴⁰ Perniola, *A Arte e a Sua Sombra*, Assírio e Alvim, p. 24

⁴¹ Idem

neutralização gigantesca, que tem o nome de coexistência pacífica à escala mundial, e monotonia pacificada à escala quotidiana — esta história exorcizada por uma sociedade de congelação lenta ou brutal, festeja a sua ressurreição em força nos ecrãs, pelo mesmo processo que aí fazia outrora reviver os mitos perdidos.»

(Baudrillard, 1996: 58)

Há programas televisivos dedicados aos desastres aéreos ou perseguições policiais e filmes com orçamentos astronómicos sobre o 11 de setembro de 2001⁴², sobre o tsunami que vitimou mais de 230 mil pessoas na Tailândia em 2004⁴³ ou o sucesso de bilheteira “Titanic” (1997). Mas já os romanos apresentavam o gladiador em batalhas sangrentas perante um público entusiasta, assim como os confrontos medievais em pequenas arenas apetrechadas de pessoas a ferver pela dor e pela morte dos outros. Hoje, o investimento nos brinquedos e jogos de violência, desenhos animados ou livros com histórias de terror e guerras mágicas, ou os desportos de combate cada vez com mais espetadores, fazem prever um crescimento na indústria de entretenimento através da violência. Joanne Cantor descreve no seu texto⁴⁴ alguns estudos interessantes relativamente a este assunto:

«A different type of study, and one of the many support a positive relationship between violence and audience size, was based on Belgian television data. Herman and Leyens (1977) found that over a three-

⁴² “World Trade Center (2006); “Fahrenheit 9/11” (2004); “United 93” (2006).

⁴³ “The Impossible” (2012).

⁴⁴ Retirado do texto “Children’s Attraction to Violent Television Programming”, p. 88-115, do livro editado por Jeffrey Goldstein, “Why we watch : the attractions of violent entertainment”, 1998.

year period, movies broadcast with violence advisors earned significantly higher audience shares than those broadcast without advisories. This finding suggests that information that a movie will be especially violent attracts a larger audience for the movie. This study also showed that movies with advisors warning of sexual content had larger audiences than movies without advisories. Therefore, the findings may mean that both sex and violence attract larger audiences, or they simply mean that viewer advisories promote interest in movies.»

(Joanne Cantor, 1998: 93)

Neste sentido, podemos assumir que a apresentação dos filmes com cariz violento ou sexual provoca maior desejo nos espetadores do que os restantes. Somos, à luz deste discurso, *voyeurs* da dor dos outros. Em suma, podemos considerar que o acidente e o desastre também fazem parte deste universo diário porque contêm em si, segundo Perniola, realidade e raridade. Como pode, então, a arte competir com esta indústria? Trabalhando sobre as realidades invisíveis, como me interessa explorar na minha prática, ou seja, o momento exato que antecede o desastre, a iminência dos acontecimentos, algo que não pode ser captado intencionalmente por nenhuma câmara, a não ser que seja esse mesmo momento captado por acidente. Mas também a atração pelo acidente, dos *voyeurs do desastre*; assim como o pós-acidente, como vim a descobrir durante o processo de investigação na minha prática. Vários artistas trabalharam este assunto ao longo da história da arte, criando pontes entre o visível real e o invisível emocional.

Espreitar o acidente num momento de abrandamento não é muito diferente de nos colocarmos na posição de um consumidor de imagens de

choque, reais ou simuladas, através de uma exposição num museu, da televisão ou da internet. Susan Sontag no seu livro “Olhando o Sofrimento dos Outros”, aborda este e outros assuntos que considero fundamentais para compreender estes fenómenos. Sontag centra-se ao longo do livro nas fotografias de guerra e na relação das imagens com as leituras feitas pelo observador. No início do livro a escritora cita Virginia Woolf para falar sobre a partilha do choque, questionando se é possível deixar de haver união nas pessoas ao partilharem o choque causado pelas fotografias de dor e destruição. Será mesmo assim? Sontag diz-nos que «as fotografias são um meio de tornar real (ou mais «real») questões que os privilegiados e aqueles que estão simplesmente em segurança possivelmente prefeririam ignorar» (2015: 15). De facto, parece-nos hoje que um acontecimento para ser real tem de aparecer num noticiário para o transformar num acontecimento verdadeiramente «real». As fotografias e as filmagens funcionam como armas ao serviço do desastre. Sem estes registos, as imagens de choque ficariam apenas remetidas ao exercício da memória, e só daqueles que experienciaram tais acontecimentos. Neste sentido, somos todos armas ao serviço do outro, por estarmos constantemente ligados em rede numa lógica de partilha que nem sempre é filtrada pelo autor das imagens. Somos, à luz do pensamento de Sontag, os privilegiados que se colocam atrás dos ecrãs ou no conforto e segurança dos nossos lares, cafés e restaurantes, ou das galerias e museus (iremos analisar este assunto mais à frente) que nos abrigam e protegem da desgraça dos outros.

Nunca, na história da humanidade, se partilhou tantas imagens como nos últimos 20 anos, motivado pelo uso massivo dos *smartphones* com câmaras fotográficas e de vídeo com cada vez maior definição, assim como pelo aparecimento das redes sociais virtuais que permitem e facilitam a partilha. Mas as redes sociais não existem sem pessoas e como tal nem todas as fotografias partilhadas contêm em si uma estética, uma história, uma narrativa, um conceito ou uma ideia profunda. A maioria das imagens partilhadas são vazias

de conteúdo reflexivo, interessando mais partilhar os locais onde as pessoas se encontram ou o que estão a fazer e com quem - um dos maiores exemplos é a vulgarização do autorretrato - a *selfie*.

«Ver-se a si mesmo (sem ser num espelho), à escala da história, é um acto recente. O retrato, pintado, desenhado ou miniaturizado foi, até à difusão da Fotografia, um bem restrito, destinado, aliás, a marcar um estatuto social e financeiro. E, de qualquer modo, um retrato pintado, por muito semelhante que seja (é o que falta provar), não é uma fotografia. É curioso que não se tenha pensado na perturbação (de civilização) que este acto novo traz.»

(Barthes, 2018: 20)

Poucos são os que apresentam noções de enquadramento, preocupações com os elementos da composição ou da importância da luz, sensibilidade para os jogos de (des)equilíbrio, da relação figura-fundo ou outras características que definem o território das artes plásticas e visuais. Mas estes fotógrafos do *banal* são os mesmos que captam e partilham imagens de acidentes, de atos de violência, de caris sexual, de manifestações de rua e outros momentos «*idiotas*» que tentam quebrar a nossa rotina. Nem todas as fotografias nos atraem porque, segundo Barthes, «*Infelizmente, muitas fotos permanecem inertes ao meu olhar. Mas mesmo entre aquelas que têm alguma existência a meus olhos, a maior parte apenas desperta em mim um interesse geral e, se assim se pode dizer, delicado; nelas não existe punctum; agradam-me ou desagradam-me sem me tocar*» (2015: 36). A atração pelas fotografias deve exercer sobre nós uma

«aventura», pois uma fotografia «acontece-me, uma outra não»⁴⁵. Mas será que a vulgarização das imagens de choque ajuda a sensibilizar os espetadores? Ou será que, por outro lado, as banalizam transformando-as em objetos de consumo diário facilmente digeríveis? Podemos assumir que a generalidade das pessoas está, hoje mais do que nunca, mais insensível à dor dos outros; que existe um cansaço provocado pelo excesso de imagens que produz uma insensibilização em massa das sociedades industrializadas, onde as pessoas se demitem da responsabilização devido, talvez, a uma frustração e a um sentimento de impotência relativamente ao estado das nações. Torna-se difícil fazer fotografias que provoquem em nós uma reação reflexiva profunda, sendo importante pensar nas imagens como *feridas* pois, como nos diz Barthes, «*Como Spectator, eu só me interessava pela Fotografia por «sentimento»; queria aprofundá-la, não como uma questão (um tema), mas como uma ferida: vejo, sinto, portanto, reparo, olho e penso*» (Barthes, 2018: 30). Mas as imagens de dor e sofrimento não são recentes, existem no nosso subconsciente como uma sombra omnipresente que nos persegue há várias centenas de anos. Assim, enquadrámos aqui, nesta noção de dor e sofrimento, toda uma correlação de manifestações que co-habitam na mesma conceção de desastre: acidentes, homicídios, catástrofes naturais e guerra.

⁴⁵ Roland Barthes apresenta-nos este princípio da fotografia como aventura que nos permite «fazer existir a Fotografia», afirmando que «não há foto sem aventura». Barthes, 2018, p.27. A noção de *punctum* apresentada por Barthes ao longo de “A Câmara Clara” refere-se, resumidamente, às fotos que nos *ferem*.



Fig. 2 - Jacques-Louis David, "A Morte de Marat", óleo sobre tela, 128 x 165 cm, 1793



Fig. 3 - José de Brito, “Mártir do fanatismo”, óleo sobre tela, 239 x 295 cm, 1895

O português José de Brito (1855-1946) apresenta uma estética próxima da dos artistas franceses, muitas vezes descrito como um pré-naturalista mas de inspiração tardo-romântica. Nesta pintura o pintor pretende evocar o terror da Inquisição, provocando “uma tremura em todo o corpo”, afirmou o crítico de arte Rui Almedina. Os três homens de negro contrastam com o corpo feminino nu iluminado por um foco de luz. A sua nudez articula-se, metaforicamente, com a de Cristo na cruz, em frente à mulher. Na parede do lado esquerdo, aparecem projetadas pela luz da janela da mártir, numa alusão aos antigos cristãos nos circos romanos, devorados por leões, «como se de um ecrã se tratasse, referenciando a novidade da lanterna mágica ou as mais recentes experiências cinematográficas».⁴⁶

Esta pintura apresenta uma temática de inspiração religiosa afastando-se da noção de desastre que pretendemos desenvolver neste trabalho escrito. Interessa antes compreender a relação Freudiana entre a dor, o sofrimento e a sexualidade apresentada por Sontag na sua obra escrita “Olhando o Sofrimento dos Outros”, numa clara tentativa de aproximação do corpo sofredor ao corpo como suporte de prazer que atrai o olhar do espetador.

⁴⁶ <http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/15/artist>



Fig. 4 - Aurélia de Sousa, “Jezabel devorada pelos cães por ordem de Jehu”, óleo sobre tela, 1911

Aurélia de Sousa (1866-1922) retratou no início do século XX uma cena macabra de três cães a devorarem uma mulher, seminua, numa rua. A artista diz-nos, através do título, que se trata de Jezabel, uma princesa fenícia casada com Acabe rei de Israel. Segundo a pintura, quem ordenou o ataque foi Jehu, o décimo rei de Israel. Podemos, também, assumir que a pintura contém em si conteúdos de crítica social e política da época, como o sofrimento que as mulheres passavam em Portugal.

2.2. O conforto na dor [dos outros]: o caso Romântico

Diz-nos Sontag que a «*iconografia do sofrimento*» tem um longo passado na história da arte, sendo o que foi mais vezes representado foi «*fruto da ira, divina ou humana*», referindo que o sofrimento por causas naturais ou «*causado por acidente*», a bem dizer, nunca foi representado (2015: 45). De facto, a história da arte quase sempre relacionou o sofrimento com a mitologia dos deuses e da religião, mas Sontag não analisou com profundidade o caso Romântico nem a arte do século XX, com obras que reproduzem a dor e a angústia de desastres naturais, acidentes e outros acontecimentos trágicos fora do domínio religioso. O corpo de Cristo crucificado em sofrimento lembra os crentes que devem suportar a dor que o mundo lhes dá, pois Ele já o fez por nós. Diz-nos a história que a dor é um assunto importante e que a devemos tratar com seriedade. Mas ao que parece «o apetite por imagens representando corpos sofredores é tão forte, quase, como o desejo de imagens de corpos nus» (idem) (fig.3). O prazer associado à dor e ao sofrimento nas imagens surge na arte como uma provocação, questionando o espectador: podes olhar para isto? Há o prazer de o fazer «*estremecer*» (Sontag) ao olhar para tais imagens. Mas esta noção de sofrimento não aparece apenas nas fotografias de guerra; A pintura é pródiga nesta matéria. Caravaggio foi o mestre da decapitação (fig. 5 e 6), da separação da cabeça do corpo (temática muito presente no pensamento barroco). As obras “Judite e Holofernes”, de Caravaggio (1571-1610), assim como “Judite decapitando Holofernes” (fig. 7), de Artemisia Gentileschi (1593-1653), apresentam uma cena violenta de duas mulheres a cortarem a cabeça a um homem enquanto nós, meros observadores, assistimos à crueldade fria de um homicídio iminente, de uma dor masculina contrastada com a serenidade feminina. Esta pintura está escondida sob uma capa mística, que mostra Judite a decapitar o general Holofernes, mas, na verdade, representa a vingança de Artemisia ao homem que supostamente a violou enquanto jovem mulher.



**Fig. 5 - Caravaggio, "David com a cabeça de Golias", óleo sobre tela, 125,5 x 101 cm, 1609-1610
Galleria Borghese, Roma**



**Fig. 6 - Caravaggio, "Salomé com a Cabeça de São João Batista", óleo sobre madeira, 1607 a 1610
National Gallery, Londres**



Fig. 7 - Artemisia Gentileschi, "Judite decapitando Holofernes", óleo sobre tela, 199 x 162,5 cm, 1614 a 1620. Museu de Capodimonte, Nápoles.

«Being a woman and a painter was already a scandal on its own in the seventeenth century. But for that woman loudly and strongly to accuse the man who raped her was more than contemporary Roman society could stand. Firm and determined despite the pressures she was put under, Artemisia Gentileschi continued to fight to obtain justice. She was to secure her lasting revenge through her work.»

«The case was brought before the courts. As the victim, Artemisia Gentileschi was subjected to humiliating gynecological examination. If that were not enough, she was put through torture sessions to check that accusations were not false. [...] Tassi was found guilty but got off with a few months in prison and then carried on working with Gentileschi's father.»⁴⁷

⁴⁷ BAUCHERON, Éléa & ROUTEX, Diane, "The Museum of Scandals", Prestel Editions, 2013.

Analisando a história da arte ocidental, podemos constatar que um dos primeiros artistas a pintar a morte e o sofrimento de forma isolada da religião foi Pieter Bruegel (1526-1569). O pintor flamengo afastou-se da escola clássica do Renascimento italiano (assim com o Bosch [1450-1516]), inspirando-se, essencialmente, nas tradições populares, nos provérbios, ou em aspetos cómico-trágicos da vida quotidiana. Analisando a pintura “O Triunfo da Morte” (fig. 8), estamos perante um tema ilustrado, procedente do Apocalipse, que mergulhava as suas raízes na cultura popular medieval, fazendo uma clara alusão política e social da época, principalmente ao caos vivido na Flandres provocada pelos Espanhóis que reprimiam o credo protestante. A pintura representa, aos olhos da historiadora de arte Simone Martins, um território baldio, ressequido, fumegante por causa dos incêndios, semeado de inúmeros suplícios e devastações e povoado por exércitos de esqueletos, no qual cavalga, ao centro, a figura da Morte, ceifando seres humanos de todas as idades e condições sociais. Aquele amontoado de humanos é empurrado para uma armadilha mortal, rodeada por outros esqueletos, que utilizam como escudos tampas de urnas.



Fig. 8 - Pieter Bruegel (o Velho), “O Triunfo da Morte”, óleo sobre madeira, 117 x 162 cm, 1562

Dois séculos mais tarde, com uma estética mais próxima do cânone clássico, Jacques-Louis David (1748-1825), em cujas obras se distingue o efeito teatral da composição, onde as personagens se distribuem pelo cenário da tela como se fossem estátuas animadas, pintou “Marat Assassinado” (*Marat assassiné*), de 1793, e “A Morte de Sócrates” (*La Mort de Socrate*), um óleo sobre tela executado em 1787. Esta última foca-se num tema clássico, a história da execução de Sócrates conforme contada por Platão no Fédon. Nesta história, Sócrates foi acusado de corromper a juventude de Atenas e de introduzir falsos deuses, sendo condenado à morte - há aqui, ainda, uma relação com o mundo dos deuses, espiritual, fora do humano terrestre. Em “Marat Assassinado” (fig. 2) percebemos como esta se enquadra no período Neoclássico pelas próprias características físicas de Marat que se assemelham a uma escultura clássica na representação dos músculos e tendões. Marat, um dos líderes da Revolução Francesa que foi assassinado na banheira por uma jovem fanática, foi pintado por David de maneira a fazer parecê-lo heróico, um mártir que morreu por um bem comum, sem deixar, no entanto, de apresentar a cena com detalhes dignos de um registo policial. Mas não há aqui, ainda, a exposição de um conjunto de regras formais que transformam esta obra num momento de verdadeira angústia, dor e sofrimento ao olhar do observador, existindo um certo *fingimento (teatralidade)* que nos afasta daquela morte, parecendo demasiado encenada. É a partir do Romantismo que os artistas fazem a transição com o passado clássico, estabelecendo novos padrões de beleza, ideais de liberdade e individualidade, numa nova forma de conceber o Homem e a Natureza. Diz-nos Friedrich (1774-1840) que «*O pintor não deve pintar somente o que vê de fora, mas também o que ele próprio vê. Se ele não vê nada em si mesmo, que deixe de pintar o que vê perante si. Senão os seus quadros parecer-se-ão com aqueles*

pára-ventos por detrás dos quais não se espera encontrar senão os doentes ou mesmo os mortos.»⁴⁸

A pintura Romântica resultou, essencialmente, de um isolamento do artista que se interrogou sobre os grandes desígnios do Homem e da Existência (a vida e a morte). Um isolamento que lhes garantia liberdade para criarem, uma liberdade que lhes permitia, pela primeira vez, mostrar as suas visões pessoais, algo que, até então, só os poetas costumavam fazer. Um dos mais notáveis exemplos desta nova forma de arte foi o poeta e pintor William Blake (1757-1827), que era onze anos mais novo que Francisco Goya (1746-1828). Blake desprezava a arte oficial das academias e recusava-se a aceitar os seus padrões.

Compreendemos Sontag quando diz que «um horror inventado pode ser avassalador» (2015: 46), para isso basta pensarmos nas pinturas negras de Goya, como as gravuras “Desastres de Guerra” (fig. 9 e 10) ou o óleo “Saturno devorando um filho” (fig. 11). Esta imagem pictórica, produzida manualmente pelo artista durante a fase *pinturas negras*, representa um sofrimento simulado, irreal, mas ao mesmo tempo demasiado penoso para nos ser indiferente. Mas a ideia de um deus, com corpo humano, a comer outro humano - ainda para mais, diz-nos o título, um filho seu - dá-nos uma imagem de dor que não queremos sentir. Ao contrário da maior parte dos trabalhos anteriores de Goya, estes nunca foram feitos para exibição pública. Examinando o enorme Saturno Devorando Seu Filho, não é difícil entender porquê. Goya escolheu como tema um dos mais sombrios episódios da mitologia grega, em que o deus do tempo garante a sua sobrevivência ao comer a sua prole. Apesar da pintura ainda estar apoiada na mitologia dos deuses, esta acaba por fazer um corte radical com o passado a nível formal, técnico e estético. O tipo de pinceladas mais rápidas e expressivas, sem grande rigor anatómico e com anulação dos detalhes,

⁴⁸ História da Arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XX, 2006: 660.

transforma esta obra numa alegoria para a decadência do estado espanhol, com Saturno a torcer as expectativas mostrando o tempo como um bebé infantil, tão patético quanto aterrorizante (caraterística presente no olhar agonizante de Saturno).

O Romantismo foi o primeiro movimento da história da arte a introduzir a morte, a dor e o sofrimento na pintura como um conteúdo concetual distante dos temas religiosos aproximando-se mais de questões políticas e sociais, mas também de preocupações íntimas do autor, numa procura de intimidade concetual entre o sentimento do pintor e o do espetador. Estamos a falar, mais uma vez, de realidades invisíveis ao olhar. *«Este é o tempo das belas mortes (no século XIX), a morte sublime (...) Reconheciam na morte, um porto seguro desejado e por muito tempo esperado. O repouso antigo misturava-se a outras ideias mais novas de eternidade e de reunião fraternal, a morte torna-se motivo de felicidade. O romantismo veio destacar e exaltar a natureza da morte.»*⁴⁹

Mas é sempre possível não olhar. A pintura de Antonio Gisbert (1834-1901) (fig. 12), é um jogo interessante entre o visto e o não visto, quem vê e quem é observado. A tela representa a execução, sem julgamento, do general Torrijos e de seus 48 companheiros nas praias de Málaga a 11 de dezembro de 1831, às onze e meia da manhã. Esta obra impressionante pintada à escala humana (tem 390 x 601 cm), aproxima o espetador da cena retratada, absorvendo-o. Os sacerdotes estão a dar as últimas preces ao grupo, alguns vendados, com o pelotão de fuzilamento que os executará por detrás deles. A cena acontece numa praia varrida pelo vento, talvez no inverno, e a cena inclui vários elementos comuns nas paisagens românticas: ondas a quebrarem, nuvens dramáticas e uma pequena vila que se esconde na neblina. O drama da cena humana contrasta com a beleza do ambiente natural. A iminência do

⁴⁹ Citação de Phillipe Ariès, *O homem diante da morte*. V. 2. Rio de Janeiro: Francisco Alves, p.446, 1982. Copiado do texto A “BELA MORTE”: ATITUDES DIANTE DA MORTE NAS PINTURAS BRASILEIRAS DO SÉCULO XIX, Congresso Internacional de História, 27 a 29 de setembro de 2016, UFG - Regional Jatai.

acontecimento está presente na obra como uma lâmina que ameaça cair sobre as nossas cabeças. Os corpos mortos no chão mostram-nos o que está prestes a acontecer perante o olhar destapado dos próximos a serem fuzilados. Nesta imagem, Gisbert representa o antes e o depois do fuzilamento para nos falar do que significa morrer em prol de uma causa (neste caso foi pela liberdade). Não o momento exato dos disparos - que não é representado intencionalmente - mas antes toda a dor e angústia que antecede e sucede a cada uma destas mortes.

Outro exemplo magnífico da tragédia humana na pintura é a obra de Theodore Géricault (1791-1824) “A jangada da Medusa”, de 1818 (fig. 13). O pintor pesquisou em detalhes a história do naufrágio da fragata francesa Medusa na costa do Senegal em 1816, com 150 pessoas a bordo. Géricault capta na tela de grandes dimensões o momento em que alguns náufragos avistam uma vela no horizonte, no meio naquela *dança* de horror e morte, sugerindo uma palpitação de vida e esperança. O desastre do naufrágio foi agravado pela brutalidade e pelo canibalismo que se seguiram. A pintura é uma visão sintética da vida humana abandonada ao seu destino. Géricault decidiu representar a fina camada de esperança dos marinheiros naufragados: o barco salva-vidas é visível no horizonte, mas navega sem vê-los. Toda a composição é orientada para essa esperança, culminando na figura negra do barco. Longe deste caos, o artista precisou de estudar partes de corpos desmembrados no seu atelier para melhor representar a carne que enfrenta tamanho sofrimento.

