

Das Imagens de Orientação à Desorientação das Imagens.

Uma Constelação de Sentido

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando
José Pereira

Dezembro 2019



Luís Manuel Marques Espinheira

Das Imagens de Orientação à Desorientação das Imagens.

Uma Constelação de Sentido

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando
José Pereira

Dezembro 2019

Se o mundo se torna cada vez mais uma
imagem, a necessidade o de perceber,
passa obrigatoriamente por entender a
imagem e as suas tecnologias.

Para a Ana a quem
dedico este trabalho.

A maior gratificação, não é pelo que me possibilitas, como o exemplo da doença pelas imagens, a que me proponho agora doutor, mas pelo que me dás a conhecer. Contigo, aprendo repetida e ininterruptamente, as coisas que não cabem nos livros, pois não é do tamanho que dependem, mas da grandeza com que são executadas. Espero que este, simples, mas honesto trabalho, possa chegar perto, porque ao lado não pode estar, daquele, que injustamente sobrecarregado pela minha ausência, tem sido o teu. Incansável, irrepreensível e sempre inspirador com o nosso Tobias e a nossa Leonor.

Agradecimentos

Correndo o risco de certamente me esquecer de alguém, quero em primeiro lugar, agradecer àqueles, que nem sabem que o fizeram. Uns, por que me alertaram para problemas que exigiam atenção, outros, porque me ajudaram a eliminar problemas da minha atenção. Ao Fernando José Pereira, meu orientador, o meu muito obrigado pela assertividade, mas sobretudo, pelo espaço de discussão e liberdade, que foi possível criar, em todas as longas reuniões, para o acompanhamento do projeto agora finalizado. Ao André Sousa, pelos livros e, pela escuta durante este processo. Ao Rui Lourosa, pelo incentivo químico, que me auxiliou a revelar e fixar, imagens e ideias. À Fernanda Lisboa pela atenta revisão. Ao Fábio Martins e ao Rúben Dias, os Itemzero, pela infinita paciência, na colaboração para o design, de todo este projeto. Por último, ainda um muito especial à Ana Malafaia, “sem ti isto não tinha sido possível”.

Resumo

Das Imagens de Orientação
à Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Partimos da presença dominadora da imagem na sociedade contemporânea para refletir sobre a invisibilidade das suas operatividades. Sustentado na ideia de constelação, na forma e metodologia, o desenvolvimento deste estudo segue as órbitas traçadas pelos conceitos da imagem: os problemas da distância e da divisão, da origem, da medialidade, da tecnologia, do espaço e do valor simbólico. Propomos pensar o sentido das imagens e a política de observador/observado que elas determinam. Argumentamos a impossibilidade de qualquer limitação histórica para uma origem das imagens, mas recorreremos

às origens para as pensar. Em Platão, localizamos uma fundação da filosofia ocidental e uma nascente descon-fiança para com as imagens. Visitamos uma caverna mais longínqua e ancestral, onde a técnica de pedra e as imagens conduzidas pela mão inauguram o humano na divisão. O sujeito dá o primeiro passo, irrompendo do processo — irreversível e copiosamente repetido — da transcendência do corpo. Na morte, as imagens abrem o caminho da eternidade; nas trevas, elas redesenham pela semelhança uma nova posição, agora de ordem teo-lógica. Com o título evocamos uma ideia de mapa e uma arqueologia, um caminho que afere o afastamento de uma origem na direção da técnica da ilusão, do desejo das máquinas óticas e da química para a fixação do transitó-rio. Com Agamben, situamos a contemporaneidade das imagens fora do contemporâneo, a dialética de Benjamin trespassa o espaço e o tempo e Heidegger oferece-nos a ontologia do mundo como Imagem. O espaço aglutina, é na ideologia tecnológica da globalização que definimos contentor e conteúdo. É nele que, sob a égide da ligação, vamos encontrar as novas imagens da desorientação.

Palavras-chave:
Imagem; Medialidade; Espaço; Tecnologia; Ideologia;

Abstract

From Orientation Images to
Disoriented Images.
A Constellation of Meaning.

