

## PENSAMENTO E POÉTICA VISUAL: INVESTIGAÇÃO DE ARTISTAS-AUTORES

### OS HABITANTES [IN]VISÍVEIS DA ARTE: UMA INVESTIGAÇÃO ARTÍSTICA ACERCA DO CORPO, DO ESPAÇO, DA DOR E DO DESASTRE

#### 1. O ESPAÇO HUMANO E A ESTÉTICA DA IMINÊNCIA

O termo antropológico “proxémia”, um neologismo criado por Edward Hall para “designar o conjunto das observações e teorias referentes ao uso que o homem faz do espaço enquanto produto cultural específico”, serviu de ponto de partida para grande parte do meu trabalho enquanto artista-investigador. Tornou-se importante para mim refletir sobre os mecanismos de proteção que o humano cria, mecanismos tecnológicos que são prolongamentos do nosso corpo e que ampliam a nossa territorialidade. Como artista, o território onde habito – Guimarães – tem servido de espaço de investigação que impulsiona a minha prática.

Heidegger recorda que construir significa *habitar*, que implica *permanecer, morar*. Mas há outros elementos que nos transformam nos seus habitantes, como os automóveis, que me fascinam particularmente, como um *prolongamento* do nosso corpo que também se desloca. E o automóvel acidentado é a metáfora do nosso corpo alucinante em constante aceleração. 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.

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. Estes lugares estáticos que são as casas, são lugares de abrigo frágeis onde colocamos estrategicamente a nossa ilusão de segurança e de felicidade.

Pensamos nas fotografias de Michael Wolf ou Edward Ruscha, das cidades que nos asfixiam através do betão, que insistem em vigiar-nos e controlar-nos, moldando-nos até nos tornarmos em corpos-dóceis, saindo reforçada a ideia do Panoptismo de Foucault: “*Um corpo disciplinado é a base de um gesto eficiente*”.

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 artista Michael Wolf em *"A Series of Unfortunate Events"* (2009-10) não se limitou a fazer um "print screen" do ecrã; montou uma câmara fotográfica num tripé em frente ao monitor, fotografando as várias imagens captadas pelos carros vigilantes da Google, transformando-as em objetos artísticos físicos, impressos em papel e montados em caixas de luz, mostrando-nos propositadamente os detalhes (como os pixéis ou o ponteiro do *mouse*) que transformam estas imagens virtuais em imagens-objeto, ou, como refere Barthes, o *punctum* transformativo que nos fere e atrai em cada imagem.

O meu interesse pela iminência do desastre que é, na maioria das vezes, provocada no espetador através de códigos ocultos presentes na obra de arte, exigem um maior envolvimento por parte do observador.

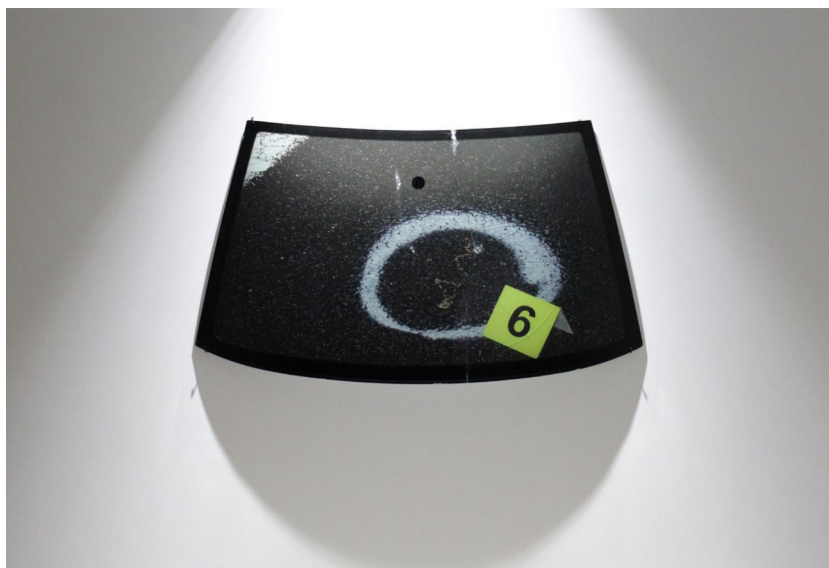
Burke diz-nos que *"Quando o perigo ou a dor estão próximos, são incapazes de nos causar deleite e são simplesmente terríveis; mas a alguma distância e com algumas modificações eles podem ser e são deleitosos, como nos mostra a experiência diária"*. Ou seja, com a devida distância do horror conseguimos sentir prazer na dor e no perigo, e aqui o white cube ou a sala escura do cinema funcionam na perfeição como uma cápsula que nos protege.