Em comparação com outros estilos de época, o Romantismo é o que traz a natureza para o plano principal, e não plano de fundo, como nos períodos artísticos anteriores. Na obra de William Turner (1775-1851) "Naufrágio" (fig. 16), percebe-se a impotência do homem sobre a natureza. Outra característica que determina essa nova mentalidade de representar no quadro os *sentimentos invisíveis* são as características dessa natureza, isto é, o turbilhão emocional representado nas obras é o que define todo o momento. “Erupção do Vesúvio” (fig. 17) traz consigo os mesmos ideais, ou seja, a caracterização da natureza

como papel principal da obra. A posição da montanha na pintura individualiza a natureza no centro de tudo. Nota-se como a natureza, através do Monte Vesúvio, se mostra imponente sobre os indivíduos na praia, cujos tamanhos são quase insignificantes. A força do vulcão é-nos apresentada mediante o jogo de cores que Turner faz, expondo o céu como escuro, tenebroso, e o Vesúvio em erupção numa cor forte, que nos faz imaginar a proporção desse desastre. Sontag diz-nos que o olhar do artista deve ser impiedoso,

«Que pode haver beleza numa cena sangrenta de batalha - no registo sublime, aterrador ou trágico da beleza - é um lugar-comum acerca das imagens de guerra realizadas por artistas. A ideia não se ajusta tão bem quando aplicada a imagens captadas por uma câmara: descobrir beleza em fotografias de guerra parece insensibilidade. Mas um panorama de devastação continua a ser um panorama. Há beleza nas ruínas.» (Sontag, 2015: 76)



Fig. 9 - Francisco Goya, "Aqui também não", gravura, 1810-15



Fig. 10 - Francisco Goya, "Isto é pior", gravura, 1810-15

Goya realizou entre 1810 e 1815 uma série de 82 gravuras tenebrosas, inspiradas nas invasões napoleônicas a Espanha. Em "Aqui também não", Goya representou um soldado invasor a assistir relaxadamente ao enforcamento dos espanhóis. Em "Isto é pior", o pintor gravou para a posteridade as imagens de tortura a que Goya assistiu - no primeiro plano, um corpo desmembrado e espetado na árvore; ao fundo, soldados de Napoleão de espada em riste.



Fig. 11 - Francisco Goya, "Saturno devorando um filho", óleo sobre tela, 143 x 83 cm, 1819-23



Fig. 12 - Antonio Gisbert, “A execução de Torrijos e seus companheiros na praia de Málaga”, óleo sobre tela, 390 x 601 cm, 1888



Fig. 13 - Theodore Géricault, A Jangada da Medusa, óleo sobre tela, 491 x 716cm, 1818



Fig. 14 - Theodore Géricault, Cabeças Guilhotinadas, óleo sobre tela, 1818.

Géricault representou a dor e o terror da Revolução Francesa na tela, a morte como espetáculo degradante da sociedade.



Fig. 15 - Édouard Manet, *L'Homme Mort*, óleo sobre tela, 75,9 cm x 155,3 cm, 1864-65

Manet foi muito criticado quando apresentou a pintura do toureiro morto na arena, um incidente que resultou da colocação do artista na arena, no local de perigo perante os espectadores.



Fig. 16 - William Turner, *Naufração*, óleo sobre tela, 170,5 × 241,5 cm, 1805



Fig. 17 - William Turner, *Erupção do Vesúvio*, aguarela e raspagem, 28,6 x 39,7 cm, 1817

Em todas as obras onde habitam conceitos demasiadamente penosos transformam-nos em *voyeurs do desastre*, quer seja ou não essa a nossa intenção, pois cada uma dessas imagens horríveis «*convida-nos a ser espetadores ou cobardes, incapazes de olhar*» (2015: 47). Na perspetiva de Rancière, uma imagem intolerável é uma realidade que escondemos da nossa vida confortável, «*o choque entre a realidade e a aparência*» (2010, p. 126). O artista dá-nos um certo conforto na dor dos outros, que é exterior a nós, para aguentarmos melhor o nosso próprio sofrimento. «*É através da primeira destas paixões que partilhamos as preocupações; que somos afectados como eles; e que nunca podemos ser espectadores indiferentes de quase tudo o que um homem possa fazer ou sofrer. [...] É principalmente por causa deste princípio que a poesia, a pintura, e outras artes afectivas transferem as suas paixões de um peito para outro e são muitas vezes capazes de enxertar um deleite na infelicidade, na miséria, e até na morte. [...] normalmente a satisfação é atribuída, em primeiro lugar, ao conforto que sentimos quando consideramos que uma história triste não é mais do que uma ficção; e, em seguida, à contemplação do facto de não estarmos sujeitos aos mesmo males que vemos representados*»⁵⁰.

No Romantismo, “o outro” não é uma entidade divina, como acontecia no passado, mas antes pessoas comuns, no sentido de fazer aproximar os sentimentos do autor, através do discurso artístico, das emoções do espectador. A dor distante é registada de forma magnífica pelo virtuosismo de um artista, um “louco” capaz de nos dizer as verdades escondidas no mundo. A propósito da importância do discurso e dos seus perigos, Michel Foucault diz-nos que há muitos perigos no discurso, sendo um deles o procedimento de exclusão (de informação), bem conhecidos da nossa sociedade, assim como a rejeição (desde

⁵⁰ Burke escreveu o texto “Simpatia” (p.63), onde reflete sobre as causas que podem levar à nossa indiferença enquanto espectadores do desastre. “Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo, ed. 70, 2019.

a alta Idade Média) do discurso do louco que não pode circular como o dos outros ocorrendo que, em contrapartida, lhe seja conferido

«estranhos poderes, o de dizer uma verdade escondida, o de pronunciar o futuro, o de ver com toda a ingenuidade aquilo que a sabedoria dos outros não pode perceber. É curioso constatar que durante séculos, na Europa, a palavra do louco não era ouvida, ou então, se o era, era escutada como uma palavra de verdade. Ou caía no nada - rejeitada logo que proferida; ou então nela se decifrava uma razão ingénua ou astuciosa, uma razão mais razoável do que as pessoas razoáveis».

(Foucault, 1997: 11)

O poeta, o ator ou o pintor são, neste sentido, “loucos” que procuram verdades [in]visíveis na ordem possível do mundo. Com o desenvolvimento da imprensa no século XIX e com o aparecimento do fotojornalismo no século XX, tudo parecia mudar. Os editores dos jornais, e mais tarde das revistas, assim como dos produtores dos telejornais, todos os dias tomam decisões que vão dando forma ao vacilante consenso sobre os limites da informação do público. Parece que o objetivo é *«manter-se dentro dos limites do bom gosto»* (Sontag, 2015: 69), tanto nas notícias como na arte - ou seja, na relação com o público.

«É deste modo que as execuções espanholas servem ainda de estímulo a uma democracia liberal ocidental, a um sistema de valores democrático agonizante. Sangue fresco, mas por quanto tempo? A degradação de todos os poderes prossegue

irresistivelmente: não são tanto as «forças revolucionárias» que aceleram este processo (e mesmo muitas vezes o inverso), é o próprio sistema que exerce sobre as suas próprias estruturas essa violência anuladora de toda a substância e de toda a finalidade.»

(Baudrillard, 1996: 36)

Ser-se espetador do *desastre dos outros*, mesmo que *protegido*, é ser-se um privilegiado na medida em que entra em contacto com determinados acontecimentos, mesmo não fazendo parte deles. Mas é o espetador que pode refletir e decidir sobre o que pode ser feito para que determinadas situações de dor e angústia não o atinjam, definindo diferentes estratégias utópicas de proteção. Mas ninguém consegue fugir a um acidente ou a um desastre - eles existem sempre escondidos na iminência, só procuram um local para acontecer.



Fig. 18 - Luís Ribeiro, *An accident looking for a place to happen*, fotografia digital impressa a jato de tinta, 97 x 70 cm, 2007

2.3. À procura do Sublime: o *choque* como estratégia

No século XVIII, considerado o século dos viajantes e exploradores curiosos, surge na arte, na música e na literatura, o Romantismo, uma forma de expressão que procurava a relação entre o corpo e a mente com a Natureza. As pinturas românticas provocavam no espectador um sentimento de êxtase através da contemplação da obra, com a representação pictórica de paisagens inóspitas, céus carregados ou mares agitados, a surgirem como mecanismo de fazer sentir no espectador toda a emoção inerente ao impacto que estas paisagens provocavam no artista romântico. Surge na pintura a representação, pela primeira vez, da dor e do medo, do fascínio e da melancolia, do mistério e da inquietação, que perseguiram a alma dos artistas da época. É neste contexto que o sublime se encaixa no romantismo.

O artista alemão Caspar Friedrich (1774-1840) tornou-se numa das maiores referências deste período da história da arte, por conseguir representar nas suas paisagens esta relação entre o artista, a paisagem avassaladora e o sentimento dos espectadores. Friedrich representava em muitas das suas pinturas figuras humanas no meio da paisagem, para aproximar o espectador da obra. Mas é na pintura "*O viajante sobre o mar de névoa*" (fig. 19) que vemos o artista a utilizar um recurso raro na história da arte: a presença de uma figura de costas que encara o vazio da paisagem. Friedrich consegue incorporar o espectador na obra, fazendo-o sentir a imensidão da paisagem através da pintura. Talvez seja uma das obras que mais brilhantemente representou a noção de Sublime. Aqui, o pintor convida-nos a entrar na tela através das costas do homem de quem desconhecemos o rosto (será o próprio artista?), restando-nos imaginar a expressão da figura, ao mesmo tempo que tentamos absorver toda a imensidão que nos chega através dos nossos sentidos, hipnotizando-nos. É essa grandeza exterior ao corpo, de todos os lugares misteriosos que nos inquietam, que espelha a realidade sublime Kantiana no interior de cada

indivíduo. A névoa dramatiza a ação, impossibilitando-nos de ver com exatidão o local real onde se encontra a personagem, figura central da composição pictórica.

O vídeo *“Do Not Panic”* (2018), que realizei no âmbito deste projeto de investigação (fig. 20 a 40), toca em algumas das questões que temos aqui abordado. Em primeiro lugar, interessou-me este jogo dos corpos que se “combatem” na selva urbana. Para este efeito, propus a uma atriz, que ao viajar por diferentes cidades do Japão, representasse este corpo proxémico contra os múltiplos corpos da cidade. Para isso, era importante a atriz manter a mesma direção na sua caminhada, em linha reta, mantendo o mesmo ritmo da passada. Pedi-lhe que escolhesse zonas muito movimentadas, onde as pessoas tivessem dificuldade em desviar-se, obrigando a certos contactos físico (alguns deles fortes), provocando uma invasão da área pessoal de cada indivíduo. A estrutura física da atriz é musculada, permitindo-lhe manter a postura no momento de embate. Quando filmo a personagem de costas, com a cabeça tapada por um capuz que lhe retira a identidade e o género, convido o espetador a caminhar nas cidades, onde a névoa romântica é aqui substituída pelo mar de gente ou pelo caos da cidade que nos absorve. À medida que “caminhamos”, percebe-se a reação de algumas pessoas, mas a maior parte dos olhares invadidos fica fora do plano de filmagem. O facto de as pessoas percorrerem as ruas de Tóquio e de Quioto de forma controlada e ordenada, respeitando o espaço e o ritmo de cada um, sai reforçado pela utilização pública de máscaras de proteção vírica, usada de forma a não contaminarem os restantes cidadãos, nestas que são das cidades mais populosas do mundo⁵¹.

O segundo aspeto que procuro incluir no vídeo (para além da evidente dicotomia natureza vs. cidade), é a ideia de controlo e vigilância. Para tal, a imagem da tela é subdividida em múltiplos fragmentos de vídeo, numa clara alusão aos monitores de videovigilância existentes nas salas de controlo e

⁵¹ Nota: o vídeo foi filmado antes da pandemia, em 2018.

segurança. Por outro lado, “*Do Not Panic*” pretende ser uma alusão ao que está iminente, que ameaça suceder de um momento para o outro, que ameaça cair sobre alguém ou alguma coisa. O vídeo e o som têm o objetivo de tentar transportar para a obra uma dimensão subliminar.

Para compreendermos o alcance deste conceito, impõe-se a referência a dois autores que o consagraram – Edmund Burke e Emmanuel Kant. Para Burke a experiência do Sublime incide no prazer que se retira ao ver algo horrível. Mas para que esse prazer, que advém de um acontecimento terrível, possa ser experienciado, o sujeito tem de ser um mero espectador, ou seja, a sensação de perigo que um objeto pode provocar tem que ser afastada. O Sublime surge-nos, assim, como um sentimento dual: de dor e prazer, de perigo e alívio. Uma das questões que se coloca quando se fala de Sublime é saber onde ele reside, se no sujeito (observador) se no objeto (obra). Enquanto para Burke o sentimento do Sublime está relacionado com os sentidos, *com a parte física*, ou seja, é desencadeado por uma reação física simultaneamente de dor e de prazer, portanto, empírica, em Kant a experiência do Sublime é uma *faculdade mental*, algo que se experimenta, porque o sujeito tem a capacidade de ver, julgar e avaliar a desproporção entre o sujeito e a realidade que é objeto da experiência. Neste sentido, o vídeo “*Do Not Panic*”⁵² possui elementos que nos poderá permitir perspectivá-lo à luz do conceito de Sublime, ligado a um sentimento de ameaça da iminência do acontecer, uma ameaça levada ao extremo atribuído quer pelo poder das imagens quer pelo som estridente.

No ensaio de Benjamin sobre a reprodutibilidade técnica, o efeito de *Choque* é característico do cinema. Numa nota, Benjamin compara de forma explícita as prestações perceptivas exigidas ao espectador do filme com aquelas que são necessárias a um peão ou a um automobilista que se move no meio do tráfego de uma cidade moderna. Ou seja, dá-nos a noção de que o cinema é a

⁵² Link: <https://vimeo.com/295680696>
Senha de acesso: donotpanic

forma de arte que corresponde ao perigo cada vez maior de perder a noção em relação à vida, perigos que os contemporâneos são obrigados a tomar em atenção.

Em “*Do Not Panic*” pretendo transportar para o observador o efeito de *shock* Benjaminiano com imagens carregadas hipoteticamente de acontecimentos, imagens em movimento que são “consumidas rapidamente”. Neste sentido, o meu *shock* “com a morte como possibilidade constitutiva da existência” (Heidegger), apresenta-se como uma possibilidade que me interessa explorar, esta realidade invisível que antecede os acontecimentos, que só são visíveis pela real possibilidade de existirem num futuro - próximo ou distante - mas que torna os acontecimentos [eventualmente] reais. No entanto, só se deveria falar em *Stoss* em referência a “grandes obras que se apresentam como decisivas na história de uma cultura”, onde a obra funciona como um *shock* na mudança de paradigma (como a *Mona Lisa* de DaVinci, a *Guernica* de Picasso, *A Fonte* de Duchamp...) o que não ainda acontece na minha prática artística pela ausência de distanciamento espaço-temporal necessário para perceber a sua importância. Por outro lado, o *shock* de Benjamin parece muito mais simples e familiar, «como a rápida sucessão de imagens na projeção do cinema que exige ao espetador uma prestação análoga à que se exige a um condutor que se move no tráfego da cidade» (Vattimo, 1992: 57). No entanto, há um aspeto comum a Heidegger e a Benjamin: a noção de desenraizamento, a de uma experiência estética de estranhamento que nos fascina e aproxima, que também procuro introduzir nos meus trabalhos⁵³. Paul Virilio ao escrever no livro *The Art of the Motor*⁵⁴ sobre os motores da história, mostra-nos como as inovações técnicas transformam as relações entre os indivíduos com a natureza em todas as

⁵³ Em *A Sociedade Transparente*: «O desenraizamento - tanto para Heidegger, como para Benjamin - é constitutivo e não provisório. [...] O *shock-Stoss* é o *Wesen*, a essência, da arte nos dois sentidos que esta expressão tem na terminologia de Heidegger: ou seja, o modo em que se dá a nós, a modernidade avançada, a experiência estética [...] na forma da oscilação e do desenraizamento; afinal como exercício da mortalidade» (VATTIMO, Gianni, *A Sociedade Transparente*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p. 58; 64).

⁵⁴ Virilio, Paul, *The Art of the Motor*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

escalas. Escreve que as inovações tecnológicas transformam o espaço geográfico em todas as escalas (local, nacional e global). Mas é no livro *The accident of Art*⁵⁵ que Virilio vem colocar uma questão importante que nos pode ajudar a compreender o efeito *Choque* que reside na sombra do Sublime. O que é, à luz do ser humano, algo negativo? Porque é que as pessoas censuram a negatividade⁵⁶? Virilio acredita que não podemos criar o *bem* sem criar o *mal*. Que não podemos criar o *positivo* sem criar o *negativo*. O Sublime tem sempre presente na sua sombra um lado negativo que nos faz sentir ameaçados, mas que, no entanto, nos atrai de uma forma à qual não conseguimos escapar. Quando circulamos na autoestrada e nos deparamos com um acidente rodoviário, a nossa tendência é abrandar para ver o que se passa. Nesse acontecimento horrível há algo que nos atrai, como se um lado mais profundo da nossa consciência fosse chamado à realidade – o *Choque*. Há um certo prazer que nos recusamos a aceitar no choque. A leitura que Perniola faz à noção de prazer apresentada por Barthes ajuda a compreender esta ideia pois, «o prazer é um sentir que ultrapassa a distinção entre satisfação e dor: ele engloba também o que é desagradável, aborrecido e até doloroso» (Perniola, 2006: 35). Neste sentido, interessa-me explorar artisticamente questões afastadas do real, pois, como nos diz Jacques Rancière no seu texto “A imagem intolerável” (a propósito de um anúncio publicitário que mostra uma jovem anorética nua que foi exibido por toda a Itália na altura da Semana da Moda de Milão) a imagem fotográfica mostra demasiado a realidade, «demasiado intoleravelmente real para ser proposto sob o modo de imagem» (Rancière, 2010: 125). Procuro explorar a realidade invisível dos acontecimentos, a realidade antes de o ser - a iminência - que é ela mesma apenas um sentimento existente no espetador, mas que pode ser sugerido pela obra de arte.

⁵⁵ Lotringer, Sylvère e Virilio, Paul, *The accident of Art*, Semiotext(e), 2005.

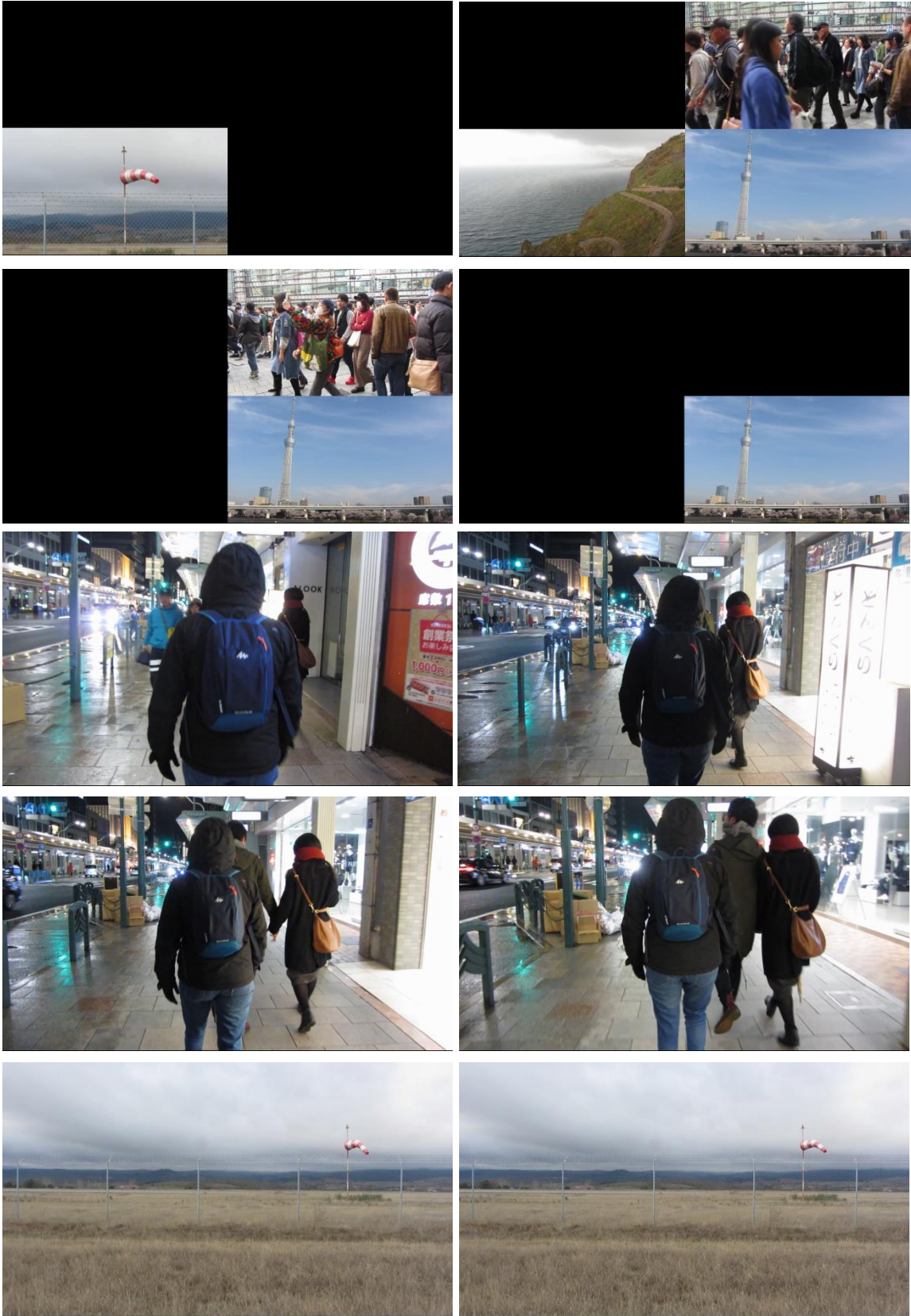
⁵⁶ Lotringer, Sylvère e Paul Virilio, 2005, p. 88.



Fig. 19 - Caspar D. Friedrich, "O viajante sobre o mar de névoa", óleo sobre tela, 98,4 x 74,8 cm, 1818



Fig. 20 - Luís Ribeiro, Fotografia do vídeo "Do Not Panic", 2018



2.4. A encenação da dor ao serviço do espetador privilegiado

A entrada no século XX foi um ponto de viragem na relação do artista e do espetador com a dor e a angústia, alterações provocadas pelas guerras mais sangrentas da história da humanidade, as primeiras a terem imagens hiper-realistas dos acontecimentos. Se nas pinturas românticas os artistas simularam uma representação pictórica, com estudos preparatórios de composição para *endurecer* a mensagem subliminar, com o aparecimento da fotografia tudo parecia mudar. A pintura de atelier afastava o artista do local de ação, protegia-o do desastre, criando muitas das obras por encomenda para marcar na história aqueles acontecimentos trágicos. Ao artista restava-lhe confrontar-se com os testemunhos de quem esteve presente e com a sua imaginação do que poderia ter sido tamanha tragédia. Mas pintar um desastre com alguns anos de espaçamento entre o acontecimento e a obra pintada permite ao artista simular uma realidade encenando enquadramentos ou a disposição dos corpos. Por tudo isto, era fundamental a relação com a natureza, dos mares agitados, dos céus carregados, da neblina que esconde alguma réstia de esperança, sempre no sentido de dramatizar a ação. No entanto, ao contrário do que seria de esperar, nas fotografias de guerra também há encenação, diz-nos Sontag. Não deixa de ser surpreendente pelas características do dispositivo utilizado ser manifestamente diferente do da pintura, pois a fotografia possibilita uma instantaneidade que o ato de pintar não permite. Mas ambas, a pintura e a fotografia, são imagens estáticas e silenciosas, necessitando de outros virtuosismos técnicos que atraíam a atenção do espetador (composição, luz, enquadramento...), pelo próprio *falhanço* das artes visuais e plásticas (Hobsbawm)⁵⁷:

⁵⁷ No livro "The Accident of Art", Paul Virilio dedica a reflexão "Failure and Accident" a partir da ideia de falhanço nas artes visuais apresentada inicialmente por Hobsbawm. Este referiu que o modernismo falhou na relação com a "era da máquina", que o "estático é uma necessidade de movimento" (p.59), e

«The motorization of the image, before the arrival of the talkie, the image that talks (...) demonstrates that the static arts, the “plastic” arts - plastic is synonymous with static - including fresco, sculptures, or painting, have been horribly impacted.»