Examining the dominating presence of images in contemporary society, we reflect upon the invisibility of its operativities. Based on the notion of constellation, its implied form and methodology, this study follows the orbits drawn by the concepts of image: the problems of distance and division, origin, mediality, technology, space and symbolic value. We propose considering the meaning of images and the politics of observer/observed they bring about. We defend the historical impossibility of pointing out an origin for images but go to the origins in order to think about images. In Plato, we identify a foundation of Western

philosophy and a nascent distrust of images. We visit a more distant and ancient cave, where stone techniques and hand guided images introduce the human to division. The subject gives their first steps, emerging from the — irreversible and recurring — process of the transcendence of the body. In death, images open the way to eternity; in the dark ages, they redrew in similitude a new, theological, position. In the title we evoke an idea of map and an archaeology, a path that shows the departure from an origin towards the technique of illusion, of the desire of optical machines and of a chemistry to fix the transient. With Agamben, we place the contemporaneity of images outside the contemporary, Benjamin's dialectic cuts across space and time, and Heidegger offers us the ontology of the world as Image. Space is all-encompassing, we define container and content through globalization's technological ideology. It is there that, under the aegis of connectedness, we will find the new images of disorientation.

Keywords:

Image; Mediality; Space; Technology; Ideology

Sumário

CADERNO 0

Das Imagens de Orientação
à Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido

- 10 Resumo
- 12 Abstract
- 20 Introdução: Órion, o Guerreiro

CADERNO 1

O Tempo das Imagens

- 4 Quatro Apontamentos, da Origem e da Criação de Imagens
- 9 O Tempo das Imagens

CADERNO 2

Na Distância da Divisão, a Emergência do Observador

- 4 Antropoceno, uma Imagem Trialética
- 10 Olhar Não Basta Para Ver
- 14 Fechar os Olhos e Ver
- 20 Espectador e Observador, o Encontro na Margem do Espetáculo

CADERNO 3

A Técnica das Imagens

PARTE I – O Olhar Pré-Técnico

- 4 A Química do Desejo
- 18 O Pitoresco, o Olhar Mediado

PARTE II Uma Genealogia, da Janela Para o Mundo das Imagens

- 26 Introdução ao Ecrã
- 28 *Aperta Finestra*, O Vêu de Alberti
- 34 A Ilusão do Infinito
- 35 Das Caixasde Realidade em Direto, Para o Palco da Projeção de Realidade
- 41 A Sedução do Toque, na Inversão do Ecrã

CADERNO 4

Reprodução Transitória da Natureza

CADERNO 5

O Espaço da Abstração

- 4 A Imaterialidade do Espaço
- 10 No Labirinto da Vida, Talvez Vaguear Perdido Seja a Melhor Opção
- 15 A Deriva Sedentária
- 18 O Espaço Social, Entre o Imaginário e o Real
- 30 Un(s) Zeros(s) e Infinito(s)
- 37 Ontologia da Rede, uma forma simbólica
- 45 O Mapa da Desorientação, o Espaço Nuvem
- 48 CiberGoogle, Extra Território

CADERNO 6

Da Técnica da Pedra à Pedrada da Tecnologia

- 4 O Motor da Ação, um Pensar Sobre a Origem da Tecnologia
- 6 O Limite do Corpo, o Conhecimento Extra Somático
- 12 “*So Called Man*”

CADERNO 7

Do Ritual à Transcendência do Consumo

- 4 *Religare*, Ritual e Religião
- 9 Morte, a Construção de Tempo em Imagem
- 14 Os Deuses e as Imagens Nascem da Morte

- 19** As Imagens Servem os Deuses Invisíveis Para a Eternidade
- 25** O Espetáculo da Escuridão, a Lanterna da Ilusão
- 33** As Imagens e as Religiões, Duas Vias Para a Invisibilidade de Deus
- 40** Imago Dei, Genealogia da Semelhança
- 45** A Cultura do Corpo. O Corpo da Imagem, Imagem do Corpo
- 51** Violência e Glamorização, a Cinematografia do Real
- 54** A Tribo da Religião Consumista
- 58** Imagens, Igreja e Política da Europa