Assim, o objetivo é que através da arte não nos tornemos "insensíveis à realidade banalizada desses horrores", afirma Rancière. Talvez a iminência do desastre nos sirva mais de alerta, como um farol que sinaliza o perigo (ou a salvação?), do que a própria noção do desastre acontecido. Só através da Arte podemos manifestar em imagens-objeto um conjunto de significações imagéticas invisíveis, habitantes adormecidos na nossa mente e acordados pelo despertar da criação artística.

## 2. O FASCÍNIO PELO HORROR E PELO DESASTRE (NA ARTE)

No desastre, 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 pela catástrofe existe como uma sombra iluminada por um fascínio inconsciente pelo desastre. A arte contemporânea está preenchida de habitantes invisíveis que também representam as memórias de violência, controle e conflitos que estão à espreita em paisagens nubladas e recantos escuros da cidade.

Existe hoje uma indústria globalizada do desastre divulgada pela televisão, pelo cinema e cada vez mais pela internet. Torna-se difícil criar imagens que



I feel attracted but I don't know why.

provoquem em nós uma reação reflexiva profunda, sendo importante pensarmos nas imagens como *feridas*, diz-nos Roland Barthes.

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.

Ao analisarmos a história da arte ocidental não é difícil encontrar alguns dos primeiros artistas a pintar a morte e o sofrimento isolados da religião, como as cenas apocalípticas de Pieter Bruegel ou as pinturas de morte teatral de David. Mas é a partir do Romantismo que nasce o artista-autor, onde encontramos o verdadeiro sentido para a representação da dor e da morte na relação direta entre o íntimo do artista, o motivo representado e o espetador.

Mas esta noção de público não deve ser tomada como se dissesse respeito a uma evidência, por assim dizer, intemporal, recorda Maria Filomena Molder. “Em rigor, estamos diante de um conceito forjado no desenrolar do século XIX, na época do *hypocrite lecteur* de Baudelaire, do homem das multidões de Edgar Allan Poe, a época que descobriu como inimigo público o indivíduo”[...].

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”.

E a fotografia e o vídeo, podem/ devem fingir?

Segundo alguns registos, Fenton (1819-1869) ao fotografar *"The Valley of the Shadow of Death"*, registo fotográfico captado a 25 de abril de 1855, na Batalha da Crimeia, pediu para juntarem as balas de canhão que permaneceram após os combates da Batalha da Crimeia, no sentido de dramatizar a zona de combate, simulando uma realidade. Fenton importou para a fotografia alguns dos processos utilizados na pintura, como noções de enquadramento e de composição.

Noutro exemplo mais recente, Jeff Wall em *"Dead Troops Talk"* (1993) apresenta uma montagem fotográfica com os soldados a mostrarem as entranhas e partes do corpo a outros soldados 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, importando apenas o impacto que esta causa em nós. O fotógrafo pode assim criar uma ilusão para os espetadores vivos e simular vida para além da morte.

Ou seja, tal como na pintura, a fotografia simulada pode *ferir-nos* da mesma maneira.

Maria Filomena Molder diz-nos que a contradição da cidadania no século XX estabelece que a "multiplicação dos que podem ver e ouvir inclui a defesa e reconhecimento da sua função redentora, na medida em que aquela multiplicação amplia e intensifica, até ao insuportável, a infelicidade de viver, a maldição de ter nascido, convertendo a contagem das vítimas, quase impossível, em anseio comunitário, utópico". Ou seja, o século XX atinge-nos na arte através do real, transcendendo-o.

Mesmo as fotografias de Weegee (Arthur Fellig, 1899-1968), assumidas nos anos 30 do século XX como fotojornalísticas mas que mais tarde influenciaram o cinema *noir*, são uma versão sombriamente estilizada da realidade. Só assim seria capaz de criar estas imagens com um detalhe *real*, que parece aproximar-se do pictórico Romântico, mas essencialmente *hiper-real* – um fotorrealismo.

Esta nova figuração do real, afasta-se do *real histórico* Romântico, sugerindo, à luz do pensamento de Baudrillard, um desaparecimento dos objetos na sua própria representação *hiper-real*.

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.

Falamos aqui, na arte como no terror, de estratégias que são do domínio do "espetáculo". No terrorismo como na arte, temos que lidar com eventos criados "artisticamente" e conscientemente, que possuem a 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.

Guy Debord diz-nos 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*”.

É neste terreno pantanoso que os artistas caminham, pois não é fácil escapar ao espetáculo, porque, como afirma Debord, “*Ao analisar o espectáculo, fala-se em certa medida com a própria linguagem do espectacular, no sentido em que se pisa o terreno metodológico desta sociedade, que se expressa no espectáculo*”.

Assim, os artistas são o elemento transformativo de que precisamos para sentir a realidade. A exposição “*New Pixel-Collage*” que Thomas Hirschhorn realizou em 2016 apresenta um conjunto de ideias que ajudam a compreender o que temos vindo a analisar nesta apresentação. A novidade é a sua afirmação de que “*Pixel-Collage*” não é uma técnica, não é um sistema, mas antes uma decisão. Colocar ou remover cada pixel – ou mesmo cortá-lo em partes menores de pixel – é uma decisão. É uma decisão política, afirma o artista. Nessas “*New Pixel-Collage*” Hirschhorn pretende reforçar o aspeto estético com a beleza da parte pixelizada em oposição à parte não pixelizada, numa crítica cínica à forma como os media difundem as imagens de horror.