(Lotringer / Virilio, 2006: 158)

Assim, para *falar da dor silenciosa*, alguns fotógrafos encenaram a imagem. *«Não é de surpreender que se viesse a apurar que muitas das primeiras imagens canónicas da fotografia de guerra tinham sido encenadas, ou que os temas tenham sido manipulados»* (Sontag, 2015: 56). Ao longo de *Olhando o Sofrimento dos Outros*, Sontag vai-nos descrevendo vários exemplos de fotografias de guerra encenadas por fotógrafos como Fenton, Gardner ou Brady. Como na pintura, a encenação na fotografia serve para sensibilizar e despertar o espetador para a dor e destruição que a guerra provoca. Goya, Gisbert, Turner ou Gericault sabiam-no e faziam-no com grande mestria. Mas a encenação na fotografia abala-nos, principalmente *«as que parecem registar clímax, sobretudo, de amor e de morte»* (Sontag, 2015: 57). Será mesmo assim? Não procuramos hoje, como ontem, a melhor forma de nos enquadrarmos com a dor dos outros para a fazer chegar, da melhor forma possível, a quem a observa? Diz-nos Rancière que *«A representação não é o acto de produzir uma forma visível, é sim o acto de dar um equivalente, coisa que a palavra faz tanto quanto a fotografia. (...) Não é a simples reprodução do que surgiu em frente do fotógrafo ou do cineasta. (...) É a voz de um corpo que transforma um acontecimento sensível num outro, esforçando-se por nos fazer «ver» o que esse corpo viu, por nos fazer ver o que ele nos diz»* (Rancière, 2010: 139).

nesse sentido perde sempre para o mundo tecnológico dotado de motores que permitem uma maior aproximação do real. As artes plásticas não chegaram ao fim, mas experienciaram um “acidente” (p.60).

Neste sentido, podemos considerar que o fotógrafo que encena, o pintor que se abriga no atelier e o espetador que observa distante, todos estão protegidos num território aparentemente neutro. A imagem representada é então uma plataforma que permite uma batalha poética de múltiplas relações concetuais. Podemos ainda refletir sobre a noção de “desgosto” apresentada por Perniola que se serve de Aurel Kolnai⁵⁸ para nos explicar que

«Enquanto a angústia é focada no sujeito, que acaba por se encontrar num estado de perigo e de ameaça e sente a necessidade de protecção e salvaguarda, o nojo é mais nitidamente orientado para o exterior: e por isso tem um carácter «intencional» (em sentido fenomenológico) maior que a angústia, consentindo, portanto, um maior conhecimento do objecto que provoca. O repugnante impõe-se a quem o experimenta com uma proximidade e uma continuidade que faltam quer ao angustiante quer ao odiável: comporta-se de forma provocante, aproxima-se e lança-se contra nós, suscita não apenas repulsa, mas também uma atracção reprimida.»

(2006: 22)

“*Dead Troops Talk*” (fig. 41 e 42) é uma fotomontagem de 1992, constituída por várias cenas criadas de forma independente, de maneira a relacionarem-se entre si, com recurso a efeitos especiais e de maquilhagem criados por *Rick Lazzarini* e *The Character Shop* como se se tratasse de um filme. Os soldados que aparentam estar vivos são os que sugerem uma certa loucura, já que estarão todos mortos.

⁵⁸ A. Kolnai, *Der Ekerl* (1929), Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1974.



Fig. 41 - Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (A vision after an ambush of a Red Army patrol, near Moqor, Afghanistan, winter 1986), Transparência em caixa de luz, 229 x 417 cm, 1992



Fig. 42 - Jeff Wall, *Dead Troops Talk* (Pormenor)

Os soldados mostram entranhas e partes do corpo a outros soldados (como o pormenor da orelha cortada) e apresenta o soldado-espetador fascinado, colocando o espetador-ausente da imagem (ou seja, nós) na representação fotográfica, não interessando se é verdadeira ou falsa, o que importa é o impacto que ela causa em nós. O fotógrafo pode assim criar uma ilusão para os espetadores vivos e simular vida para além da morte. Podemos considerar que é o objetivo de uma fotografia - representar um momento que existiu, mas que

já morreu. E enquanto essa imagem existir, o momento que faleceu continuará vivo na ilusão de que permanece presente. Ou seja, tal como na pintura, a fotografia simulada pode *ferir-nos* da mesma maneira.

Assim, para conseguirmos compreender determinados acontecimentos temos de nos afastar deles, criando um distanciamento que nos permite diferentes leituras sobre os mesmos dados. Mas esta simulação demonstra que a própria realidade pode não ser suficiente, havendo cada vez mais a necessidade de a fazer ampliar, devido «à realidade na era das câmaras» (Sontag, 2015, p.65), numa relação cada vez mais forte entre as máquinas de registar imagens e as armas - ambas disparam.

Diz-nos Baudrillard que simular não é o mesmo que fingir: «*Aquele que finge uma doença pode simplesmente meter-se na cama e fazer crer que está doente. Aquele que simula uma doença determina em si próprio alguns dos respectivos sintomas. (Littre)*» (Baudrillard, 1991, p.10). As pinturas românticas não fingem, mas simulam, pois fingir deixa intacto o princípio da realidade e a simulação põe em causa a diferença entre o «verdadeiro» e o «falso», do «real» e do «imaginário». As pinturas da *dor*, da *morte* e do *desastre romântico*, não *representam* mas antes *simulam* através de uma interpretação do pintor de determinados acontecimentos.

«*Enquanto que a representação tenta absorver a simulação interpretando-a como falsa representação, a simulação envolve todo o próprio edifício da representação como simulacro. Seriam estas as fases sucessivas da imagem:*

- *ela é o reflexo de uma realidade profunda*
- *ela mascara e deforma uma realidade profunda*
- *ela mascara a ausência de realidade profunda*
- *ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro.*

No primeiro caso, a imagem é uma boa aparência — a representação é do domínio do sacramento. No segundo, é uma má aparência — do domínio do malefício. No terceiro, finge ser uma aparência — é do domínio do sortilégio. No quarto, já não é de todo do domínio da aparência, mas da simulação.»

(Baudrillard, 1991: 13)

A pintura de Delacroix (1798-1863) (fig. 43), é uma *simulação* da comemoração da revolução de julho de 1830 em França onde vemos uma mulher seminua, que representa a Liberdade, a guiar o povo por cima dos corpos dos derrotados, empunhando numa mão a bandeira tricolor da Revolução Francesa e na outra um mosquete com baioneta; podemos assumir que «*ela não tem relação com qualquer realidade: ela é o seu próprio simulacro puro*» (Baudrillard).

No dia 22 de outubro de 2018 (na fotografia conseguimos definir a data e a hora dos acontecimentos com precisão), A'ed Abu Amro de 20 anos e, segundo a Al Jazeera, que todas as semanas desde há dez anos participa em protestos contra o bloqueio imposto à Faixa de Gaza, foi fotografado sem se aperceber que estava um fotógrafo ao seu lado (fig. 44). A fotografia tornou-se *viral* nas redes sociais, com centenas de milhares de partilhas em todo o mundo. A bandeira que este empunhava, segundo ele, é uma bandeira que sempre o acompanha nos protestos; a arma é uma fisga usada pelos palestinianos neste tipo de protestos; ou seja, não existe qualquer encenação. É, à luz de Baudrillard, «*o reflexo de uma realidade profunda*», «*uma boa aparência — a representação é do domínio do sacramento*». No entanto, e apesar das semelhanças evidentes entre ambas, podemos duvidar, com grande certeza, de que a fotografia atingirá a mesma *aura* e o mesmo lugar na galeria de imagens da História da humanidade que a pintura de Delacroix, apesar de a fotografia ser «*verdadeira*» e a pintura «*falsa*».

«(assim, os hiper-realistas fixam numa verosimilhança alucinante um real de onde fugiu todo o sentido e todo o *charme*, toda a profundidade e a energia da representação). Assim, em toda a parte o hiper-realismo da simulação traduz-se pela alucinante semelhança do real consigo próprio.»

Baudrillard, 1996: 34



Fig. 43 - Eugène Delacroix, A Liberdade Guiando o Povo, óleo sobre tela, 260 x 325 cm, 1830



Fig. 44 - Mustafa Hassouna, 13ª tentativa de quebrar o bloqueio de Gaza pelo mar, fotografia, 2018

2.5. O fascínio pelo desastre: o século XX

«*Is there not a danger of being fascinated by fire?*»
(Sylvère Lotringer / Paul Virilio, 2005)

Tal como o Romantismo, o Expressionismo trouxe para a pintura, no início do século XX, a realidade política e social da época, extremos emocionais, da inquietação e da espiritualidade. Surgido na Alemanha, a corrente expressionista que se preocupou com as realidades exteriores foi *Die Brücke* “A Ponte” (fundada em 1905), tendo como principais artistas Kirchner, Karl Schmidt-Rottluff, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Edward Munch. Embora não existisse uma escola ou uma orientação estética única, verifica-se a existência de alguns pontos comuns entre os trabalhos dos vários artistas, como a tentativa de transposição para a pintura, de forma direta e primitiva (através de um cromatismo violento), de todo um conjunto de emoções e de sentimentos determinados pela realidade social, política e religiosa da época. No cinema, surge neste período o Expressionismo Alemão, com temas sombrios de suspense policial e mistério num ambiente urbano, personagens estranhos e assustadores, com imagens distorcidas da realidade no sentido de carregar o filme com uma carga dramática excessiva. Nos anos 40 surgem nos EUA os filmes *Noir* (expressão francesa que caracteriza filmes policiais carregados de suspense e cenas de homicídios urbanos), impulsionados pela Grande Depressão de 1929 que levou para o desemprego e para a fome milhões de trabalhadores americanos, seguida de uma década de miséria provocada pela bolha do mercado bolsista americano. A Segunda Guerra Mundial introduziu uma nova forma de documentar as atrocidades da guerra, onde quase todos os países envolvidos nas sangrentas batalhas recrutaram soldados-realizadores que, em vez de uma arma, empunharam uma câmara de filmar. Os EUA enviaram para as frentes de batalha o realizador John Ford (1894-1973), dando origem ao filme documentário de 16mm “*The Battle of Midway*”, de 1942, com

imagens reais da batalha aeronaval, no Oceano Pacífico, entre as forças dos Estados Unidos e do Império do Japão. *“The Battle of Midway”* (fig. 45) foi exibido nos cinemas de todo o país e foi a primeira vez que o público americano foi exposto a um vislumbre colorido da guerra. O filme humanizou os militares americanos como homens que conheciam: seus vizinhos, irmãos e filhos. Estes não eram atores, eram homens normais fazendo coisas extraordinárias, transformando a arte em propaganda política. Apesar de os Soviéticos também filmarem os seus momentos de guerra, foi na pintura que melhor exprimiram a sua linguagem plástica, realçando o poder comunista de Stalin na libertação da Europa dos Nazis, como foram os casos de Aleksandr Deineka (1899-1969), Pyotr Maltsev (1907-1993) (fig. 46) ou Pyotr Krivonogov (1911-1967). Por outro lado, o artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973) usou a pintura como manifestação de oposição à guerra e à violência (fig. 47), lutando com tintas e pincéis contra a perseguição dos líderes fascistas e nazistas, espalhados um pouco por toda a Europa.



Fig. 45 - *“The Battle of Midway”*, documentário de 16mm realizado por John Ford, 18':10”, 1942



Fig. 46 - Pyotr Maltsev, "A Tempestade do Monte Sapun", 1958

"O Monte Sapun era uma posição de defesa alemã bem fortificada durante a libertação soviética de Sevastopol, em maio de 1944. Exigiu muitas horas e muito sangue do Exército Vermelho. Mas, depois de entregar este ponto estratégico, os alemães logo perderam a cidade inteira." Boris Egorov, 2019⁵⁹

A pintura apresenta uma composição organizada da esquerda para a direita, numa diagonal crescente que une o canto inferior esquerdo ao canto superior direito. Ao centro, a montanha de destroços assentes numa geometria triangular, direcionam o olhar do espectador para a luta sangrenta entre os soldados soviéticos e nazis. Ao fundo, a representação das explosões introduzem som à pintura, uma estratégia cinematográfica que ao mesmo tempo agarra a nossa atenção e exige o máximo dos nossos sentidos.

⁵⁹ <https://br.rbth.com/cultura/82436-20-pinturas-russas-sovieticas-segunda-guerra>
<https://soviet-art.ru/soviet-artist-pyotr-tarasovich-maltsev-1907-1993/>



Fig. 47 - Pablo Picasso, "Massacre in Korea", óleo sobre madeira, 110 x 210 cm, 1951

Pablo Picasso ficou exposto aos efeitos da guerra, influenciando profundamente a sua pintura, quer ao nível temático, quer ao nível da expressividade plástica. "Massacre in Korea" é o terceiro de uma série de pinturas anti-guerra criadas pelo artista. Foi precedido pelo monumental "Guernica" (em homenagem à Guerra Civil Espanhola), pintado em 1937, e "The Charnel House" (que supostamente retrata o genocídio nazista do Holocausto), pintado de 1944 a 1945.

O título desta pintura refere-se à eclosão da Guerra da Coreia, que havia começado no ano anterior, mas o assunto é ambíguo, pois Picasso não aponta diretamente para um período ou local dentro da composição. «Massacre in Korea" is a 1951 expressionistic painting by Pablo Picasso which is seen as a criticism of American intervention in the Korean War. It depicts the 1950 Sinchon Massacre, an act of mass killing carried out by North Koreans, South Koreans, and American forces in the town of Sinchon located in South Hwanghae Province, North Korea. Although the actual cause of the murders in Sinchon is in question, Massacre in Korea appears to depict them as civilians being killed by anti-Communist forces.»⁶⁰

Esta pintura apresenta influências, ao nível da composição, da pintura de Goya "Os fuzilamentos de 3 de Maio", de 1808, com os soldados do lado direito a direcionarem a ação para a esquerda, onde se situam as mulheres e crianças, com os canos das espingardas a funcionarem como setas que apontam à morte iminente.

⁶⁰ <https://www.pablopicasso.org/massacre-in-korea.jsp>

Se o Expressionismo Alemão esteve na base do cinema *Noir* americano, atingindo o expoente máximo entre 1939-50, é hoje mais consensual que um dos fotógrafos mais determinantes para o desenvolvimento da linguagem estética do *Noir* foi Weegee (Arthur Fellig [1899-1968], seu nome verdadeiro). O seu livro de fotografias “*Naked City*” (1945), serviu de inspiração ao filme de 1947 com o mesmo nome, não tendo ainda sido creditado como fotógrafo no filme “*Strangelove*”, de 1964, de Stanley Kubrick, divertindo-se com ironia ao carimbar a parte de trás das suas fotos com 'Crédit Photo by Weegee the Famous'. Em 1990 o famoso saxofonista e compositor de jazz John Zorn editou o disco de música experimental e com ambiente sonoro sombrio “*Naked City*”, colocando na capa do disco uma das fotos de Weegee que mostra um membro da máfia assassinado na rua. A influência do seu trabalho perdura até à atualidade.

O fotógrafo ficou conhecido pela sua obsessão pelo macabro, com os homicídios que aconteciam em Lower East Side, em Nova Iorque, mas acabou regressando às suas raízes em Hollywood onde chegou a trabalhar como cineasta. Weegee trabalhou como fotógrafo de jornais e ficou reconhecido pela dureza das suas imagens a preto e branco, carregadas de um realismo expressivo e dramático do quotidiano citadino americano. Blanchot, em “*La teoria del desastre*”, refere que a utilização do negro deveria atenuar o desastre, mas este acentua-o. Historicamente, o negro simboliza a morte, a noite, o vazio, a dor. Já Caravaggio anulava o fundo dos seus quadros para dramatizar a ação representada, onde a luz desempenha um papel importante na relação entre o visível e o invisível das imagens, onde o negro desempenha um papel fundamental para dramatizar a cena retratada. O negro surge na arte como uma técnica de fazer sentir o interior invisível e Weegee trabalhava o contraste entre o branco e o negro de forma exímia. As suas fotografias apresentavam uma espontaneidade relativa, pois ele procurava sempre o melhor ângulo para enquadrar a imagem, transformando-as em objetos

fotográficos concetuais, sublimemente equilibradas, jogos de luz e sombra detalhados, com mensagens subliminares quase sempre escondidas, obrigando o espetador a “entrar” na imagem para se relacionar com ela, parecendo sugerir que *“as veces el morir nos da (sin razón probablemente) el sentimiento de que, si muriésemos, escaparíamos del desastre, y no el de entregarnos a él»* (Blanchot, 1987: 10). Apesar de ser fotojornalista, as fotografias não eram meros registos de reportagem, mas antes imagens capazes de suportar toda uma carga simbólica da estética da vida e da morte nas grandes cidades. As fotografias de mulheres burguesas, com casacos ostensivos e jóias de luxo numa época de profunda depressão, ou as fotografias de membros da máfia assassinados na rua (fig. 48), ou ainda fotografias de acidentes, atropelamentos e incêndios (fig. 49 e 50), fizeram de Weegee um fotógrafo também reconhecido pelo meio artístico e do cinema. A fotografia do incêndio (fig. 50) mostra os bombeiros que tentam combater as chamas que engole o prédio da *American Kitchen Products* que tem um *outdoor* da Hygrade Frankfurters. A placa do outro lado do centro do edifício, que diz *“Simply Add Boiling Water”* (Basta Adicionar Água a Ferver) dá o título à imagem. Ele descreve com ironia que os bombeiros “banham” o edifício com água, ironicamente localizado na *“Water Street”*. A capacidade de Weegee em aproveitar a ironia nas imagens mais terríveis transformou-o numa referência, aumentando as suas hipóteses de vender a foto para um jornal. Como nos filmes *Noir*, as fotografias de Weegee são uma versão sombriamente estilizada da realidade. As suas imagens únicas inspiraram o cinema *Noir* devido à *«[sua] falta de naturalidade... [a própria] fonte do seu poder melodramático»*, segundo o historiador de arte John Szarkowski⁶¹; *«É como se segredos terríveis e exemplares fossem revelados num instante por um raio»*, ou seja, o *flash* de Weegee. Mas porque será que hoje nos sentimos tão atraídos pelo desastre? Talvez seja para:

⁶¹ <https://www.theartstory.org/artist-weegee.htm>

«Ressuscitar o tempo em que *pelo menos* havia história, pelo menos havia violência (mesmo que fosse fascista), em que pelo menos havia uma questão de vida ou de morte. Tudo serve para escapar a este vazio, a esta leucemia da história e do político, a esta hemorragia dos valores — e de acordo com esta penúria que todos os conteúdos são evocáveis na confusão, que toda a história anterior vem ressuscitar a granel — já nenhuma ideia-força selecciona, apenas a nostalgia acumula sem fim: a guerra, o fascismo, o fausto da *belle époque* ou as lutas revolucionárias, tudo é equivalente e se mistura sem distinção na mesma exaltação sombria e fúnebre, no mesmo fascínio retro. Há, contudo, um privilégio da época imediatamente passada (o fascismo, a guerra, o imediato pós-guerra — os inúmeros filmes cuja acção aí se situa, tem para nós um perfume mais próximo, mais perverso, mais denso, mais perturbador). Pode-se explicá-lo evocando (hipótese talvez ela também retro) a teoria freudiana do fetichismo.»

Baudrillard, 1996: 60



Fig. 48 - Weegee, *Body of Dominick Didato*, 1936



Fig. 49 - Weegee, "Body of girl hit by car on Park Avenue", Nova Iorque (1938)



Fig. 50 - Weegee, *Simply Add Boiling Water*, 1937

Esta nova figuração do real, não tem mais uma relação com o *real histórico* Romântico, sugerindo um desaparecimento dos objetos na sua própria representação *hiper-real* (Baudrillard). Em “*Body of girl hit by car on Park Avenue*” (fig. 49) em Nova Iorque, vemos uma imagem simples, mas comovente, sobre o resultado de um horrível atropelamento. Weegee cria um trabalho poderoso, concentrando-se no corpo morto deitado na rua coberto por um lençol branco. A frieza do lençol branco em contraste com a escuridão da noite criou o que Weegee chamou “Luz de Rembrandt”, na qual ele capta o corpo coberto com o seu *flash*, reforçando o branco, enquanto o resto da cena é envolvido pela escuridão. Um polícia afasta-se da ação em direção ao seu carro distante. Weegee examinava sempre cuidadosamente as cenas, procurando o melhor ângulo para as fotografar. Só assim seria capaz de criar esta imagem estilizada que capturou o detalhe revelador de uma bolsa preta ao lado do corpo, a única pista que indica que a vítima é uma mulher. Um detalhe *real*, que nos aproxima do pictórico Romântico, mas essencialmente *hiper-real* - um fotorrealismo.

Na primeira década do seu percurso, Weegee trabalhava fora do horário de trabalho, passando todas as noites a viajar pelas ruas de Nova Iorque, capturando uma cena horripilante depois da outra. Como explica o historiador de arte, Mark Svetov⁶², «*as reportagens de Weegee nunca foram instantâneas, apesar de terem sido captadas por um homem que por vezes captava o acaso... [as suas] imagens parecem perfeitamente organizadas, onde o foco da imagem é o conteúdo humano*», mas Weegee nunca encenava uma cena, apenas se preocupava com o melhor enquadramento possível, ou seja, com a melhor forma de “ver” para mais tarde ser re-observada pelo *espetador privilegiado*. A sua capacidade de enquadrar o momento da forma mais tocante e simbólica fez com que o seu trabalho fosse respeitado tanto pela comunidade jornalística como pela artística, assim como pelo público.

⁶² Idem

Outro fotógrafo notável pela sua relação com o acidente e o desastre é o mexicano Enrique Metinides (n. 1934). O pai de Metinides ofereceu-lhe a primeira máquina fotográfica e alguns rolos de película quando este tinha apenas nove anos de idade. “El niño”, como era conhecido na altura, passava grande parte do seu tempo num cinema no centro da Cidade do México, onde vivia, tendo preferência por todo o tipo de filmes de polícias e ladrões. No início tirava fotos dos filmes a que assistia, mas demorou pouco tempo a capturar imagens de acidentes de automóveis. Em 50 anos de carreira retratou acidentes de carros, incêndios, acidentes de aviação, descarrilamentos de comboios, inundações, explosões, assaltos, homicídios...

«La quietude, la quemadura del holocausto, el aniquilamiento de melodía - la quietude del desastre»

(Blanchot, 1987: 13)

«La pregunta acerca del desastre ya es parte del mismo: no es interrogación, sino ruego, súplica, grito de auxilio, el desastre recurre al desastre para que la idea de salvación, de redención, no se afirme aun, produciendo derrelicción, manteniendo el miedo.

El desastre: contratiempo»

(Idem: 19)

Uma das características que o distinguia era a enorme vontade de ser o primeiro a chegar à cena, utilizando para isso um rádio com a frequência da polícia que lhe permitia ouvir e antecipar os movimentos das autoridades. Diz Metinides: *«Me acostumbré por las películas, veía muertos en la delegación de*

*policía y con el fotógrafo íbamos al forense»*⁶³. Muitas vezes chegava primeiro que os paramédicos e em várias ocasiões ajudou a socorrer os feridos, como ocorrera num acidente de aviação nos anos 70. Em 50 anos de carreira sofreu, ironicamente, 19 acidentes graves e um ataque cardíaco que quase lhe custaram a vida. Noutra ocasião fotografou um acidente com um camião cisterna quando percebeu que o combustível estava a escapar com força e o perigo era iminente. *«Estaba en la azotea de una casa y empecé a ver cómo la gente se desmayaba. Bajé las escaleras y en ese momento estalló la pipa (a cisterna)»*⁶⁴, relatou o fotógrafo. Quando pode sair, Metinides encontrou um verdadeiro inferno, fotografando dezenas de corpos espalhados pelo chão. Os editores do jornal “La Prensa” disseram que as fotos mostravam demasiado sangue e não as publicaram. Eram demasiadamente reais e chocantes para o público.