CADERNO 8

Estado da Matéria

CADERNO 9

A imagem do Valor

- 4** O Valor Perde a Sua Imagem

CADERNO 10

Fragmentação e Unidade, Dois Polos da Criação. Considerações Gerais

PARTE I Fragmentação e Unidade, Dois Polos da Criação. Considerações Gerais

- 4** Pangeia, a Massa Continental
- 11** A Tecnologia da Memória, de Onde Desapareceram as Recordações
- 14** O Grande Olho
- 17** Que Observador?
- 22** Imagem Oculta

18

- 28** Tudo Começa no Real
- 35** A Velocidade Deixou Para Trás o Sentido
- 39** Imagem, a Captura do Mundo
- 42** É a Mesma Mão que Faz *Like* ou Dispara

PARTE II Trabalhos Práticos

- 54** Democracy, Mediocracy
- 58** You Can Only Be Invisible In the Crowd
- 60** Ideology
- 65** Camara Central, Uma Resistência ao Panótico
- 69** Camuflagem, a Imagem do Desaparecimento
- 76** Restos de Imagem
- 79** Kill, Like, Kill
- 81** Especulações Visuais Acerca da Natureza da Interatividade
- 83** Reprodução Transitória da Natureza (caderno da tese)
- 86** Estado da Matéria (caderno da tese)
- 88** Coisas, Mapas e Pontos de Ancoragem + Imagens sem Semelhança, Não São Imagens de Nada

- 92** Bibliografia

uma estrela¹. Deste modo, temos presente a ideia de constelação como forma simbólica e infraestrutura que mantém uma relação entre as partes e o todo. Nesta relação, que resulta de uma posição ideológica que encontrou na constelação um alicerce, privilegiamos a autonomia e interdependência dos cadernos, em detrimento da ordem dos capítulos, que, todavia, demarcam no índice uma proposta de hierarquia, determinada pela circunstância que a escrita como meio nos impõe.

Tal como os desenhos das constelações, não têm um ponto em particular por onde se inicia a linha que os constrói, defendemos também, que o discurso sobre as imagens que aqui proferimos, não tem um princípio, mas está connosco desde o princípio. Auscultar a origem das imagens faz parte da estratégia que se manifesta ao longo de quase todos os textos, mas trata-se de um exercício metodológico, que consideramos fundamental não para definir uma posição histórica, mas sim para contribuir para uma crítica sobre a contemporaneidade das imagens. Se, para investigar uma palavra contemporânea, na circunstância científica académica, recorreremos consensualmente à etimologia para determinar o seu sentido, para investigar as imagens, na falha de dicionários, temos que olhar para as origens da subjetividade simbólica. Nas constelações deparamo-nos com uma imagem primordial, uma organização visual que podemos entender como um sistema de abstração e funcionalidade. A constelação revela neste sentido um pensamento, uma forma de organizar o mundo, tanto nas relações simbólicas que

1 Órion é uma constelação complexa com bastantes asterismos, sendo uma das mais visíveis nos dois hemisférios, tornou-se uma das mais conhecidas e representadas ao longo dos tempos. Seguindo alguns dos pontos principais que a desenham no céu, na contracapa de cada caderno, está identificada estrela que atribuímos, relacionando metaforicamente o corpo do guerreiro com os vários elementos que compõem o corpo deste trabalho.

Órion, o Guerreiro

Das Imagens de Orientação à Desorientação das Imagens, é um trabalho de reflexão sobre a contemporaneidade e partilha, no entanto, o carácter de um percurso pelas imagens e pelo seu trabalhar do tempo e do espaço, modalidades da subjetividade humana.