Como nos podemos posicionar no sentido de não sermos engolidos pelo espetacular? Como pode a arte resistir?

Agamben, diz-nos que a inoperatividade, que não é nem um fazer nem um não-fazer, acaba por não encontrar outra expressão adequada senão a de um sábado eterno, no qual Deus, os anjos e os homens parecem misturar-se e mergulhar no nada. Assim, podemos imaginar o mundo virtual, digital, como um eterno sábado, que condena as imagens à invisibilidade reflexiva. E nós, ainda à luz de Agamben, “*Lá estaremos inoperativos e veremos, veremos e amaremos, amaremos e louvaremos. E isto será no fim sem fim*”, com *likes* atrás de *likes*, na expectativa eterna de sermos todos mais famosos e utopicamente felizes.

É por este motivo que transfiro as imagens do binário para a fisicalidade da matéria, do desenho sobre papel, 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. 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.

Estamos a perder o nosso tempo colados aos ecrãs dos *gadgets* eletrónicos; Nesse sentido, a minha exposição *Welcome to Paradise!* (Espaço Mira, 2020) pede-nos para abrandar e refletir sobre como passamos as horas, os dias e os anos de nossas vidas e como nos relacionamos com os espaços onde vivemos.

Por fim, convido-vos a uma última reflexão, que parte precisamente da inoperatividade das imagens e do fazer-ver potenciado pelos artistas.

Agamben diz-nos que “A arte não é uma atividade humana de ordem estética, que pode, eventualmente e em determinadas circunstâncias, adquirir também um significado político. A arte é em si própria constitutivamente política, por ser uma operação que torna inoperativo e que contempla os sentidos e os gestos habituais dos homens e que, desta forma, os abre a um novo possível uso. Por isso, a arte aproxima-se da política e da filosofia até quase confundir-se com elas”.

Compete-nos a nós, artistas, tentarmos quebrar o isolamento das sociedades asfxiadas, escondidas nas cidades-cenário, cada vez mais viradas para o turismo efémero.

Como nos diz Marie-José Mondzain, as mãos são o “primeiro órgão do endereço” e o espetador é o “primeiro local do endereço”, pensando que sem mãos não há imagem, que o ato de fazer pressupõe fazer-ver no outro; Daí fazer as imagens-objeto 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 volta-da sobre si.

*Nota:* Este texto nasce do cruzamento da investigação realizada pelo autor durante o Doutoramento em Arte Contemporânea e na videoconferência realizada no âmbito d’O Lado Oculto da Investigação.

LUIS RIBEIRO – Nasceu em 1995 no Porto. Frequentou a escola artística de Soares dos Reis, concluindo o curso em Audiovisual, mais concretamente em Multimédia, e foi aí que evoluiu artisticamente e tomou contacto com o graffiti de forma mais séria, Realizando murais em eventos legais como o Desenlata em Matosinhos. Encara, procura e investiga algo mais sério ao entrar para a Escola Superior de Educação do Porto, para o curso de Artes Visuais e Tecnologias Artísticas, pois foi aí que lhe deram a conhecer ferramentas mais abrangentes a nível artístico e da pintura. Deu inclusive um workshop na Exponor sobre graffiti em 2015.

ADRIANA FONTELAS – Nasceu 1996 em Espinho. Frequentou a Escola Secundária Dr. Manuel Gomes de Almeida, em Artes Visuais A sua área está mais ligada ao Design, tendo criado logotipos e cartazes de divulgação. A sua licenciatura está a ser realizada na Escola Superior de Educação do Porto, no curso de Artes Visuais e Tecnologias Artísticas.

JOSÉ BARREIROS – Nasceu em 1994 no Porto. Frequentou a Escola Artística Soares dos Reis, no curso de Audiovisual mais concretamente em Multimédia. Estagiou na marca Azul Caramelo, na área da ilustração e design. Neste momento, frequenta a Escola Superior de Educação, em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas.

SARA PACHECO – Nasceu em 1996 no Porto. Frequentou a Escola Secundária de Rio Tinto em artes Visuais. A sua licenciatura está a ser realizada na Escola Superior de Educação do Porto em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas, onde começa a explorar novas metodologias no ramo da pintura.

CARLOS MILHAZES – Nasceu em 1994 no Porto. Frequentou a Escola Secundária Augusto Gomes em Artes Visuais. Trabalha como fotografo na empresa Digital Fotografia. A sua licenciatura está a ser realizada na Escola Superior de Educação do Porto em Artes Visuais e Tecnologias Artísticas.