«Transformar é o que a arte faz, mas a fotografia que testemunha o que foi uma calamidade ou o que é repreensível será muito criticada se parecer “estética”; ou seja, se se parecer demasiado com a arte. O duplo poder da fotografia - gerar documentos e criar obras de arte visual. (...) As fotografias que representam sofrimento não deviam moralizar. Segundo esta ideia, a beleza de uma fotografia desvia a atenção da seriedade do tema e foca-a no meio utilizado, pondo desse modo em causa o estatuto da fotografia como documento. A fotografia envia sinais ambivalentes. “Parem com isto”, apela. Mas exclama também: “Que espectáculo!”» (Sontag, 2015: 77)

⁶³https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160224_mexico_enrique_metinides_fotografo_desas_tres_cultura_an

⁶⁴ Idem

A fotografia da mulher morta junto ao poste (fig. 51), toda maquilhada como se estivesse numa cena de um filme, incomoda-nos não pelo facto de estar morta, mas por todo o artifício hiper-real que nos remete para a ficção. O fotógrafo afirma que era uma jornalista que atravessou a estrada para se encontrar com a irmã para se dirigirem à apresentação do seu último livro – daí estar vestida e maquilhada como uma verdadeira atriz. Algumas notícias da época afirmam que Adela era (na realidade) uma atriz mexicana. O que ninguém esperava é que um carro atravessasse o sinal vermelho e embatesse noutro automóvel, acabando por atropelar mortalmente Adela.

Todos os elementos desta imagem são o oposto do que normalmente esperamos encontrar em fotografias de acidentes, com os corpos mutilados e ensanguentados. Contudo, ficamos impressionados com a subtil presença da morte nesta imagem, sentimo-nos cada vez mais afetados à medida que nos apercebermos dos seus detalhes. O sangue a escorrer-lhe pelo rosto parece chocar mais do que uma pilha de corpos anónimos do holocausto. Como podemos ler no artigo «*Death of a Beautiful Woman*», no sítio *Iconic Photos*⁶⁵, olhamos para a foto e julgamos estar perante uma encenação ao estilo da *United Colors of Benetton* ou uma imagem editorial, cheia de *glamour*, da revista *Face*: a expressão do rosto, o olhar sereno, «*o cabelo tão macio, as unhas vermelhas e cuidadas, a pulseira brilhante, a bolsa, o homem da Cruz Vermelha inclinando-se sobre a mulher para a cobrir com um casaco*».

Muitas das fotografias de Metinides mostram aglomerados de pessoas a admirarem a cena do desastre, como espetadores fiéis do macabro (fig. 52 a 53). A cultura de massas só surgiu verdadeiramente a partir dos anos 70 do século XX impulsionados pela televisão e pelo cinema de Hollywood cada vez mais direccionado para o entretenimento. Mas já Andy Warhol criticava, a partir da década de 60 do século passado, este consumo excessivo da sociedade

⁶⁵ <https://iconicphotos.wordpress.com/2011/07/01/death-of-a-beautiful-woman/>

capitalista americana, através dos seus *ready-made* e das suas pinturas serigráficas que multiplicavam ícones do quotidiano, rostos de estrelas da música, do cinema ou da política, assim como de imagens de acidentes (fig. 55 e 56) e instrumentos de morte (como a cadeira elétrica). A reprodutibilidade técnica (de que Walter Benjamin nos fala), possibilitou a massificação das imagens de horror, tornando-as acessíveis no quotidiano humano sedento de imagens que nos façam sentir menos sofrendores da angústia que é viver numa sociedade altamente competitiva e impiedosa.



Fig. 51 - Metinides, Adela Legarreta Rivas, 20 de abril de 1979



Fig. 52 - Metinides, Ciudad de México 1960. "Alguien arrojó el cuerpo de este hombre asesinado en el canal de Xochimilco. El socorrista, atado a un cabo por su propia seguridad, nadó hasta llegar al cadáver. En la orilla opuesta se puede ver a los curiosos, reflejados en el agua.".

Legenda da fotografia publicada por Metenides em 1960

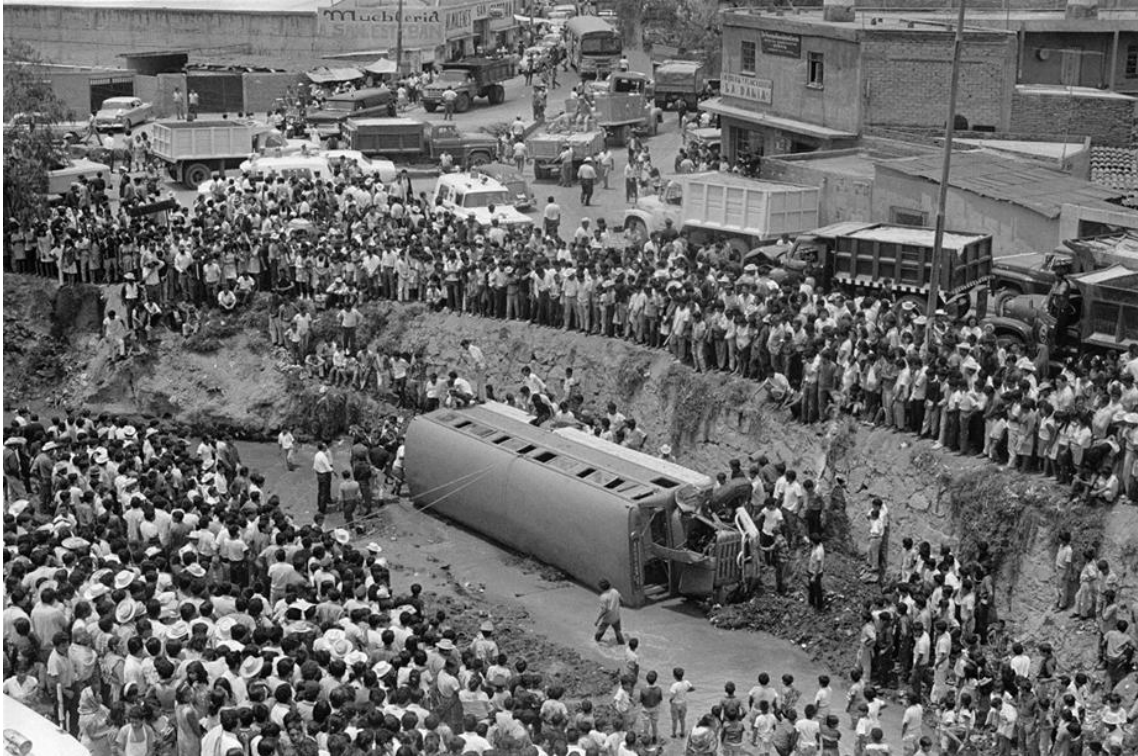


Fig. 53 - Metinides, México DF, mayo de 1969. "Cientos de personas se reúnen para mirar a un autobus volcado que cayó en el río San Esteban tras fallarle los frenos en el camino entre la Ciudad de México y Huixquilucan. Dentro se encontraban 23 niños gritando. Cuando levantaron el autobus, descubrieron el cuerpo de un niño muerto que había caído por una ventana abierta."

Legenda da fotografia publicada por Metenides em 1969.



Fig. 54 - Metinides, Ciudad de México. Dezenas de pessoas parecem posar para a câmara, como espectadores que se transformam em atores que compõem o cenário da ação, ao lado do corpo metálico disfuncional.

Tanto no trabalho de Weegee como no de Metinides a presença de uma noção estética nas imagens é fundamental para a leitura e compreensão das diferentes cargas simbólicas que estas podem conter, permitindo-nos distinguir imagens publicitárias das documentais, as artísticas das fotojornalísticas. Marcuse vê «*o potencial político da arte na própria arte, como qualidade da forma estética*» (2007: 9) afirmando ainda que «*a arte é absolutamente autónoma perante as relações sociais*» (idem). Quando Marcuse publicou estas afirmações em 1977, estava longe de imaginar a enorme rede de relações sociais virtuais que estava prestes a explodir com o virar do milénio. A arte, diz o autor, protesta contra as relações sociais na medida em que as *transcende*, criando uma rutura com a consciência generalizada do público, funcionando como uma revolução na experiência entre o sujeito e o

objeto/imagem observado. A obra de arte revolucionária deve, portanto, romper com a «*realidade mistificada*» dando «*a ver o horizonte de uma transformação (libertação)*», diz-nos Marcuse, aproximando-se dos «recursos íntimos do ser humano: contemplação, sentimento e imaginação» (2007: 16). A força das fotografias de Weegee e Metinides aproxima-se da perspetiva de Marcuse quando este afirma que a vida íntima do indivíduo, «*da sua própria história (...) não é idêntica à sua existência social, é a história particular dos seus encontros, paixões, alegrias e tristezas*», definindo a sua «*situação de classe*» mas nunca «*o seu destino - do que lhe acontece na vida*» (2007: 16). Neste sentido, podemos considerar que a obra de arte relaciona-se mais com questões do domínio do que nos move em sociedade do que na relação íntima do indivíduo, pois «*desafiam a racionalidade e a sensibilidade incorporadas nas instituições dominantes*» (2007: 17), representando e denunciando a realidade ao mesmo tempo. O momento de rutura entre uma imagem *banal* e a imagem documental ou artística surge quando o autor se afasta do seu eu superficial, procurando representar e captar fora de si realidades que não pertencem ao mundo das paixões, alegrias e tristezas do dia-a-dia, transformando-se num ator-espetador, que testemunha um acontecimento mas não faz parte dele, «*comunica verdades não comunicáveis noutra linguagem; contradiz*» (2007: 19). Os fotojornalistas aproximam-se de conceitos e linguagens mais artísticas quando se afastam da primeira camada do visível, do quotidiano, das imagens alegres e felizes (muitas vezes não transmitem uma felicidade verdadeira mas sim aparente), fazendo todo o sentido a ideia apresentada por Barthes de que não é pela pintura que «*a Fotografia participa na arte, é pelo Teatro*» (2018: 40). É conhecida a relação entre o teatro e o culto dos mortos; Nas fotografias de Metinides sentimos a teatralidade reforçada na presença da plateia nas fotos, dos *voyeurs* do desastre. O consumo destas imagens não se faz só pela estética, mas também pela política [in]visível presente em cada uma delas.

Destas fotos deriva o choque fotográfico (diferente do *punctum*⁶⁶ de Barthes) pois «consiste menos em traumatizar do que em revelar o que estava tão bem escondido, que o próprio autor desconhecia ou de que não estava consciente» (2015: 41). Não sabemos se Metinides fotografou intencionalmente os *voyeurs* do desastre ou se foram uns *pontos extra* a seu favor, de alguém que procurou captar a imagem do terror mas captou algo mais. A mim, o que me atrai não é o desastre ou o corpo a boiar na água, mas antes todos os espetadores que se sentem atraídos pela morte e terror. Assim, podemos considerar que as fotos de Weegee e as de Metinides afastam-se da maioria das fotorreportagens pois estas são muitas vezes «unárias»⁶⁷, não havendo *punctum* nem perturbação, apesar do choque. Ou seja, as fotorreportagens podem «gritar» mas não «ferir» (2015: 50). As fotos de Weegee e as de Metinides não são unárias visto que me interessam pela bolsa ao lado da mulher atropelada ou pelos *voyeurs* que assistem ao desastre. Estes pormenores são, à luz do pensamento de Barthes, o *punctum* (aquilo que me fere).

⁶⁶ «(...) porque *punctum* é também picada, pequeno orifício, pequena mancha, pequeno corte - e também lance de dados. O *punctum* de uma fotografia é esse acaso que nela me fere (mas também me mortifica, me apunhala).» (2015: 35).

⁶⁷ Roland Barthes explica-nos que uma foto é unária quando «transforma enfaticamente a «realidade» sem a desdobrar. (...) A Fotografia unária tem tudo para ser banal» (2015: 50).



Fig. 55 - Andy Warhol, "Acidente de ambulância", 1963-64

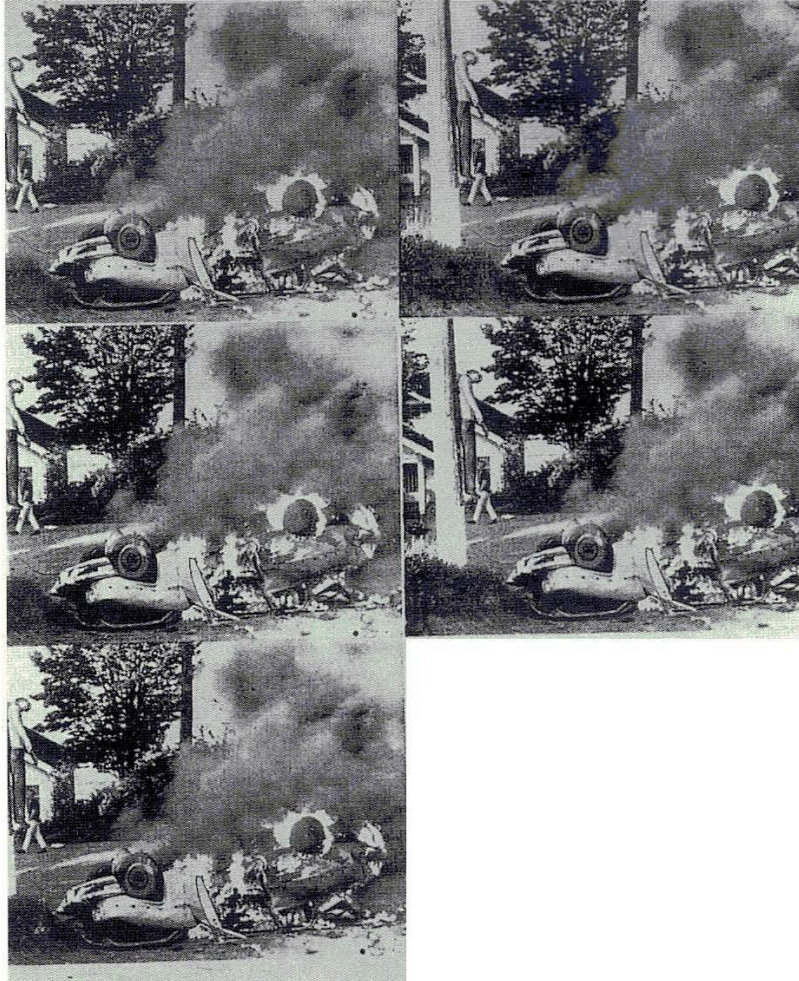


Fig. 56 - Andy Warhol, *Carro em Chamas Branco III*, 1963

SOU O CORPO ONDE ESTOU

*Asylums with doors open wide,
Where people had paid to see inside,
For entertainment they watch his body twist
Behind his eyes he says, 'I still exist.'*

*This is the way, step inside.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.*

*In arenas he kills for a prize,
Wins a minute to add to his life.
But the sickness is drowned by cries for more,
Pray to God, make it quick, watch him fall.*

*This is the way, step inside.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.*

*This is the way.
This is the way.
This is the way.
This is the way.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.*

*You'll see the horrors of a faraway place,
Meet the architects of law face to face.
See mass murder on a scale you've never seen,
And all the ones who try hard to succeed.*

*This is the way, step inside.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.
This is the way, step inside.*

*And I picked on the whims of a thousand or more,
Still pursuing the path that's been buried for years,
All the dead wood from jungles and cities on fire,
Can't replace or relate, can't release or repair,
Take my hand and I'll show you what was and will be.*

"Atrocity Exhibition"

Faixa do álbum "Closer", Joy Division, 1980

Compositores: Bernard Sumner / Ian Curtis / Peter Hook / Stephen Morris

2.7. A estética da dor: o *corpo-obra* como objeto sofredor

A partir dos anos 60 do século XX assistimos a um conjunto de artistas e de obras que criticam o consumismo nas suas variadas vertentes - de produtos e de imagens - com artistas como Andy Warhol, Jeff Koons ou Haim Steinbach (com Marcel Duchamp a abrir as portas deste território com a introdução dos seus *ready-made* no início do século passado) - a demonstrarem nos seus trabalhos uma visão cínica e crítica em relação aos bens de consumo e ao mercado da arte, transformando o objeto artístico em algo de fácil entendimento e de consumo imediato. A *Pop* como arte de consumo «pierde su significado simbólico, su antiquísimo *status* antropomórfico», diz-nos Hal Foster ao citar Baudrillard (2001: 132). A apropriação de imagens do quotidiano introduz um hiper-realismo (ou fotorrealismo), abrindo um novo território no mundo das artes plásticas e visuais. Ao contrário das fotografias de Weegee (1899-1968) que ainda “batalhavam” para fugir ao fotojornalismo (Weegee era um “caçador de imagens”, procurava-as na selva urbana), Andy Warhol transporta para a galeria e para o museu imagens do quotidiano violento (apropriando-se de imagens de jornais ou revistas captadas por fotojornalistas), ampliando ou diminuindo a escala das imagens, reproduzindo-as infinitamente tornando-as banais ao olho de quem as observa pois, como podemos ler na referência que Foster faz a Barthes, «*El artista pop no se queda detrás de su obra*». continúa Barthes, «*y él mismo carece de profundidad: es meramente la superficie de sus cuadros, sin ningún significado, ninguna intención, en ninguna parte*» (2001: 130). Pela primeira vez surge um artista que procura banalizar a dor e a morte aos olhos de quem a vê, criticando as imagens difundidas pelos jornais e revistas, pelo cinema e televisão, onde «*la realidad del sufrimiento y la muerte*»; *de las tragedias de Marilyn, Liz y jackie en particular se dice que inspiran «las expresiones francas del sentimiento»* (2001: 132). Mas a apresentação da cadeira elétrica de Warhol na parede branca do museu

funciona, também, como uma estratégia de alertar e sensibilizar o público contra a pena de morte, introduzindo uma mensagem política e social nas imagens, transformando o artista em alguém que procura «contar a verdade» (Foster) a partir das imagens e dos objetos que são, à luz de quem os observa, simbólicos, quer tenha sido ou não essa a intenção do artista, pois a obra de arte também existe no entendimento do observador. Warhol levou a sua prática a um «nihilismo capitalista» (idem) através da produção (ou consumo) de imagens em série, encarando a dor e o desastre como uma nova estética, repetindo as imagens no sentido de ferir o íntimo do espectador.

«Cuando uno ve una y otra vez un cuadro horrible, éste en realidad no produce ningún efecto»:". Evidentemente, esta es una de las funciones de la repetición, al menos tal como la entendía Freud: repetir un acontecimiento traumático (en las acciones, en los sueños, en las imágenes) a fin de integrarlo en una economía psíquica, un orden simbólico.

(Foster, 2001: 134)

Borys Grois em “O Destino da Arte na Era do Terror” relaciona o posicionamento dos guerreiros contemporâneos (como Bin Laden) com os artistas, refletindo nas estratégias de comunicação que ambos utilizam. Todas as obras de arte que analisamos até aqui são documentos que atribuem à arte uma função como um meio de representação e o papel do artista como um mediador entre a realidade e a memória. Os artistas não pertencem aos desastres representados, são meros “artesãos” que utilizam um dispositivo para

representar e transmitir uma dada realidade. O artista não se coloca verdadeiramente no local da ação (com exceção de Metinides que por vezes viveu momentos de verdadeira tenção nos locais fotografados), estando protegido pelo atelier, pelo laboratório de revelação, ou pela sala branca da galeria ou museu. As “performances” protagonizadas pelos terroristas afegãos, ou o enforcamento de Saddam Hussein transmitidos nos noticiários durante a hora de almoço ou, mais recentemente, as decapitações em direto na internet protagonizados pelos militares do Daesh, adotam estratégias próximas do domínio estético das artes performativas. Por volta de 2005 andávamos fascinados com o triunfo da chamada globalização. As torres gémeas tinham sido finalmente vingadas, de forma esmagadora, sobre os países que não interessavam (para além do seu petróleo). Vivemos os atentados de 11 de setembro em direto na TV, entrando nas nossas casas enquanto almoçávamos com as nossas famílias. O capitalismo global estava eufórico com a nova preponderância das transações multinacionais, com o advento de um novo nomadismo turístico potenciado pelas novas e atrativas companhias de aviação comercial, até à nova crise de 2008. Tudo é vivido intensamente pela globalidade populacional, como nunca antes na história.

O vídeo adquire uma importância relevante na forma como se comunica com o público; em ambos os casos, lidamos com situações preparadas e pensadas conscientemente, que possuem uma estética que nos permite reconhecer e identificar aqueles acontecimentos. Falamos aqui, na arte como no terror, de estratégias que são do domínio do “espetáculo”, pois, como nos diz Guy Debord,

«O sagrado justificou a ordenação cósmica e ontológica que correspondia aos interesses dos senhores, explicou e embelezou o que a sociedade não podia fazer. Todo o poder separado foi pois espectacular, mas a adesão de todos a uma tal

imagem imóvel não significava senão o reconhecimento comum de um prolongamento imaginário para a pobreza da actividade social real, ainda largamente sentida como uma condição unitária. O espectáculo moderno exprime, pelo contrário, o que a sociedade pode fazer, mas nesta expressão o permitido opõe-se absolutamente ao possível. O espectáculo é a conservação da inconsciência na modificação prática das condições da existência.»

(Debord, 2012: 16)

O mesmo pode ser dito sobre vídeos que representam decapitações ou confissões de terroristas. Em ambos os casos, temos que lidar com eventos criados “artisticamente” e conscientemente, que possuem sua própria estética facilmente reconhecível, onde o “*permitido*” na arte pós-moderna é difícil de controlar e balizar, onde o artista se aproxima do *terrorista*, como um *kamikaze* que nos apanhará a todos de surpresa. Para Grois, o mesmo pode ser dito dos famosos vídeos e fotografias da prisão de Abu-Ghraib, em Bagdad. Estes vídeos e fotografias demonstram uma misteriosa similaridade estética com a arte alternativa e subversiva americana e europeia, e os filmes dos anos 60 e 70 do século passado. Nos finais dos anos 60 surgiram grupos de artistas que colocavam o artista no centro da ação. O artista era o sujeito sofredor, suporte de toda a dor (encenada ou improvisada), onde o corpo é o dispositivo que cria uma relação de proximidade com o público-espetador como nunca antes na história da arte. A ação (“*Aktions*” – termo da língua alemã que denomina a arte da *Performance*) *Kunst und Revolution (Arte e Revolução)* dos Acionistas Vienenses, grupo formado em Viena entre 1965 e 1970 pelos artistas austríacos Herman Nitsch, Otto Mühl, Rudolf Schwarzkogler e Günter Brus, levaram a

performance a extremos nunca antes vistos. *Um homem nu, corta-se com uma lâmina de barbear no peito e coxa. Auto mutila-se, urinando e bebendo a sua urina. Defeca e espalha as fezes pelo seu corpo, enquanto canta o hino nacional austríaco. De seguida, deita-se e começa a masturbar-se enquanto os outros homens nus bebem cerveja enquanto realizam movimentos de simulação sexual, movendo ritmicamente as garrafas até a espuma atingir o público* (fig. 57). As performances deste coletivo levantaram muitas questões a nível moral e artístico, mas conseguiram uma posição relevante na vanguarda da performance, assumindo um papel transgressor pela estratégia mais violenta e agressiva de tratar o corpo na relação com o seu tempo. Apesar de procurarem uma negação absoluta da estética, da arte e do artista, estes acabaram por fundar uma nova estética dentro da história da arte. Tal como a *Pop Art*, procuraram criticar o consumismo e o apetite pelo sensacionalismo através da arte, assumindo o próprio corpo como suporte da obra. Os materiais utilizados pelo artista eram, além dos instrumentos de corte e perfuração, principalmente o sangue e as secreções do próprio, renunciando qualquer tipo de mercantilização.

Outro artista importante desta fase da performance foi Nitsch (n. 1938), com uma estética próxima do sacrifício e do ritual (fig. 58), num ataque direto aos valores da religião. A cruz de cristo é um elemento simbólico que remete para a dor como sacrifício por um bem maior, ou seja, o artista parece sacrificar-se pela superação da arte e do artista através da dor e da autoflagelação. As suas performances e *happenings* incorporam muitos elementos como animais mortos, sangue e música, como se fosse uma encenação teatral. Em *“Orgien Mysterien Theater”* (Teatro das Orgias e dos Mistérios, rerepresentado recentemente pelo artista na Bienal de Veneza em 2017) ele satiriza e questiona a ética moral da religião, mas acima de tudo, coloca no mesmo patamar de reflexão a crítica e a “profanação” de todos os dispositivos de poder (sexual, religioso, político e social), colocando-os em crise

ao *brincar* com eles, afastando-os da sua utilidade inicial, fazendo uma reutilização e uma reformulação destes conceitos, aproximando-os do Dadaísmo.



Fig. 57 - Kunst und Revolution, Universidade de Viena, 1968.



Fig. 58 - Hermann Nitsch. "Orgy Mystery Theatre", apresentado pela primeira vez em meados dos anos 50 do século XX. (Fonte: <http://hermann-nitsch.marcstraus.com/>)

Na mesma linha concetual, Rudolf Schwarzkogler (1940-1969) procura a artificialidade do corpo, aproximando-se do sado-masoquismo (fig. 60), utilizando a fotografia como *medium* para nos mostrar o seu corpo automutilado, recorrendo a uma atmosfera hospitalar, com simulações cirúrgicas e ambiente catastrófico. Os trabalhos de Schwarzkogler procuram transmitir uma sensação de agonia e angústia, associada a um certo medo no inconsciente do espetador. O aspeto visual a preto-e-branco remetem-nos para a estética cinematográfica do expressionismo alemão, com jogos de tensão e dor permanentes, quase insuportáveis ao olhar da razão. Podemos ainda referir Günter Brus (n. 1938) (fig. 59) que centra os seus processos de resistência e de purificação, partindo do corpo como um suporte para a pintura, onde a cor surge das substâncias que ele mesmo produz: sangue, secreções e excrementos. Para isso introduz nos seus *happenings* objetos como machados, tesouras, facas, garfos e lâminas de barbear, demonstrando a vulnerabilidade (e os limites) do próprio corpo.



Fig. 59 - Günter Brus, Self-Painting, 1964

Existe uma clara distinção entre a dor emocional romântica, que surge do interior do artista (portanto, invisível) e a dor física apresentada pelos corpos performativos nos movimentos artísticos do início da segunda metade do século XX (uma dor física, visível). Mas é importante perceber que estes *happenings* surgem após as duas guerras mais sangrentas da história da humanidade. A dor e o sofrimento atingiram as sociedades como nunca antes, como um relâmpago que ilumina, mas ao mesmo tempo fere. Interessa compreender aqui dois aspetos que considero importantes: Primeiro, este novo posicionamento do artista perante o espetador, onde não importa apenas o *corpo-obra* do artista, mas também a provocação e reação do público que assiste *in-loco* ao nascimento de uma nova obra de arte. Em segundo, a apresentação ao público de duas ideias simples de dor e prazer que convivem de mãos dadas. Tentaremos agora perceber melhor esta relação.

A maioria das pessoas acredita que a dor pode surgir pela remoção do prazer ou que o fim do prazer surge com a diminuição da dor. Edmund Burke explica-nos exemplarmente este assunto, referindo que na maior parte das vezes a nossa mente não está no modo de prazer ou de dor, mas antes de *indiferença*⁶⁸. De facto, parece que ao longo da história da arte, os artistas procuram insistentemente combater a *indiferença* perante o que nos rodeia, podendo direccionar a arte para caminhos perigosos e difíceis de analisar eticamente. E esse perigo poderá aumentar se pensarmos que o prazer e a dor só existem se forem sentidos. O lugar do espetador ainda é seguro, de alguém que está protegido por estar fora da obra de arte. Para Burke, o prazer positivo não tem a ver, necessariamente, com a remoção da dor, lembrando a forma como se «*encontram as nossas mentes quando escapamos de um perigo iminente ou quando somos libertados da severidade de uma dor cruel*» (2019: 52). Nestas situações, a sensação é diferente da de um prazer positivo, pois a

⁶⁸ Edmund Nurke, “Dor e Prazer” (p. 50), em “Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo”, ed. 70, 2019.



Fig. 60 - Rudolf Schwarzkogler, *3rd Action*. 1965

mente fica «num estado de muita sobriedade, impressionadas com uma sensação de assombro, numa espécie de tranquilidade toldada pelo horror» (idem). Claro que estes artistas da *body-art* nunca colocaram o espetador em perigo, não lhes dando a sensação de terem escapado por um triz a um perigo iminente; mas a sensação que Burke nos descreve como um misto de horror e surpresa com a qual os espetadores foram afetados, essa sim, marcará para sempre a mente de cada elemento do público. «*A agitação do mar permanece depois da tempestade; e quando este resto de horror desaparece completamente, a paixão que o incidente despertou desaparece com ele; e a mente regressa ao seu estado habitual de indiferença.*» (Burke, 2019: 54). Neste sentido, essa marca na mente será apenas uma memória a que cada um poderá visitar quando lhe apetecer, no conforto e segurança do seu lar, porque o que interessa verdadeiramente à mente do espetador é voltar sempre à sensação de *indiferença*, no sentido de evitar o trauma.

2.8. Caminhando sobre areias movediças

«Tal como a água, o gás e a energia elétrica, vindos de longe através de um gesto quase imperceptível, chegam a nossas casas para nos servir, assim também teremos ao nosso dispor imagens ou sucessões de sons que surgem por um pequeno gesto, quase um sinal, para depois, do mesmo modo, nos abandonarem.»⁶⁹

Por vezes parece que nos esquecemos de como a reprodução técnica de imagens em movimento é recente (o cinema surgiu pelos irmãos Lumière apenas no final do século XIX); ou de como a gravação e respetiva reprodução do som foi iniciada, também, no mesmo período (com Thomas Edison a produzir em massa os seus cilindros sonoros). Os dados para a massificação da reprodução das imagens e do som foram lançados há pouco tempo, tendo em conta a história da humanidade, mas alteraram radicalmente a forma como consumimos, partilhamos e reproduzimos as imagens e os sons.

Benjamin, no seu famoso texto “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica” (1936), refere que a arte proveniente das correntes artísticas anteriores ao século XX, começou a tornar-se obsoleta nos seus requisitos técnicos, começando as formas de arte reproduzidas e reprodutíveis a conquistar o seu próprio lugar. O que parece diminuir com a reprodutibilidade da obra de arte é a sua aura - *«Poderia caracterizar-se a técnica de reprodução dizendo que liberta o objecto reproduzido do domínio da tradição. Ao multiplicar o reproduzido, coloca no lugar de ocorrência única a ocorrência em massa. Na*

⁶⁹ Paul Veléry: *Pièces sur l’art*. Paris [sem data, p. 105 (“La conquête de l’ubiquité”)]. Retirado do livro de W. Benjamin “Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política”, p.76, ed. Relógio de Água, 1992.

medida em que permite à reprodução ir ao encontro de quem apreende, actualiza o reproduzido em cada uma das situações.»⁷⁰

Warhol, ao multiplicar exaustivamente o rosto de cada celebridade, ou dos ícones publicitários retirados do quotidiano consumista, está a introduzir-lhes uma aura que não existia na singularidade de cada imagem, anterior à sua reprodução que lhe garantiu um lugar no *white cube*. A estratégia deste artista Pop, ao criticar o consumo excessivo das sociedades, conquistou um lugar na história da arte ao utilizar os mecanismos de reprodutibilidade técnica que a própria *sociedade do espetáculo* se encarregou de criar. Ele não foi apenas o pai da Pop, tendo imposto novos paradigmas na arte. A relação entre arte e comércio foi uma das muitas questões por si abordadas, expandindo os limites do que é passível de ser considerado arte, banalizando imagens do quotidiano ou dos ícones da fama como *Jackie* (1964), *Marilyn Monroe* (1967), *Silver Liz* (1963), *Mao* (1972), *Campbell's Soup* (1961) ou *Self-Portrait* (1986). Contribuiu para a legitimação da transformação de uma imagem banal captada pelos *media* em obra de arte, interrogando a ideia, tal como Marcel Duchamp, de autoria através de uma simples assinatura. Fez a apologia da fama ou denunciou-a, expondo a relação ambivalente entre a fama e o mundo das celebridades - era um apologista do universo da fama e do sucesso, usando-o para os criticar. Este artista Pop antecipou a "tele-realidade", profetizando que todos teriam direito aos seus "15 minutos de fama"; «*A morte pode fazer de vocês estrelas*», terá dito um dia Andy Warhol, talvez influenciado pela tentativa de homicídio de que fora alvo, pela feminista radical Valerie Solanas, no dia 3 de junho de 1968. Solanas disparou três tiros no peito de Warhol, tendo sido dado como morto durante 90 segundos. Por este motivo, Andy teve que usar um espartilho cirúrgico durante o resto da sua vida, influenciando para sempre o seu posicionamento no mundo e na arte (fig. 61).

⁷⁰ W. Benjamin, "Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política", p.79, ed. Relógio de Água, 1992.



Fig. 61- Andy Warhol a ser carregado para uma ambulância inconsciente, após os disparos, em 1968. (Créditos fotográficos: Jack Smith/NY Daily News Archive/Getty Images)

Muitas das “profecias” de Warhol foram reinventadas na obra escrita de Guy Debord “A Sociedade do Espectáculo”⁷¹. Debord, no seu texto “A Separação Consumada”, diz-nos que a produção anuncia-se como uma «imensa acumulação de *espectáculos*», onde estes se apresentam ao mesmo tempo que a própria sociedade, como parte dela e *como «instrumento de unificação»*, que aparenta garantir uma sociedade equilibrada e igualitária nos gostos e nos interesses, ou seja, massificada. No fundo, o que Debord nos quer dizer é que o espetáculo reside na relação social entre pessoas, surgindo mediatizada através das imagens. Warhol sabia-o e por isso utilizou as mesmas estratégias do espetáculo que é constituído por «*signos da produção reinante*» (2012: 10). A obra de arte Pop representava ao mesmo tempo a realidade vivida, materialmente invadida pela contemplação do espetáculo, retornando a si a ordem espetacular ao conceder-lhe uma adesão positiva. Os “15 minutos de fama” de que Warhol nos falava, era outra forma de afirmar a aparência de

⁷¹ Guy Debord “A Sociedade do Espectáculo”, ed. Antígona, 2012.

toda a vida humana pós-moderna, de uma sociedade que passou a viver *para ter* em vez de *ser*. E não é fácil escapar ao espetáculo, porque «*Ao analisar o espetáculo, fala-se em certa medida com a própria linguagem do espetacular, no sentido em que se pisa o terreno metodológico desta sociedade, que se expressa no espetáculo*» (2012: 11). Parece que hoje, mais do que nunca, somos todos *instrumentos* de um enorme espetáculo que alimenta a máquina capitalista das multinacionais da *Web* (como Facebook, Instagram, Tweeter, TikTok, Google...), onde a procura incessante pela próxima *selfie* espetacular, que garanta o maior número de *likes* possível, parece ser o principal alvo desta sociedade do espetáculo vazio e efêmero. Senão vejamos o que tem acontecido com o emergente *turismo do desastre*. Depois da explosão na central nuclear, em 1986, Prypyat ficou dentro de um perímetro de segurança, uma zona que foi evacuada e que, de acordo com os cientistas, será inabitável nos próximos 20 mil anos. A zona de exclusão de Chernobyl foi aberta ao turismo no início dos anos 2000, depois do trabalho da central nuclear ter sido completamente interrompido. Desde a série de televisão “Chernobyl” (2019), produzida pela HBO, que o turismo no epicentro do desastre não para de aumentar (fig. 62).



Fig. 62 - Turistas posam para uma fotografia, numa cidade deserta após a catástrofe nuclear de Chernobyl, Ucrânia. Créditos fotográficos: Gerd Ludwig

Alguns artistas da Pop, assim como vários *performers* que lhes seguiram nas décadas seguintes, perceberam a importância do registo em vídeo e da transmissão televisiva, no sentido de se fazerem aproximar do espetador, diluindo fronteiras entre a arte e a *realidade televisionada*.

A performance de Nitsch “*The Orgies Mysteries Theater*”, iniciada durante a década de 50 do século XX, assim como as suas outras criações, foram um estímulo aos vários sentidos do público, apesar do artista também utilizar o vídeo como veículo de transmissão dos seus trabalhos:

«His first actions had been staged before an audience, but Aktion 2 took place in private. Despite the privacy it remained an action, just as Nauman’s video pieces were performances. Like Nauman, the Germans Reiner Ruthenbeck (b. 1937) and Ulrich Rückriem (b. 1938) had ‘performed’ solely for the video camera (...).»⁷²

De facto, como nos diz Debord, vivemos «*Onde o mundo real se converte em simples imagens, as simples imagens tornam-se seres reais, e motivações eficientes de um comportamento hipnótico*» (2012: 13). Se noutras épocas o tato foi um dos sentidos mais privilegiados no que respeita ao momento de fazer ou de comunicar, hoje a visão adquire um lugar privilegiado na nossa maneira de pensar a comunicação. A Performance mediatizada pela televisão adquire um lugar mais próximo do espetáculo porque coloca-se no lugar oposto ao do diálogo, pois não permite interação. É evidente que a filmagem da performance tem como objetivo registar a ação efémera, mas o facto de os artistas não apresentarem a performance perante um público, apresentando-a apenas através da televisão, altera completamente o sentido da

⁷² Michael Archer, “Art Since 1960”, new edition, Thames & Hudson World Art, 2002.

mensagem. A crítica parece residir no que Debord descreve como: «*O espectáculo é o mau sonho da sociedade moderna acorrentada, que não expressa finalmente mais o seu desejo de dormir. O espectáculo é o guardião deste sono*» (2012: 14). Ou seja, o espetáculo funciona como mecanismo de entretenimento que adormece as sociedades, porque esta comunicação é essencialmente unilateral, filtrada e iluminada por um ecrã. A natureza das performances, afastada da realidade tradicional do teatro, exige um maior esforço de compreensão por parte do público e, ao serem televisionadas, parecem adquirir um automatismo facilitador do entendimento daqueles acontecimentos. Ou, no limite, o espetador admite mais facilmente uma aceitação daquele género de conteúdos porque chegam-lhe pela televisão e não pela *realidade*, existindo uma fisicalidade objetual próxima da tradição da história da arte. Quando assistimos *in situ* a um determinado acontecimento, partilhamos experiências com o artista e os que nos rodeiam; com esta inatividade que nos submete ao televisionamento (e hoje, cada vez mais alargado aos computadores e *smartphones*) somos conduzidos a um isolamento asfixiante.

«O sistema económico fundado no isolamento é uma produção circular de isolamento. O isolamento funda a técnica, e, por sua vez, o processo técnico isola. Do automóvel à televisão, todos os bens seleccionados pelo sistema espectacular são também as suas armas para o reforço constante das condições de isolamento das «multidões solitárias». O espectáculo reencontra cada vez mais concretamente os seus próprios pressupostos.»

(Debord, 2012: 17)

O que une os espetadores é o isolamento. E quanto mais contempla, menos vive. Assistimos hoje, mais do que nunca, a uma fabricação massiva da alienação. Neste sentido, Andy Warhol e Nitsch, estavam certos nas suas *profecias*; caminhamos sobre um terreno pantanoso de onde é muito difícil escapar, mesmo que seja através de uma perspetiva cínica e crítica dos acontecimentos. Seguindo este pensamento, proponho uma breve análise sobre o trabalho de dois artistas contemporâneos: Tehching Hsieh (n. 1950, em Taiwan) e Francis Alÿs (n. 1959, na Bélgica com forte ligação ao México).

1. Com a Performance, a arte transcende os limites da vida e da realidade - a arte e a vida tornam-se numa só. Em tempo real, a realidade sensorial é experimentada. A experiência literária é substituída pela experiência da vida real, tornando possível dispensar a linguagem falada. Marina Abramović (n. 1946) referiu-se ao artista Tehching Hsieh como “o mestre” da performance. Os trabalhos mais marcantes de Hsieh atravessam diversos territórios da performance, onde o seu corpo de cidadão se funde com o de artista, nos seus projetos que têm sempre a duração de um ano - “*One Year Performance*”. Ao longo de sua carreira, Hsieh criou algumas das obras mais marcantes deste projeto de vida, como a “*Cage Piece*” (1978-79), “*Time Clock Piece*” (1980–1981), “*Outdoor Piece*” (1981–1982) ou “*Rope Piece*” (1983-1984). A obra de Hsieh foca-se na relação do corpo com o espaço (como temos analisado ao longo desta reflexão), assim como aspetos relacionados com a apresentação do seu trabalho [de longa duração] ao público. Neste sentido, irei destacar três trabalhos seus para compreendermos estes assuntos.

No *statement* de “*Cage Piece*” (fig. 63) que o artista escreveu no início da performance em 30 de setembro de 1978 (Hsieh fazia-o no início de cada performance), descreveu um conjunto de regras: deve permanecer trancado numa jaula de madeira com 3,5 x 2,7 x 2,4 m, equipado apenas com um lavatório, luzes, um balde e uma cama de solteiro. Durante um ano, ele não

podia falar, ler, escrever, ouvir rádio ou ver TV. Um advogado, Robert Projansky, autenticou todo o processo e garantiu que o artista nunca saísse da jaula durante aquele ano. Um dos seus melhores amigos foi entregar a comida diariamente, remover o lixo do artista, e tirar uma única foto para documentar o projeto. Além disso, a performance abria-se ao público, uma ou duas vezes por mês, das 11:00h às 17:00h.



Fig. 63 - Tehching Hsieh, *One Year Performance 1978-1979*, Nova Iorque, "Cage Piece".

Em "*Time Clock Piece*" (fig. 64 e 65) Hsieh "picou o ponto" num relógio industrial de hora em hora, entre 11 de abril de 1980 e 11 de abril de 1981. De cada vez que ele marcava o ponto no relógio, ele tirava uma única fotografia de si mesmo, que deu origem a um filme de 6 minutos com o total das imagens. No início da performance, Hsieh rapou a cabeça no sentido de percebermos a passagem do tempo nas diferentes fotos. A documentação desta peça foi apresentada no Museu Solomon R. Guggenheim em 2009, usando filmes, cartões perfurados e fotografias, tendo sido o primeiro de Hsieh a ser

apresentado no Reino Unido, na Bienal de Liverpool em 2010 e exposta na Tate Modern Art, em Londres, em 2017.



Fig. 64 (esq.) - Tehching Hsieh, *One Year Performance 1980-1981*, New York, "Punching the Time Clock." Créditos fotográficos: Michael Shen. © 1981 Tehching Hsieh. Courtesy of the artist and Sean Kelly.

Fig. 65 (dir.) - Tehching Hsieh, *Vista geral da exposição "Art Time, Life Time: Tehching Hsieh"*, Tate Modern, Londres, 2017. Créditos fotográficos: Tehching Hsieh

Por último, destaco *"Rope Piece"* (fig. 66 a 68), performance que juntou Hsieh e Linda Montano entre 4 de julho de 1983 e 4 de julho de 1984. Amarrados um ao outro com uma corda de 2,4 m de comprimento, eles partilharam todos os momentos, durante 24 horas, sem se poderem tocar até ao final da performance, lutando contra as barreiras do espaço íntimo de cada um. *«We had a lot of fights and I don't feel that is negative. Anybody who was tied this way, even if they were a nice couple, I'm sure they would fight, too. This piece is about being like an animal, naked. We cannot hide our negative sides. We cannot be shy. It's more than just honesty—we show our weakness.»*⁷³

⁷³ http://toop-hosting.com/2019/02/23/will-google-give-ranking-preference-to-websites-based-on-security-rather-than-content/?utm_source=360733326



Fig. 66, 67 e 68 - Tehching Hsieh, “Rope Piece - One Year Performance 1983-1984”, New York. © 1984 Tehching Hsieh, Linda Montano. Cortesia dos artistas e Sean Kelly, Nova Iorque.

Hsieh quando viajou de Taiwan para Nova Iorque teve dificuldade em entrar no país, vendo-se obrigado a viver como emigrante ilegal, saltando e fugindo escondido em barcos pelos EUA durante 14 anos, até receber amnistia em 1988. O artista teve sempre uma vontade enorme de singrar no mundo da arte, para o qual tinha estudado no seu país uns anos antes, mas a sua linguagem política “obrigou-o” a procurar outros destinos mais liberais e com maior visibilidade no

mercado da arte. Para a sua primeira performance *“Jump Piece”* (1973), Hsieh atirou-se de uma janela com aproximadamente dois metros e meio de altura para o chão em cimento, partindo os tornozelos. A performance foi realizada sem um público pré-convidado, apenas perante os transeuntes locais, chocando-os. Ele filmou a peça com a sua nova Super 8, estabelecendo a prática de documentar o seu próprio trabalho, que continuou meticulosamente ao longo de sua carreira. Hsieh, quando procurava o seu discurso artístico que o projetasse para o mundo da arte, percebeu que o seu trabalho no atelier era o seu melhor discurso. Não precisava de ir à procura porque ele próprio seria a sua obra de arte. *“One day all of a sudden I thought: what else do I look for?”. “I don’t need to go out to find art, I am already in my work.”*⁷⁴ *“To me doing life and doing art is all the same—doing time. The difference is that in art, you have a form”*⁷⁵. O seu esforço para conseguir um lugar no mundo da arte internacional estava, de certa forma, a asfixiá-lo, pela necessidade de encontrar mecanismos de sobrevivência. Os registos das performances serviam, assim, para equilibrar a efemeridade das ações performativas. Mas Hsieh quis criticar o próprio mercado da arte ao realizar *“Thirteen-Year Plan”* (1986–1999), uma performance que consistiu, precisamente, numa obra de arte que era constituída pela não-ação de fazer qualquer obra durante 13 anos. Desta forma, o artista não está só a criticar a arte enquanto produto pertencente ao sistema capitalista, mas também à performance enquanto espetáculo que se eterniza através da fotografia e do ecrã. Os seus trabalhos refletem sobre questões ligadas à liberdade, ao espaço e ao tempo. As questões levantadas pelo trabalho de Hsieh são ainda mais relevantes no mundo atual, cada vez mais digitalizado, onde a tecnologia simultaneamente liberta o nosso tempo, mas distrai-nos infinitamente. Estamos a perder o nosso tempo colados aos ecrãs dos *gadgets*

⁷⁴ <https://frieze.com/article/live-work>

⁷⁵ http://www.randian-online.com/np_feature/doing-time-interview-with-tehching-hsieh/

eletrônicos; Nesse sentido, o trabalho de Hsieh pede-nos para refletir sobre como passamos as horas, os dias e os anos das nossas vidas.

2. O Belga Francis Alÿs usa métodos poéticos e metafóricos para abordar realidades políticas e sociais, como as fronteiras das nações, a relação local vs. global, as áreas de conflito e de comunidade, ou questões ligadas ao progresso civilizacional. Alÿs produziu um corpo de trabalho complexo e diversificado que inclui vídeo, pintura, performance, desenho e fotografia, mas neste contexto específico interessa-me explorar as suas performances, mais concretamente “*Tornado*” (2000-10). Esses trabalhos apresentam-se como métodos de investigação através da ação, desde ensaios e encenações em ambientes urbanos ou naturais que abordam a política do espaço íntimo do artista ou do espaço público dos territórios, com algumas obras de arte que o artista desenvolveu em torno da ideia do progresso na arte e na vida quotidiana. Alÿs desenvolveu um conjunto de trabalhos em zonas de conflito fronteiriço, tais como no Estreito de Gibraltar, Jerusalém, a fronteira entre a Turquia e Arménia, as águas abertas entre Havana e *Key West*, na Florida, e a zona do Canal do Panamá, confirmando a sua relação com questões diretamente ligadas a assuntos geopolíticos.

Alÿs trabalha de forma muito peculiar a ideia de espetáculo nas sociedades e a sua estreita relação com a arte. Durante a primeira década do século XXI, Alÿs fez repetidas viagens às montanhas no sul da Cidade do México para perseguir os tornados que ocorrem com frequência naquela região no final da estação seca. A performance “*Tornado*” (fig. 69) desdobra-se em três momentos: esperar pelas tempestades, perseguir os tornados e capturá-los ou perdê-los. A obra representa um desafio do poder da natureza em relação ao corpo humano, sendo, ao mesmo tempo, um reconhecimento da persistência do artista em relação à arte, enfatizando a necessidade de perseguir ideais, por mais inatingíveis ou absurdos que possam parecer. O artista por natureza é um

lugar caótico e inconstante, atacando sobre diversas fisicalidades que nos rodeiam. A sua dimensão sublime, transmite-nos a noção clara de algo que nos atrai pela sua beleza, ao mesmo tempo que nos transmite uma noção de perigo iminente com potenciais consequências desastrosas. «To what end does (self-) absorption function in Alÿs's work? In the forty-minute video Tornado, the artist chases or keeps watch over dust devils with a handheld camera. Once inside the tornado, all sense of direction is obliterated: Ubiquity of motion, recorded by the camera as a billowing brown monochrome, becomes the only reality to which one is beholden.»⁷⁶



Fig. 69 - Francis Alÿs, "Tornado", 2000-2010. Colaboração do artista Julien Devaux.

Fotogramas de "Tornado" apresentado em exposição em formato vídeo, cor, som, 39 min.

Por outro lado, surge a reflexão sobre o atual estado caótico do México e um estudo sobre a tentativa de serenidade e ordem dentro do país, algo que

⁷⁶ Gökcan Demirkazık, retirado do sítio <https://www.artforum.com/picks/francis-aly-74542>

se apresenta como utópico. Situada em frente a El Paso, no Texas, na fronteira EUA-México, a cidade Juárez tornou-se, desde o auge da violência em 2010, uma cidade marcada por deslocamento de pessoas, extorsão e crise social e económica como resultado do tráfico de drogas e das guerras territoriais entre cartéis rivais. A população outrora próspera da cidade diminuiu, e os prédios abandonados e a paisagem em ruína desse antigo centro vibrante lembram uma cidade árida e esquecida. A relação entre o México e o tornado reside no exemplo deste fenómeno da natureza que representa de forma perfeita a ordem do caos e da imprevisibilidade, onde o perigo convive lado-a-lado com a beleza e o encanto.

Francis Alÿs realizou a performance sem público. Tal como Hsieh, este género de trabalho funde-se com a própria vida do artista. São trabalhos realizados diariamente, numa procura constante da obra ideal que será apresentada ao público numa exposição que contém diversos materiais de registo como a fotografia, o desenho ou o vídeo. Mas o que nos comove não é a exposição em si, mas antes todo o processo para chegar a esse momento de exibição pública. Alÿs correu riscos, usou o seu próprio corpo como objeto de captação de toda aquela agitação caótica provocada pela turbulência do tornado. Não existe encenação nem preparação prévia; o resultado final poderia ter sido a morte do próprio artista. Este limite que o artista convoca nos seus trabalhos, faz-nos refletir sobre a ideia de obra de arte como espetáculo e do fascínio das sociedades contemporâneas pelo perigo, pela dor, pelo acidente, pela catástrofe e pela morte dos outros. O sofrimento alheio tornou-se num objeto de consumo diário, transmitido incessantemente pelos media e, cada vez mais, por cidadãos comuns que se transformam em *voyeurs* na captação e partilha de imagens de horror.

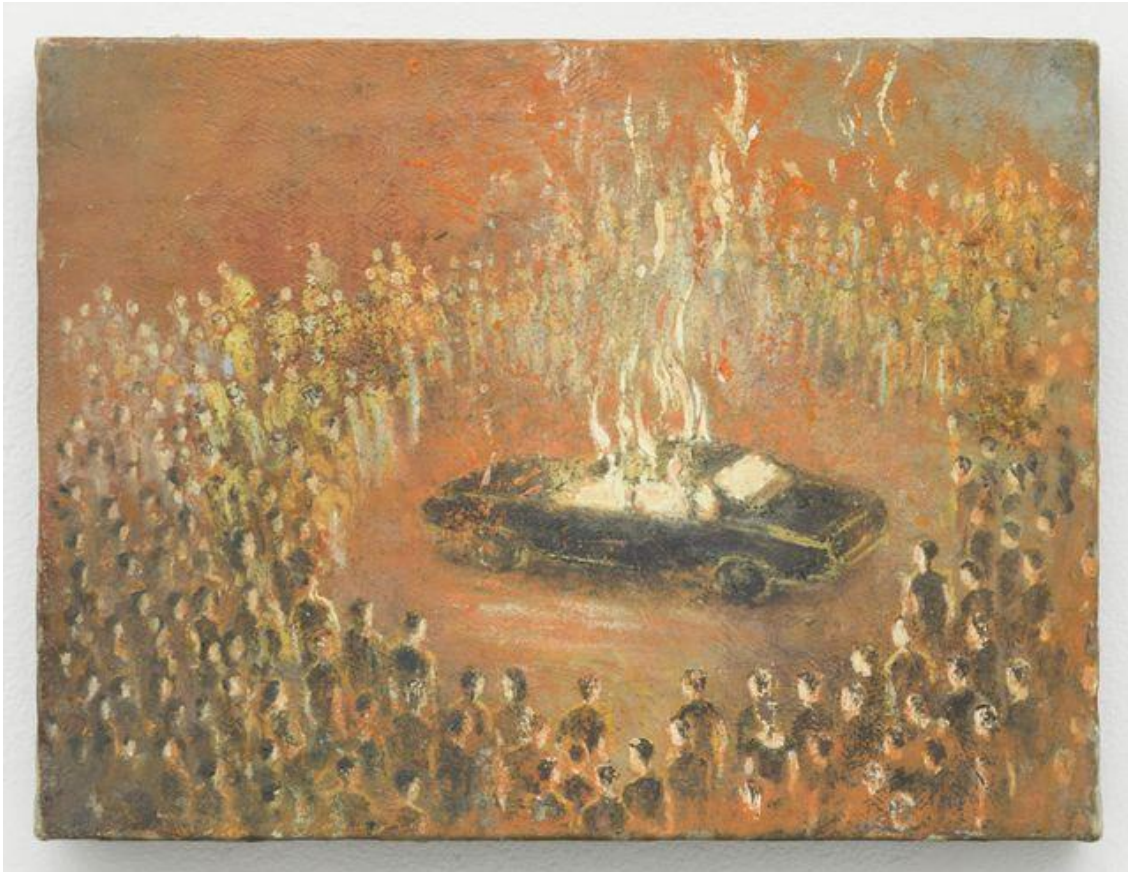


Fig. 70 - Francis Aliys, "En una dada situación", óleo sobre tela, 2016.

2.9. O corpo ausente: o acidente de carro e a estética do desaparecimento

Não se torna mais possível falar da presença do desastre na arte sem abordar a ficção “Crash” (1973), de J.G. Ballard (1930-2009). O autor britânico já tinha publicado em 1970 “The Atrocity Exhibition”, uma publicação experimental que reuniu diferentes contos ficcionais, e que foi inicialmente rejeitada pela sociedade americana, com títulos como “Plans for the Assassination of Jacqueline Kennedy”, “Love and Napalm: Export USA” and “Why I Want to Fuck Ronald Reagan”. Em abril de 1970, Ballard realizou uma exposição desconcertante na *New Arts Lab Gallery* em Camden Town, em Londres. Esta exposição, que reunia três carros acidentados - um Austin Cambridge A60, um Mini e um Pontiac - era descrita no convite como a apresentação de novas esculturas, com o título “Crashed Cars”. No para-brisas do Pontiac americano destruído colocou uma etiqueta com preço (fig. 71), atribuindo um valor a um corpo disfuncional, a um objeto que deixou de ter utilidade para o qual foi produzido. A exposição demonstrava a crença que Ballard depositou no acidente de carro, acreditando ser o evento mais dramático que provavelmente acontecerá nas nossas vidas, além da nossa própria morte. Para a inauguração, Ballard contratou uma atriz para passear em *topless* pela galeria e entrevistar os convidados para uma transmissão em direto para os monitores da CCTV (fig. 72). A estreia de Ballard como artista numa galeria de arte foi provocatória: os visitantes entornavam as bebidas nos carros e partiam os copos no chão da galeria. Segundo alguns relatos dessa noite, a atriz chegou a ser agredida sexualmente na parte de trás de um dos carros. Durante o tempo em que a exposição esteve aberta, a instalação continuou a provocar alguns atos de vandalismo: para-brisas e espelhos partidos, urina sobre os estofos, pinturas com *spray* sobre os carros... embora o trabalho tenha sido desenhado para provocar tal reação, a ferocidade da resposta foi

surpreendente, não menos importante para o criador da exposição. As obras de Ballard foram retiradas da sucata e foram transportados para a galeria, reivindicando um lugar no meio dos objetos de arte, tal como Duchamp tinha feito com os seus *ready-made*. No entanto, esses objetos - há muito tempo remetidos para o ferro-velho a ser destruído - permanecem radicais como uma ideia, porque o gesto de Ballard evitava as armadilhas da modernidade experimental na superfície fria do objeto contemporâneo. A exposição também foi importante por criar uma relação concetual entre a vida e a morte, criando jogos de relação entre a dor e o prazer associado ao corpo semi-nu que deambulava por entre os corpos mortos de metal e vidro. Esta ausência de vida associada ao carro acidentado confere-lhe uma memória que nos é distante, porque não fomos nós que sofremos o acidente, mas ao mesmo tempo introduz-lhe uma certa ideia de futuro, de que todos poderemos sofrer um desastre que nos vai tirar a vida repentinamente. Estas relações entre o corpo nu da mulher e o corpo morto do automóvel que nos devora também estão presentes na capa do livro "Crash" (fig. 70). Uma mulher apresenta-se nua em frente de um carro acidentado, com o capô levantado como uma boca aberta prestes a comer a cabeça possivelmente sem vida da mulher e o órgão genital tapado por um pedaço de metal contorcido.

Em certo sentido, "The Atrocity Exhibition" é uma descrição literal do cenário mediático que surgiu no início dos anos 1960, povoado por imagens do Vietnam, dos Kennedy, de Martin Luther King e Malcolm X. O romance trata da violência como uma sociedade hemorrágica prestes a falecer. Mas, para Ballard, os acontecimentos mundiais de 1969 são apenas o culminar de uma década cuja lógica orientadora tinha sido a da violência; uma violência mediatizada, em que "mediatização" é um termo profundamente ambíguo que não implica necessariamente uma carga de menor intensidade. À medida que começam a atingir a velocidade instantânea que Paul Virilio considera característica da comunicação pós-moderna, os media (paradoxalmente) automatizam o trauma,

tornando-o instantaneamente disponível mesmo quando o embalamos num sistema de *fast-consume* numa lógica de estímulo-resposta.

Com “Crash”, Ballard coloca a personagem principal - Vaughan - não só no lugar alucinado de alguém que procura a estética mórbida do desastre automóvel, mas também de alguém que se excita sexualmente com tais acontecimentos. Vaughan é frequentemente colocado, também, no lugar de espetador, uma estratégia narrativa que coloca o leitor no lugar dos *voyeurs* do desastre.

«Era frequente pararmos sob os projetores que iluminavam os palcos de colisões gravíssimas, observando os bombeiros e os técnicos da polícia a manusearem maçaricos de acetileno e a utilizarem equipamento de elevação para libertarem esposas inconscientes encarceradas ao lado dos maridos falecidos, ou esperando enquanto um médico que por acaso ia a passar se ocupava de um moribundo preso debaixo de um camião capotado. Às vezes, o Vaughan era puxado para trás pelos outros espetadores e via-se obrigado a resgatar as suas máquinas fotográficas dos paramédicos. Mais do que tudo, o Vaughan ansiava pelas colisões frontais contra os pilares de betão das passagens superiores das autoestradas, a conjunção melancólica formada entre veículo destruído abandonado na berma relvada da estrada e a serena escultura em movimento do betão». (J.G. Ballard, em “Crash”, p.15)

Importa aqui compreender porque nos atrai o acidente. O que há de encantamento neste mundo de caos que atrai o nosso olhar? Com *Crash* «O Acidente, como a morte, já não pertence à categoria do neurótico, do recalçado, do resíduo ou da transgressão, é iniciador de uma nova maneira de gozo «não perverso» (contra o próprio autor, que fala em introdução de uma nova lógica perversa, é preciso resistir à tentação moral de ler *Crash* como perversão), de uma organização estratégica da vida a partir da morte» (Baudrillard, 1996:

142). A escrita de Ballard tem a clareza de uma fotografia com flash, onde o dramático contrapõe os extremos, sendo uma ficção demasiado real, talvez porque a realidade se tornou demasiado ficcional pela transmissão dos media. Mesmo nas sequências do livro em que a prosa de Ballard se volta para o “realismo pornográfico”, o texto ganha efeitos emocionais profundos na lenta acumulação de imagens perturbadoras. De acordo com Baudrillard, o livro de Ballard foi o primeiro grande romance do universo da simulação onde o olhar moral está ausente, uma ausência enquadrada pela funcionalidade do próprio texto.

«Não existe afecto por detrás de tudo isto, não existe psicologia, nem fluxo, nem desejo, nem libido, nem pulsão de morte. A morte está naturalmente implicada numa exploração sem limite da violência possível feita ao corpo, mas isto nunca é, como no sadismo ou no masoquismo, um objectivo expresso e perverso da violência, uma distorção de sentido e de sexo (em relação a quê?).» (1996: 141)

«O carro não é o apêndice de um universo doméstico imóvel, já não há universo privado e doméstico, existem apenas as figuras incessantes da circulação, e o Acidente está em toda a parte, figura elementar, irreversível, banalidade da anomalia da morte. Já não está à margem, está no coração. Já não é a excepção de uma racionalidade triunfal, tomou-se a regra, devorou a regra.» (Idem)

O automóvel não é mais um *prolongamento* do corpo (como na perspectiva clássica de Edward Hall), é o próprio corpo como cápsula que nos

aumenta. É «um corpo sem órgãos nem gozo de órgão, inteiramente submetido à marca, ao corte, à cicatriz técnica» (Baudrillard, 1996: 140). Este corpo de metal que nos transporta também é um corpo habitado por nós, que dá lugar à fantasia, ao devaneio, à imaginação frenética, à sexualidade e, em última instância, à morte. Num acidente mortal, o automóvel falece conosco, acompanha-nos. O corpo humano fica ausente; o do automóvel fica inoperacional. Existe, mas já não é vivido. A violência descrita por Ballard é dirigida ao *corpo-humano* com a mesma intensidade e carga simbólica do *corpo-automóvel*, numa simbiose perfeita entre carne e metal, entre fluidos mecânicos e sucos sexuais.

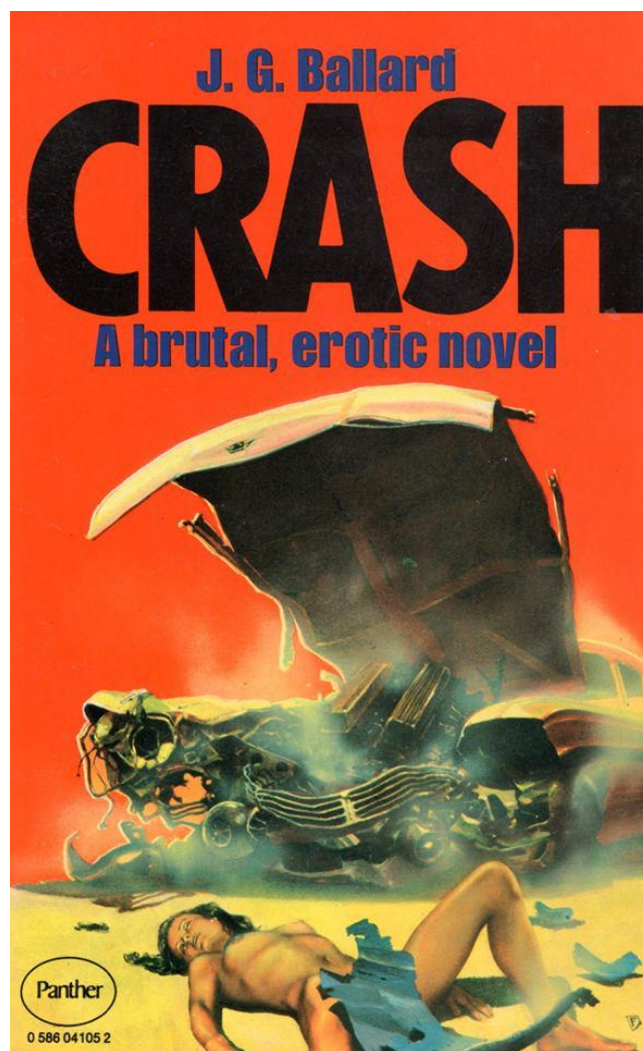


Fig. 70 - Chris Foss, capa de 1975, Panther edition



Fig. 71 - Imagem da exposição "Crashed Cars", de **Ballard**. Londres, 1970
Fonte: www.ballardian.com



Fig. 72 - Imagem da mulher que entrevistava em *topless* os convidados.
Exposição "Crashed Cars", de **Ballard**. Londres, 1970
Fonte: www.ballardian.com

3

WELCOME TO PARADISE!

Welcome to Paradise!

Este último capítulo é dedicado às obras plásticas e visuais que realizei no âmbito desta investigação e que culminou numa apresentação pública dos trabalhos na exposição “Welcome to Paradise!”, entre novembro e dezembro de 2020, no Espaço Mira (Porto). Não pretendemos fazer uma descrição exaustiva das obras, mas antes ampliar as possibilidades de leitura dos trabalhos. Para além das fotografias das obras e das vistas gerais da exposição, o leitor pode, também, visualizar um pequeno vídeo da exposição⁷⁷.

1.

Quando iniciei os desenhos “Voyeurs do Desastre” (fig. 2 a 11), realizados entre 2019 e 2020, no processo desta investigação, senti a necessidade de aprofundar os meus conhecimentos sobre os acidentes de automóvel que acontecem na cidade onde habito e trabalho - Guimarães. Desloquei-me ao posto da Polícia de Segurança Pública para falar com os agentes responsáveis pelos acidentes de viação. Fui encaminhado para o Agente Principal da Brigada de Investigação de Acidentes da PSP. Depois de me apresentar, disse-lhe que procurava imagens de registo de marcas de travagem no asfalto, que indicassem potenciais acidentes, uma iminência. O agente, intrigado, mostrou-me centenas de imagens de acidentes, com corpos mortos e despedaçados pelo metal, mas nunca das marcas dos pneus arrastados até ao momento de impacto. Fiquei aterrado. Disse-lhe que não procurava esse tipo de imagens, até que o agente me apresentou um conjunto de fotos, captadas por si, de pós acidentes. Estas imagens, na maioria fotografadas à noite, apresentavam características próximas de uma instalação artística - os círculos imperfeitos pintados com *spray* branco, assinalavam detalhes pertencentes às vítimas (um sapato, um relógio, atacadores, um fio...), sempre acompanhados por sinaléticas

⁷⁷ Vídeo da exposição disponível em <https://www.luisribeiro.pt/2020-welcome-to-paradise>

amarelas com números, fazendo lembrar os filmes e séries de investigação criminal. Senti-me estranhamente atraído por estas imagens, demasiado reais para serem verdade. Durante as longas horas de conversa que tive com o agente, nas três visitas que fiz, fui percebendo que ele apresentava uma sensibilidade mais apurada para a estética das imagens que não encontrei noutros agentes com quem me fui cruzando. Por outro lado, este Agente Especial ficou seduzido por ver alguém atraído e fascinado pelo seu mundo. Não foi difícil ter acesso às fotografias, sob o compromisso de nunca apresentar uma vítima ou algo que as pudesse identificar; partilhamos a mesma ética profissional.

Como temos vindo a analisar ao longo desta investigação, interesse-me pela ausência do corpo humano na representação do acidente; sentirmos a dor precisamente pela ausência do humano, assumindo o automóvel como suporte de toda a angústia, desespero e dor presentes no acidente. A série de dez desenhos “*Voyeurs do Desastre*” (2019-2020), reflete não só os espetadores que se sentiram atraídos pelo desastre, que fotografaram os acidentes em momentos de passagem, mas também uma estética de ausência que nos atrai. Todos os desenhos foram representados a partir de fotografias que encontrei nas redes sociais, de acidentes que aconteceram na minha cidade. Daí o formato vertical dos desenhos, pelo posicionamento das câmaras fotográficas dos telemóveis destes *voyeurs do mórbido* em passagem. O voyeurismo (do Francês *voyeurisme*, de “*voir*”- “*ver*”) é uma forma de parafilia, identificada pela medicina, para descrever os humanos com tendências voyeurísticas, normalmente relacionado com excitação sexual. O que excita estas pessoas é o ato da observação às escondidas e não o contacto sexual com a pessoa observada. Os *Voyeurs* não procuram intimidade com o corpo-objeto de observação.

O conjunto de desenhos “Voyeurs do Desastre” pretende refletir sobre a forma como nos sentimos atraídos pelo mórbido, mas apenas enquanto observadores e não enquanto parte integrante da catástrofe. Diz-nos Burke que *«As ideias de dor, doença, e morte, enchem a mente com sensações poderosas de horror; mas a vida, e a saúde, embora nos tornem capazes de sermos afectados pelo prazer, não causam esta impressão pelo simples facto de as possuímos. Logo, as paixões que dizem respeito à preservação do indivíduo têm a ver principalmente com a dor e o perigo, e são as paixões mais poderosas de todas.»* (2019: 57). A peça *“I feel attracted but I don’t know why”* (fig. 42 e 43), assim como a fotografia *“Sem título”* (fig. 12), vêm no seguimento deste pensamento. A fotografia que abre a exposição é a de um corpo morto, envolvido por flores coloridas e árvores, que induz no leitor uma certa dúvida da autenticidade da imagem - será uma encenação? Não. A fotografia não apresenta qualquer simulação, mas parece que recusamos a autenticidade da imagem porque nos recusamos a ver um corpo morto, apesar de sermos bombardeados diariamente por imagens de morte e horror, pois, como nos diz Berger, *«Nunca nos limitamos a olhar para uma coisa: estamos sempre a olhar para a relação entre coisas e nós mesmos. A nossa visão é continuamente activa, move-se incessantemente»* (2018: 18). Por outro lado, a fotografia colada no para-brisas, parece congelar um momento de horror, funcionando como um dispositivo que transforma a imagem num ecrã estático e (i)real, com as marcas do *spray* e das placas numéricas a serem os elementos mais reais mas, ao mesmo tempo, mais cinematográficos; Ou seja, a realidade das imagens é-nos dada pela relação que criamos com o cinema, ou seja, pela ficção. Torna-se assim estranho que o observador da exposição possa retirar prazer ao ver estas obras. Existe aqui uma noção de sublime que me interessa explorar (esta carga dramática saiu reforçada pela fotografia do céu *carregado*, colada diretamente sobre a parede, absorvendo o observador pela sua escala) (fig. 29 e 30). Introduce-se aqui, mais uma vez, a noção de sublime; Burke diz-nos que *«[...]*

*aquilo que em geral torna a própria dor, se me é permitido dizê-lo, mais dolorosa, é o facto de ela ser considerada uma emissária deste reino de terrores. Quando o perigo ou a dor estão próximos, são incapazes de nos causar deleite e são simplesmente terríveis; mas a alguma distância e com algumas modificações eles podem ser e são deleitosos, como nos mostra a experiência diária» (2019: 58). Ou seja, com a devida distância do horror (e aqui o *white cube* funciona na perfeição como uma cápsula que nos protege), conseguimos sentir prazer na dor e no perigo.*

2.

A voracidade de captação e consumo de imagens é alucinante nos dias que correm. Fotografar acidentes pela janela do automóvel introduz-nos aqui duas ideias: a primeira, a de janela como primeiro ecrã (o segundo ecrã é o dos *smartphones*), com imagens em constante movimento, tão fugazes que nos escapam; a segunda, a noção de captação e partilha de imagens de acidentes, banalizando-as pela forma como são consumidas e partilhadas, confundindo e vulgarizando a mensagem simbólica das imagens, fotografias do domínio binário, digitais. Ao contrário da fotografia analógica, as imagens digitais não têm negativos únicos. Pelo contrário, um arquivo de uma imagem pode ser copiado indefinidamente, enquanto que o desenho interrompe a lógica da reprodutibilidade da obra de arte (Benjamin), introduzindo-lhe autenticidade e originalidade. A propósito das *imagens como pandemia visual*, o artista e investigador Fernando José Pereira, escreveu o seguinte: «*A primeira metáfora que propusemos, a da janela do automóvel ganha, assim, uma dimensão totalizadora, completamente exterior às próprias imagens, concentrando-se, acima de tudo, na sua produção. Não interessa para nada a incursão imersiva nas próprias imagens, trata-se, antes, de uma canibalização delas próprias por uma lógica que lhes é absolutamente exterior: aquela que as conduz à condição de coisa que passa a enorme velocidade. A velocidade contém no seu âmago a*

dupla condição essencial de uma temporalidade acelerada e de um espaço em constante luta pela sua afirmação e que, contudo, não consegue escapar à precariedade absoluta. As imagens passam e nada fica. A retenção da sua corporalidade imagética, da sua aparência como permanência de uma certa porção de realidade desvanece-se na instantaneidade a que se encontram sujeitas. E, contudo, a velocidade do seu próprio arrastamento, dos restos e dos rastros que deixam, produzem uma outra forma de entender as imagens e a realidade: acima de tudo, em amplitude alargada da necessária atenção que, obviamente, falha ao ser confrontada com a torrente a que se encontra sujeita. Mas é nesses restos, cada vez mais reduzidos à sua efemeridade temporal, que se apostam todas as potencialidades para as imagens do nosso tempo.»⁷⁸

Quando procurei incessantemente por imagens de acidentes, partilhadas nas redes sociais digitais por *voyeurs do desastre*, selecionei um conjunto de fotografias que me seduziram pela estranheza da composição e do enquadramento, com diagonais acentuadas, ou com cortes na imagem provocados pela velocidade do habitáculo em movimento que abrigava o *fotógrafo infetado*⁷⁹. Depois, transportei estas imagens para o domínio do desenho, retirando-as do sistema binário digital para a realidade matérica das artes plásticas, tridimensionais, com camadas de grafite sobre papel de 300g. Esta materialidade da imagem-objeto, criada pelos artistas, é fundamental para ajudar os observadores a abrandarem, neste “tempo sem tempo” (F. J. Pereira). «*Esta nova produção imagética requer reflexão aprofundada, mais não seja, por parte dessa actual e pequeníssima parcela dos produtores de imagens que se interessam inequivocamente por elas próprias: os artistas. Cabe a estes uma espécie de responsabilização social de resistir (negativamente, diria Adorno) a esta situação. Até porque está em jogo a sua própria sobrevivência enquanto*

⁷⁸ Fernando José Pereira, “Da pandemia das imagens às imagens necessárias”, ALIX - Jornal de estudos em fotografia e cinema, #1 outubro 2020, ed. I2ADS/FBA.UP.

⁷⁹ O termo “infetado” surge aqui como metáfora [infetado na era da pandemia das imagens], numa relação direta com o texto de Fernando José Pereira.

produtores de imagens, externos à torrente e ao manancial contínuo do blinking digital. Enquanto o manancial se afirma na passagem, as imagens dos artistas (pelo menos algumas, de alguns), afirmam-se, antes, na paragem.»⁸⁰

Coloquemos aqui duas questões importantes: Porquê fazer arte? Como nasceram os espetadores? Talvez as respostas estejam interligadas. Iluminemos pelo pensamento de Marie-José Mondzain. O humano das cavernas usou o braço estendido para colocar a mão na parede - e estender a mão é importante, pois dá-nos a noção de que a distância é à medida do corpo - soprando um conjunto de pigmentos para, assim, criar a primeira manifestação de reconhecimento do seu “eu”. Temos aqui, à luz deste pensamento, a ideia de parede como espelho (mas não um espelho especular) que reflete a nossa imagem, não o nosso reflexo, mas a imagem que temos de nós como seres que têm noção de que a mão já não está na parede, mas antes a sua imagem - a mão simbólica. Sem esta noção, não existiriam hoje quaisquer imagens. Esta “potência do olhar” (Mondzain), assinala o primeiro momento do ato de fazer arte. *«Retirar-se para produzir a sua imagem e dá-la a ver aos olhos como marca viva mas separada de si. De que vida vai gozar essa mão senão da vida das imagens sem poder mas plenas de uma capacidade singular? A capacidade de inscrever os signos de um afastamento»* (Mondzain, 2015: 40). Assim, constatamos que só depois deste primeiro momento poderá nascer o espetador: *«O homem da caverna não propõe um objecto à sua visão. Ele encena a composição do seu primeiro olhar, põe-se no mundo como espectador, numa cenografia em que as suas mãos se tornam a figura do primeiro espectáculo.»* (idem: 41). Partindo destes pensamentos de Pereira e Mondzain, percebemos que o ato de fazer arte é, nos tempos que correm, fundamental para nos ajudar a interpretar as realidades do mundo humano, cada vez mais sobrecarregado de imagens, pois, *«Fazer uma imagem é pôr o homem no mundo como espectador»* (idem, p. 50). Fazer arte é dar a ver o outro, nem que

⁸⁰ Idem.

seja a si próprio enquanto sujeito separado de si, introduzindo marcas e símbolos nas imagens que as retiram da banalidade e do consumo imediato. Fazer arte é abrandar (e, até, fazer parar). É por este motivo que transfiro as imagens do binário para a fisicalidade da matéria, afirmando as artes plásticas como potência. O objeto da visão é o visível, o objeto da arte é o pensamento, habitando em si múltiplas realidades [in]visíveis. Por fim, uma última nota sobre outra ideia de Mondzain, a de que as mãos são o “primeiro órgão do endereço” e o espetador é o “primeiro local do endereço”⁸¹, pensando que sem mãos não há imagem, que o ato de fazer presuppõe *fazer-ver* no outro; Daí fazer as imagens em desenho ser tão importante, porque pelo sentimento de que a imagem foi um ato de *fazer-ver* do artista, o observador vai sentir a relação objetual voltada sobre si.

3.

Uma última nota acerca do momento em que escrevo estas palavras. Vivemos um acontecimento raro da nossa história enquanto humanidade, com uma pandemia a atingir o planeta, com milhões de infetados pelo vírus SARS-CoV-2, causando centenas de milhares de mortos. A palavra “confinamento” passa a pertencer ao nosso quotidiano ou, como Agamben defende, ao distanciamento social, para não ser tão violento. Fechamo-nos nos nossos espaços habitacionais para não sermos contaminados e não contarmos o outro (nasce a ideia do nosso *corpo-arma* que ameaça o outro), provocando transtornos psicológicos relacionados com a ausência da vida exterior, do não relacionamento social, da falta de contacto com o outro. O medo ocupa as nossas mentes. Nunca a morte como possibilidade esteve tão presente do nosso dia-a-dia, pairando sobre as nossas cabeças como uma faca afiada. Os conceitos proxémicos reordenaram-se de um momento para o outro, com leis

⁸¹ Reflexão a partir do texto “A mão do outro”, de Marie-José Mondzain, em “Homo Spectator: Ver, fazer ver”, p. 42, 2015, Orfeu Negro.

que obrigam ao distanciamento social e à clausura individual dos corpos. Foi neste contexto que os desenhos, “Por favor morre”, “Dead Bodies”, “Sem título (The Tourist)” e “Sem título” (Dead on Arrival), foram realizados durante o primeiro confinamento de 2020, três longos meses de fechamento domiciliário.

As notícias bombardeiam-nos com a morte iminente. Na era da democratização da imagem imposta pela televisão e, cada vez mais pela internet e suas redes sociais, os veículos de transmissão de imagens em movimento funcionam como instrumentos de distração da realidade física que nos rodeia. Nunca o desastre e o desespero alheio venderam tanto como hoje. Há um sentimento inconsciente enraizado nas sociedades de que o sofrimento dos outros ajuda-nos a suportar melhor o nosso quotidiano, fazendo com que o nosso pareça mais suportável, existindo um certo conforto na dor partilhada. Ao estarmos no ambiente controlado do *white-cube* sabemos como podemos gerir as nossas emoções na nossa relação com as obras expostas. A tensão e o desconforto são suportáveis, pois sabemos que o que ameaça romper-se nunca ultrapassará os limites do ecrã. A atmosfera sublime onde o observador se coloca não é verdadeira; é antes uma simulação do real que o artista apresenta como proposta para interpretação do visível e do invisível.

«A apoteose da simulação: o nuclear. Contudo, o equilíbrio do terror nunca é mais que a vertente espectacular de um sistema de dissuasão que se insinuou do interior em todos os interstícios da vida. O suspense nuclear não faz mais que consolidar o sistema banalizado da dissuasão que está no coração do media, da violência sem consequências que reina em todo o mundo, do dispositivo aleatório de todas as escolhas que nos são feitas.»

Baudrillard, 1996: 47

Quero com isto dizer que há múltiplas formas de comunicar imagens de horror. O objetivo é que, através da arte, não nos tornemos *«insensíveis à realidade banalizada desses horrores. Tal opinião é amplamente aceite porque confirma a tese tradicional que diz que o mal das imagens é afinal o seu número, a sua profusão que invade sem remédio o olhar fascinado e o cérebro amolecido da multidão dos consumidores democráticos de mercadorias e de imagens»* (Rancière, 2010: 143). Contudo, há um lado pessoal que me interessa explorar, de invasões de espaços que acontecem dentro de outros espaços - o corpo humano que habita um automóvel, que se desloca na minha cidade. Corpos que invadem outros corpos, numa lógica de movimento constante de organismos *proxémicos*.

«Mas as imagens do repulsivo podem também seduzir. Todos sabem que o que faz engarrafar o tráfico nas autoestradas ao passar por um acidente horrroso não é apenas a curiosidade. É, também, para muitos, o desejo de ver algo macabro. Considerar «mórbidos» esses desejos sugere que se trata de uma aberração rara, mas a atração por tais espetáculos não é rara, e é uma permanente fonte de tormento interior».

(Sontag, 2015: 93)

Como nos diz Sontag, *«a imagem deve aterrar, e nessa terribilità reside um tipo de beleza desafiador»* (2015: 76). Assim, o que eu pretendo é desafiar o espetador, fazendo com que o sofrimento pareça mais vasto, globalizando-o, podendo levar a que as pessoas se interessem mais pelo desastre. Este é um dos motivos pelos quais utilizo o desenho, para tornar mais próxima uma realidade dolorosa, levando os espetadores a sentirem mais. Mas por quanto

tempo? *«Será que o choque tem prazo de validade? (...) O choque pode tornar-se familiar. O choque pode esgotar-se»* (2015: 81). Concordo com Sontag; Os media têm criado uma banalização do horror através do hábito de consumo de imagens trágicas. À luz do pensamento de Perniola, o que eu procuro é obrigar o espetador a abandonar a contemplação pura e desinteressada da arte *«a favor de uma experiência perturbante na qual a repulsa e a atração, o medo e o desejo, a dor e o prazer, a recusa e a cumplicidade se mesclam e fundem»* (2006: 18). Em suma, procuro uma beleza que ameace a integridade do espetador neste mundo cada vez mais saturado de imagens que nos tornam insensíveis. Ao transformar estas imagens fotográficas em desenhos sobre papel, através de um processo manual e bastante detalhado (e demorado), procuro não esvaziar as imagens da sua força.

Dos corpos

Na exposição Welcome to Paradise! Luís Ribeiro apresenta quatro núcleos de trabalhos nos quais explora questões que o têm vindo a inquietar desde que iniciou o seu percurso artístico: o corpo (na sua relação com o espaço), o acidente e o controlo (ou a falta dele).

Partindo de um conjunto de imagens retiradas de redes sociais de acidentes de automóvel, Luís Ribeiro apresenta dois conjuntos de desenhos – Sem título (Série Voyeurs do Desastre) e Sem título (Dead Bodies) – que questionam o (eterno?) fascínio do humano por uma certa ideia de morbidade, de prazer estético do desastre, de “delightful horror” (segundo Burke). Nestes desenhos, o autor remove o corpo, no entanto, a presença humana “grita”. A ausência do corpo, neste contexto, reforça a tensão entre aquilo que se vê e aquilo que se supõe que aconteceu. Os automóveis acidentados, os aparentes protagonistas destes desenhos, surgem-nos, assim, como corpos disfuncionais.

Seguindo a estratégia apropriacionista que atravessa a exposição, o autor presta homenagem a Weegee, usando algumas das suas icónicas fotografias de cenas de crime como ponto de partida para Sem título (The Tourist) e Sem título (Dead on Arrival). Note-se que é apenas nestas obras (e em mais uma da série Voyeurs do Desastre) que o corpo humano está representado. A experiência do drama é, assim, mediada pela natureza humana (pelo corpo humano).

Sem título e I feel attracted but I don't know why, respetivamente a obra que abre e a que encerra a exposição, são fotografias cedidas pela Divisão Criminal da PSP de locais/cenas de acidentes. Estas imagens remetem-nos para uma figuração do corpo através da representação da sua ausência: temos os referentes, mas não os referidos, intensificando-se, desta forma, o dramatismo do olhar sobre o acontecimento.

A dimensão sonora do vídeo Welcome to Paradise, filmado entre Portugal e o Japão, intensifica a experiência do espectador na exposição. A tensão é reforçada pela sucessão das imagens, como se algo estivesse na iminência de acontecer.

Welcome to Paradise! Apresenta-se-nos como uma exposição sensorial (no campo da experiência física), na qual interessou ao artista, para além das questões formais (ou visuais), apresentar um conjunto de obras que remetam para um leque variado de experiências. Tensão, drama, expectativa, dor, desconforto: tudo isto encontramos na exposição de Luís Ribeiro.

Bem-vindos ao (novo) paraíso!

Raquel Guerra, novembro de 2020

Texto escrito e publicado na folha de sala pela Curadora da exposição “Welcome to Paradise!”, de Luís Ribeiro, no Espaço Mira, Porto (20 de novembro a 23 de dezembro de 2020).



Fig. 1 - Vista geral da entrada da exposição "Welcome to Paradise!"

Fig. 2 a 11 - *Luís Ribeiro*, *Voyeurs do Desastre*, grafite sobre papel, 29,7 x 42 cm, 2019









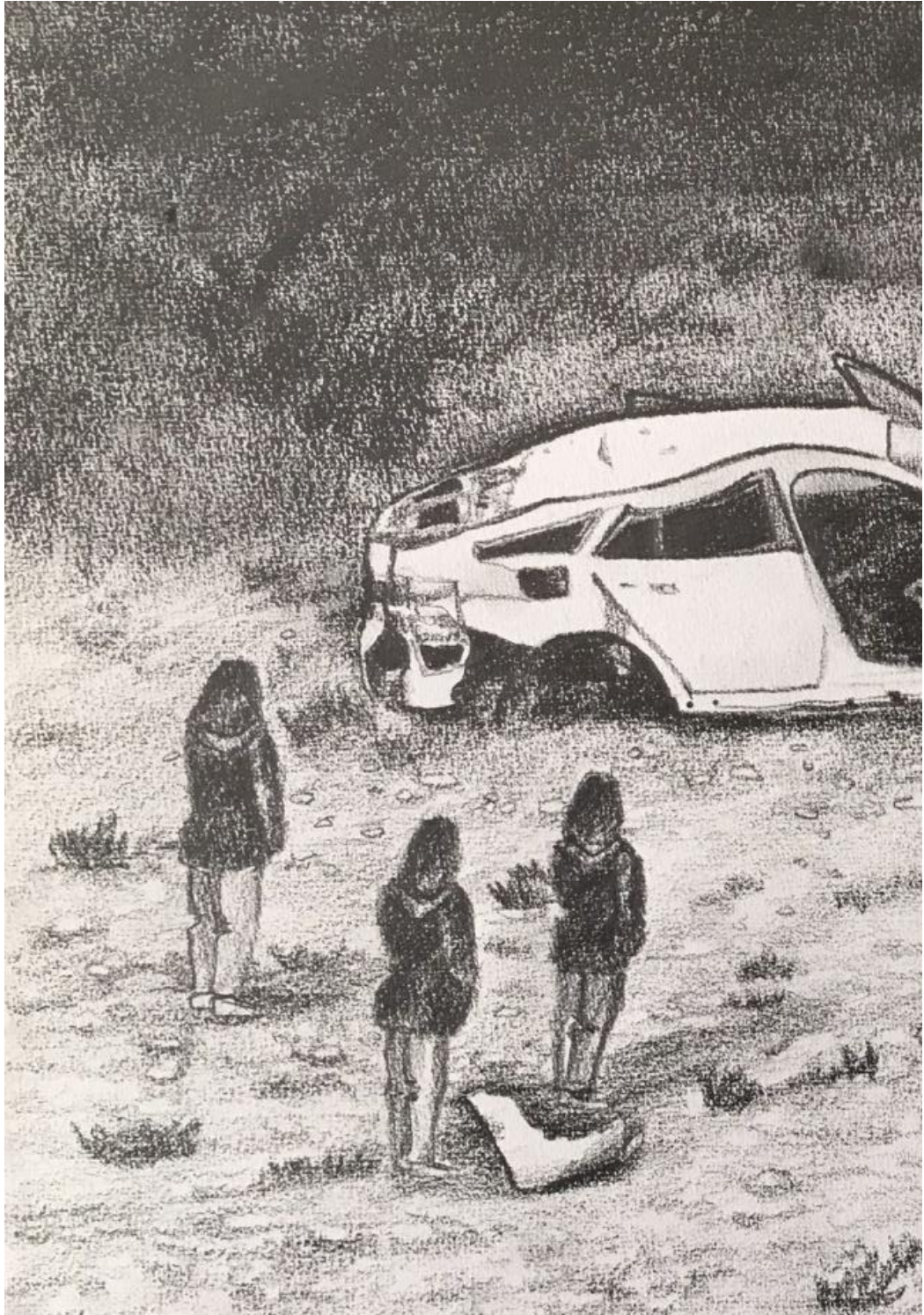












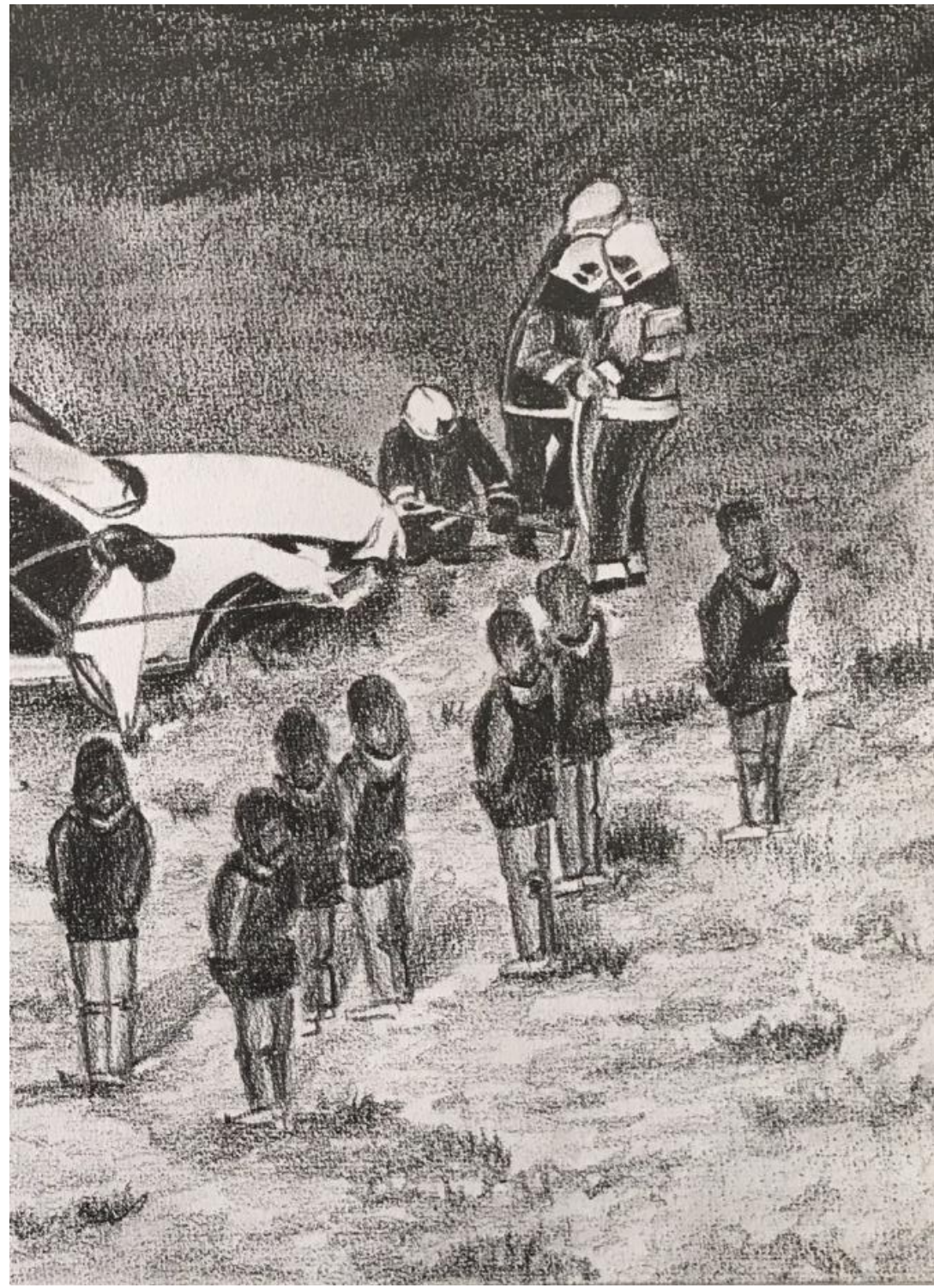


Fig. 12 - Luís Ribeiro, *Sem título*, fotografia impressa a jato de tinta sobre papel de algodão, 43 x 29,7 cm, 2019







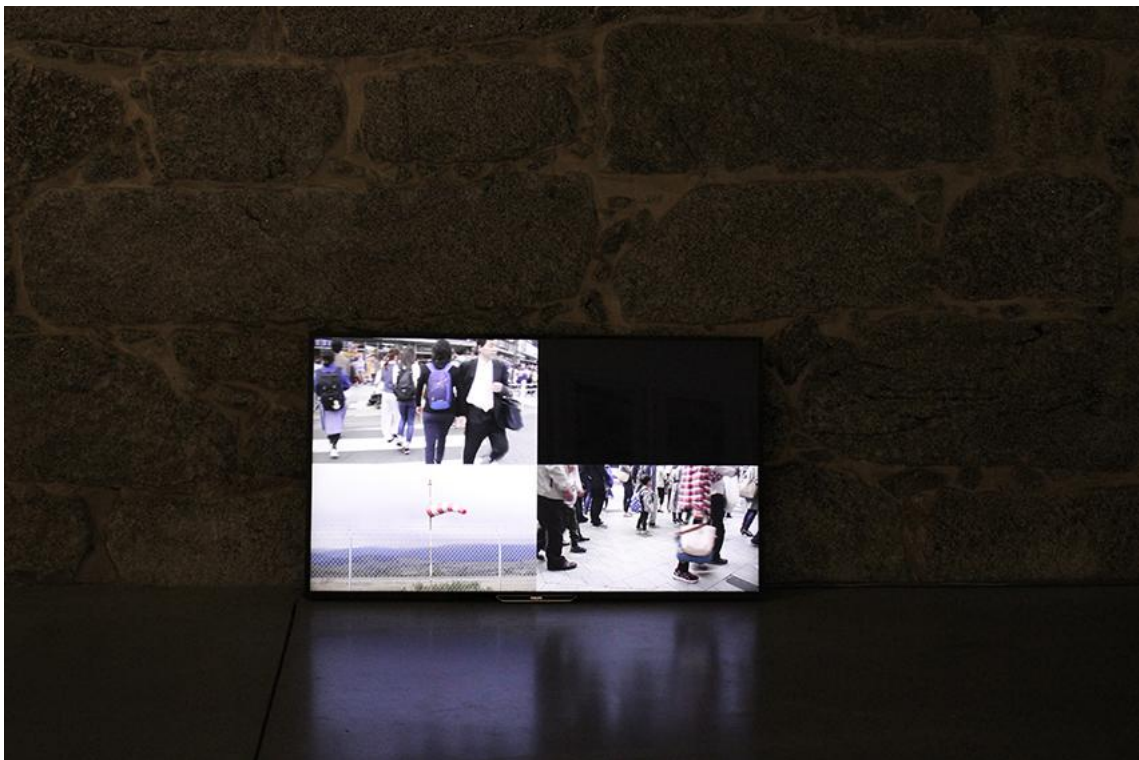
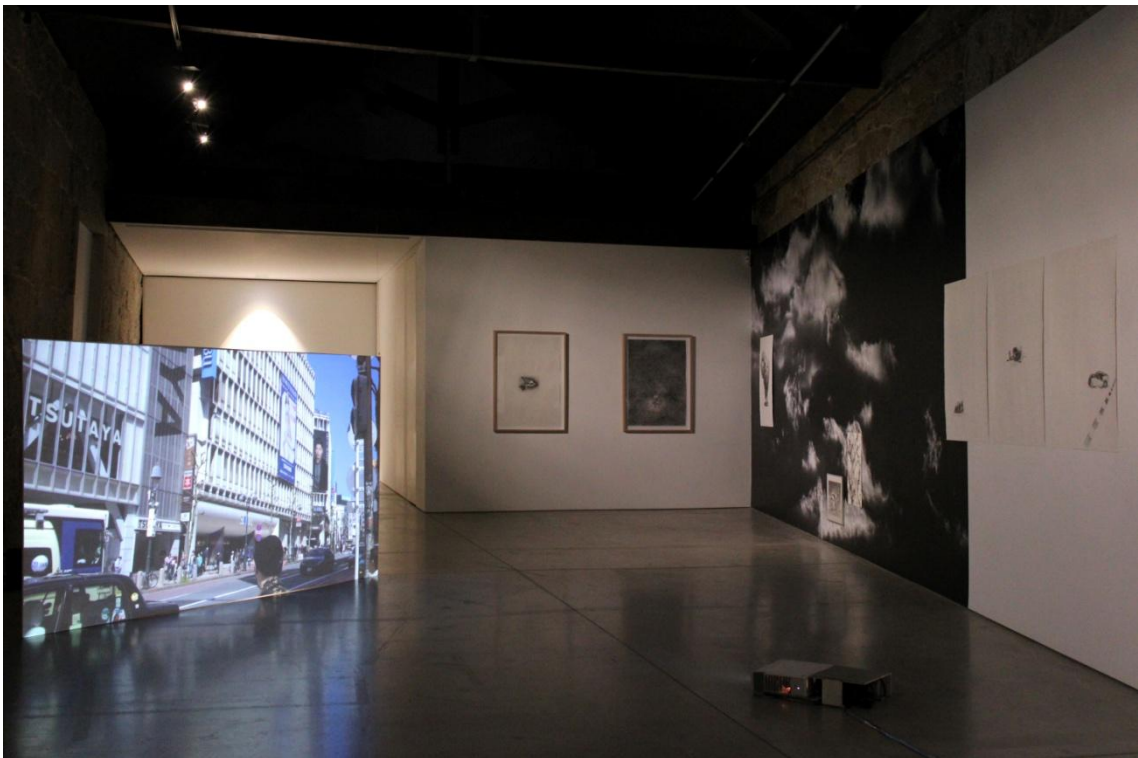


Fig. 14 e 15 - Luís Ribeiro, "Do Not Panic", Vídeo, 4'00", loop, 2018
(ver o capítulo "À procura do Sublime: o choque como estratégia", p. 128)





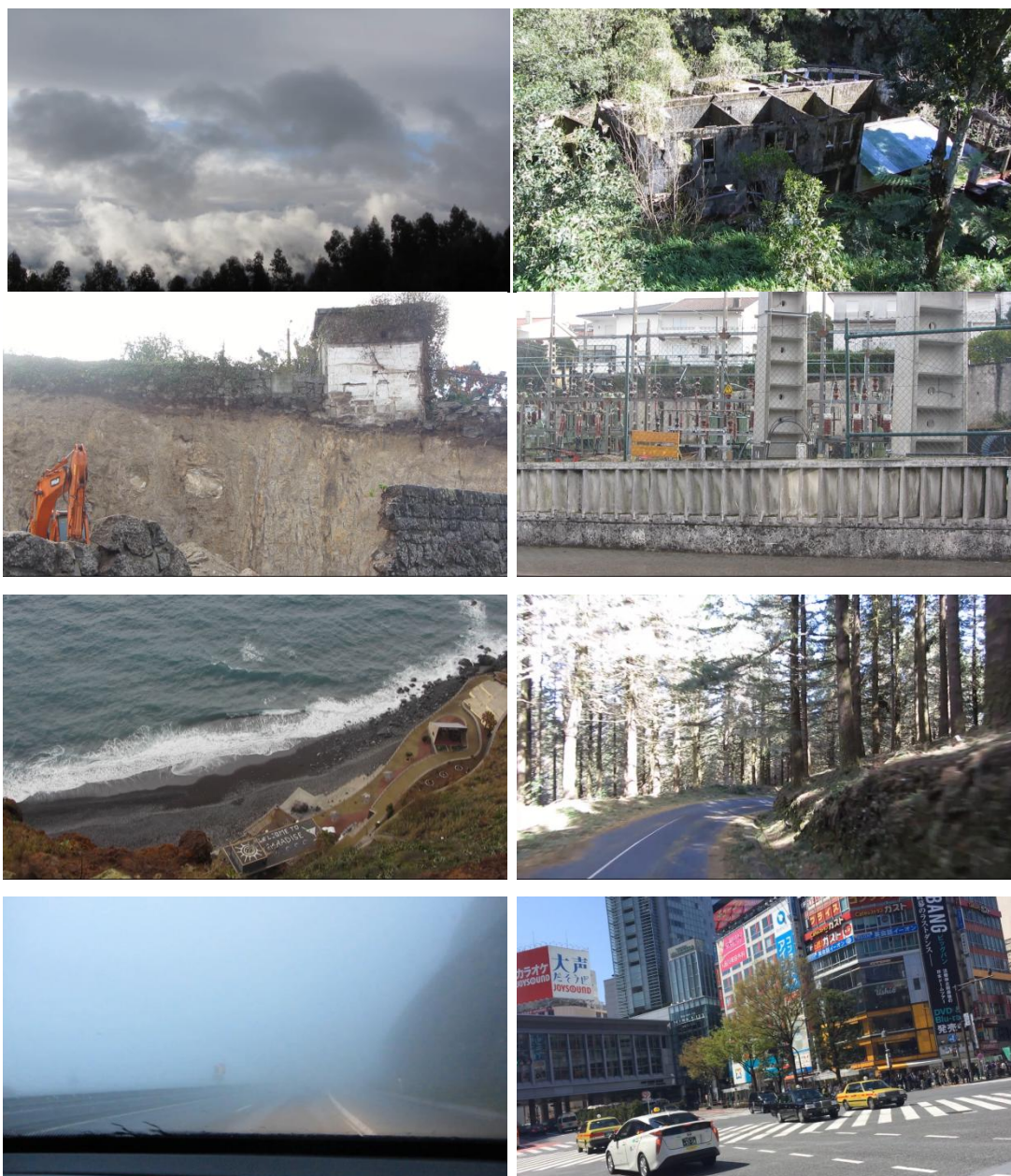


Fig. 20 a 27 - Luís Ribeiro, fotogramas do vídeo “Welcome to Paradise”. Vídeo, som, 4’25’’, 2020

O vídeo “Welcome to Paradise” foi filmado na Ilha da Madeira e no Japão. O nome do vídeo é inspirado numa pintura de um telhado num edifício turístico abandonado na Ilha da Madeira onde se lê “Welcome to Paradise”. A ideia de paraíso perdido ou de um paraíso utópico é manifestado nas diferentes imagens que percorrem o ecrã, numa tentativa de procura constante do paraíso perdido, culminando numa visão alucinante, num movimento rebobinado, de alguém perdido no caos urbano de Tóquio. O som que acompanha todo o vídeo provoca no espetador uma ansiedade constante sugerindo que algo está prestes a acontecer, um possível desastre, mas tal nunca se verifica.







Fig. 29 e 30- Luís Ribeiro, "Sem título", apropriação de fotografia digital manipulada digitalmente, impressa sobre vinil autocolante mate laminado, colada sobre parede, 300 x 700 cm, 2020



Fig. 31 - Luís Ribeiro, "Sem título (Dead Bodies)", grafite sobre papel Fabriano, 100 x 70 cm, 2020

Fig. 32 - Luís Ribeiro, "Por favor morre", Grafite sobre papel, 59 x 42 cm, 2020

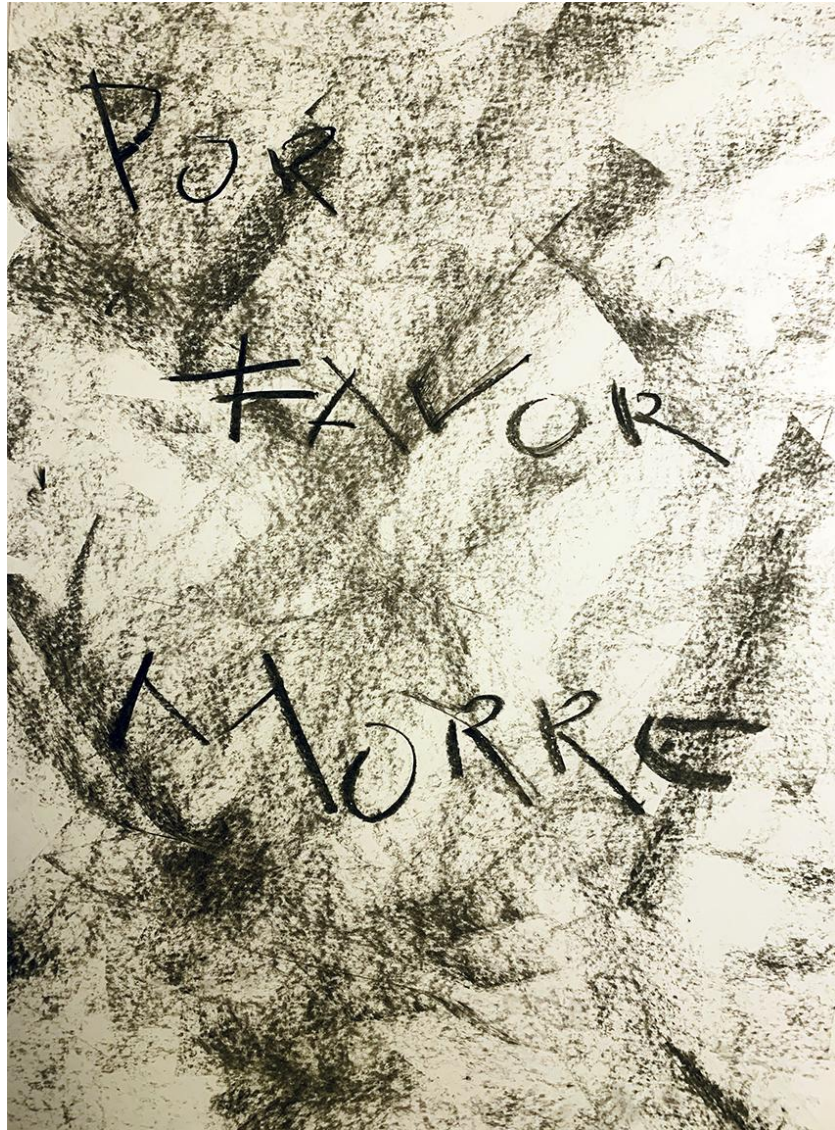




Fig. 33 a 37 - Luís Ribeiro, "Sem título (Dead Bodies)", grafite sobre papel Fabriano, 100 x 70 cm, 2020









Página seguinte:

Fig. 39 - Luís Ribeiro, "Sem título (The Tourist)". Homenagem a Weegee The Famous. Grafite sobre papel Fabriano, 100 x 70 cm, 2020 (pormenor).



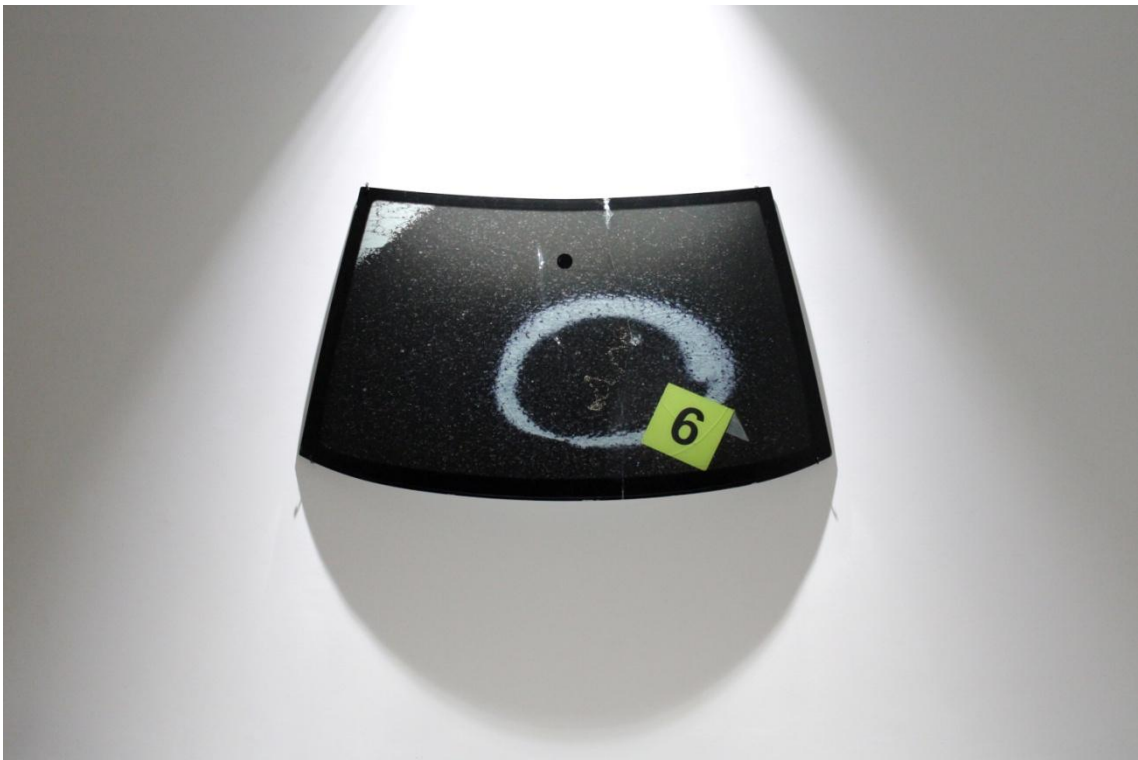
Fig. 40 - Luís Ribeiro, “Sem título (Dead on Arrival)”. Homenagem a Weegee The Famous. Grafite sobre papel Fabriano, 100 x 70 cm, 2020 (pormenor).







Fig. 42 e 43 - Luís Ribeiro, "I feel attracted but I don't know why", fotografia impressa em papel semi-transparente colada sobre um para-brisas de automóvel, cerca de 100 x 140 cm, 2019.



Bibliografia

Adorno, Theodor W., *“Teoria Estética”*, Edições 70, 2012.

Alÿs, Francis, *“Numa dada situação”*, Cosac Naify, 2010.

Agamben, Giorgio, *“Estado de Excepção”*, Edições 70, 2010.

Agamben, Giorgio, *“O Aberto, o Homem e o Animal”*, Edições 70, 2013.

Arendt, Hannah, *Sobre a Violência*, Relógio d’Água, 2014.

AA. VV., *“Na Sombra do Quadrado Negro”*, Colégio das Artes - Universidade de Coimbra, 2019.

AA. VV., *“História da Arte Ocidental e Portuguesa, das origens ao final do século XX”*, Porto Editora, 2006.

Bachelard, Gaston, *“A poética do espaço”*, p. 181-354, São Paulo: Abril Cultural, Coleção Os pensadores, 1978

Ballard, J. G., *“Crash”*, Elsinore, 2016.

Barthes, Roland, *“A Câmara Clara - Nota Sobre a Fotografia”*, Edições 70, 2018

Baucheron, Éléa & **Routex**, Diane, *“The Museum of Scandals”*, Prestel Editions, 2013.

Baudrillard, Jean, *“Simulacros e Simulação”*, Relógio D’Água, 1996.

Benjamin, Walter, *“Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política – O Autor enquanto Produtor”*, Relógio D’Água, 1992.

Berger, John, *“Modos de Ver”*, Antígona, 2018.

Bishop, Claire, *“Antagonism and Relational Aesthetics”*, OCTOBER 110, p. 51–79, 2004.

Blanchot, Maurice, *“La Escritura del Desastre”*, Monte Avila Editores, 1987.

Bogdan R. & Biklen S., *“A Investigação qualitativa em Educação”*, Porto, 1994.

Bourdieu, Pierre, *“As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário”*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

- Burgess**, Robert, *“A pesquisa de terreno – uma introdução”*, Celta Editora, 1997.
- Burke**, Edmund, *“Uma Investigação Filosófica Acerca da Origem das Nossas Ideias do Sublime e do Belo”*, Edições 70, 2019.
- Calabrese**, Omar, *“Como se lê uma Obra de Arte”*, Edições 70, 2018.
- Chafes**, Rui, *“Fragmentos de Novalis”*, Assírio Alvim, 2000.
- Crespo**, Nuno, *“Arte, Crítica, Política”*, Tinta da China, 2017.
- Debord**, Guy, *“A Sociedade do Espectáculo”*, Antígona, 2012.
- Deleuze**, Gilles, **Guattari**, Félix, *“Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia. Vol. 1”*, Editora 34, 1995.
- Eco**, Umberto, *“The Poetics of the Open Work”*, in Eco, *The Open Work* (Boston: Harvard University Press, 1989), p. 22–23, 1962.
- Foster**, Hal, *“El Retorno de lo Real - La Vanguardia a Finales de Siglo”*, Ed. Akal, 2001.
- Foster**, Hal, *“The artist as Ethnographer?”*, publicado em *“The Traffic in Culture - Refiguring Art and Anthropology”*, University of California Press, 1995, pp. 303
- Foucault**, Michel, *“A Ordem do Discurso”*, Relógio de Água, 1997.
- Foucault**, Michel, *“Vigiar e Punir”*, 20ª Edição, Petrópolis: Vozes, 1999.
- Gil**, José, *“Um virtual ainda pouco virtual”*, Revista de Comunicação e Linguagens, nº 31 – Imagem e vida, pp. 11-18, Relógio d’Água, Lisboa, 2003.
- Gil**, José, *“Metamorfoses do Corpo”*, Relógio d’Água, 1997.
- Gil**, José, *“Caos e Ritmo”*, Relógio d’Água, 2018.
- Goldberg**, RoseLee, *“A Arte da Performance: Do Futurismo ao Presente”*, Orfeu Negro, 2012.
- Goldstein**, Jeffrey, *“Why we watch: the attractions of violent entertainment”*, New York : Oxford University Press, 1998.
- Grois**, Borys, *“O Destino da Arte na Era do Terror”*, Ágora Filosófica, Universidade Católica de Pernambuco, jul./dez. 2015.
- Hall**, Edward T., *“A Dimensão Oculta”*, Relógio D’Água, 1986.

Helder, Herberto, *“Ofício Cantante: poesia completa”*, Assírio & Alvim, 2009.

Heidegger, Martin, *“A Origem da Obra de Arte”*, edições 70, 2007.

Heidegger, Martin, *“Construir, Habitar, Pensar”*, conferência pronunciada por ocasião da "Segunda Reunião de Darmstadt", publicada em *Vortäge und Aufsätze*, G. Neske, Pfullingen, 1954. Trad. de Marcia Schuback.

Kant, Immanuel, *« Observations sur le Sentiment du Beau et du Sublime »*, Librairie Philosophique J. Vrin, 1953.

Krauss, Rosalind, *“Sculpture in the Expanded Field”*, in *The Originality of the Avant-Garde, and Other Modernist Myths*, pp. 276-290, MIT, 1999.

Layton, Robert, *“Antropologia da Arte”*, Edições 70, 2009.

Lotringer, Sylvère e **Virilio**, Paul, *“The accident of Art”*, Semiotext(e), 2005.

Lopes, Alberto, *“Da Existência de Meios Tecnológicos à Criação de um Objecto Artístico”*, Arte e Tecnologia, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1993.

Mondzain, Marie-José, *“Homo Spectator: Ver, Fazer ver”*, Orfeu Negro, 2015.

Merleau-Ponty, Maurice, *“A Fenomenologia da Percepção”*, 2ª edição, Livraria Martins Fontes Editora, 1999.

Michael, Archer, *“Art Since 1960”*, New Edition, Thames & Hudson World of Art, 2002.

Mumford, Lewis, *“Arte e Técnica”*, Edições 70, 2001.

Nogueira, Luis Castro, *“¿En que espacio habitamos realmente los hombres?”*, Revista de Estudios Sociales no. 22, Facultad de Ciencias Sociales, pp. 89-98, Dezembro, 2005.

Noël, Emile e **Zartarian**, Vahé, *“Cibermundos – Para onde no levas Big Brother?”*, Âmbar, 2002.

Orwerll, George, *“1984”*, Antígona, 2015.

O’Doherty, Brian, *“No interior do Cubo Branco: A Ideologia do Espaço da Arte”*, Livraria Martins Fontes Editora, 2002.

Pereira, Fernando José, *“Da pandemia das imagens às imagens necessárias”*, ALIX - Jornal de estudos em fotografia e cinema, #1 outubro 2020, ed. I2ADS/FBA.UP

Perniola, Mário, *“A arte e a sua sombra”*, Assírio e Alvim, 2006.

Rancière, Jacques, *“O Espectador Emancipado”*, Orfeu Negro, 2010.

Sontag, Susan, *“Olhando o Sofrimento dos Outros”*, Relógio D’Água, 2015.

Weegee, *“Naked City”*, Da Capo Press, 2002.

Vattimo, Gianni, *“A Sociedade Transparente”*, Relógio D’Água, 1992.

Virillio, Paul, *“The Art of the Motor”*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995

Webgrafia:

<https://www.artforum.com/picks/francis-allys-74542>

http://www.artnet.com/magazine_pre2000/reviews/mendelsohn/zittel.asp

www.ballardian.com

<https://www.bbc.com/news/world-asia-48076865>

https://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160224_mexico_enrique_metinides_fotografo_desastres_cultura_an

<https://br.rbth.com/cultura/82436-20-pinturas-russas-sovieticas-segunda-guerra>

<https://frieze.com/article/jeff-wall-0>

<https://frieze.com/article/live-work>

<http://www.interzona.org/baigorri/textos/GAME.html>

<https://www.lensculture.com/articles/michael-wolf-a-series-of-unfortunate-events>

<http://www.museuartecontemporanea.gov.pt/ArtistPieces/view/15/artist>

<https://www.maat.pt/pt/exhibition/joao-louro-linguistic-ground-zero>

<https://mitchepstein.net/>

<http://photographmag.com/issue/september-october-2006/>

<https://www.theartstory.org/artist-weegee.htm>

<https://iconicphotos.wordpress.com/2011/07/01/death-of-a-beautiful-woman/>

<https://www.publico.es/viajes/el-polemico-turismo-que-invadira-chernobyl/>

http://www.randian-online.com/np_feature/doing-time-interview-with-tehching-hsieh/

http://toop-hosting.com/2019/02/23/will-google-give-ranking-preference-to-websites-based-on-security-rather-than-content/?utm_source=360733326