Estamos perante um longo caminho, por isso, este texto de introdução, ao dar forma à ideia da constelação como estrutura subliminar, tem por objetivo constituir-se um mapa de navegação pelos pontos que ordenam o desenvolvimento desta tese. Os capítulos deste trabalho autonomizam-se em cadernos, sendo atribuído a cada um,

delas nasceram, como das questões de ordem prática e abstrata, como são o entendimento do tempo e a previsão dos seus ciclos.

Órion é a constelação que serve de pano de fundo a este enredo. Filho de Gaia na mitologia grega, Órion era um guerreiro e, no mapa estelar, luta contra o Touro. As imagens são a nossa questão, é por elas que definimos o trilho. Elas definem, na tecnologia da sua linguagem simbólica, a fundação da humanidade e o seu percurso ao longo dos tempos. Se no início são instrumentos fundamentais na orientação em relação aos deuses, é com elas que empreendemos a construção do mundo, da sua materialidade, mas também do próprio humano. Para Benjamin «não se pode dizer que o passado lança a sua luz sobre o presente, nem que o presente lança a sua luz sobre o passado. A imagem é antes aquilo em que o que já foi converge com o agora numa constelação fulminante.» (Benjamin, 2019, p. 591). É com imagens que compomos o mundo e é através delas que o decompomos também. Agora, estamos na crise das imagens. É no centro da pandemia das imagens tecnológicas, entre o comportamento convocado pelos dispositivos *media* óticos pessoais e os processos funcionais de uma sociedade de *media* visual total, que a criação e distribuição de imagens ultrapassa todos os limites, atinge o desmesurado, o excesso. Mas, neste terreno, é na ausência de relação crítica, entre as possibilidades emancipadas do sujeito que produz imagens e o domínio da imagem, como modelo operativo em todas as esferas do poder na *praxis* social, que surge a oportunidade desta reflexão. A produção e consumo de imagens ocupa, nos nossos dias, uma centralidade indiscutível no modelo de mundo que edificamos. As imagens são ferramentas crucias na história e na ideologia do homem ocidental e, por isso, fundamentais, tanto na forma de fazer política, religião ou economia, assim como na produção subjetiva

22

de individualidade. Na estreita associação que hoje estabelecem com os dispositivos *media* e a tecnologia digital, perpetuam uma relação umbilical com os processos de memória. Neste resultado, atuam decisivamente, tanto na construção do mundo, como na forma como se pensa o mundo. Na atualidade, são produzidas imagens numa quantidade e velocidade, que supera continuamente e em larga escala, as que foram produzidas durante toda a história até ao final do séc. XX. Mas este aumento exponencial de produção e consumo foi desequilibrado e não criou nenhuma ampliação crítica. É neste espaço que pretendemos manifestar a razão e objetivo desta tese. Este contexto de rapidez e do imensurável, condiciona a leitura das imagens, por um lado gasta-lhe o sentido porque extingue a pausa e a reflexão, por outro, cria ilusoriamente, na quantidade e velocidade tecnológica, a ideia de que as imagens fazem parte de um exclusivo da contemporaneidade. O que não é verdade.

O Tempo Das Imagens é o caderno um onde se apresenta a especificidade e simultaneamente amplitude da nossa questão, a posição do problema. Da superfície ao interior debatemo-nos com esse pressuposto: as imagens não são um exclusivo da contemporaneidade. É, no entanto, a partir das imagens que nos posicionamos na contemporaneidade, é aí que o nosso problema reside. As imagens modelam com a sua precisão a atualidade do nosso tempo, mas sua permanência acompanha a humanidade e a história dos tempos. A própria constelação é um conteúdo produtivo de continuidade e transformação. Numa posição, em certa medida *foucaultiana* consideramos a imagem parte de um discurso culturalmente construído pela realidade, por isso, definimos, na metodologia e estrutura deste trabalho, a necessidade de olhar a ancestralidade como processo, tanto para aferir uma origem no sentido das imagens, como para entender a sua dominação

É no intervalo que se formará o caderno dois, *Na Distância da Divisão, a Emergência do Observador*. Numa convocação do Antropoceno como a imagem da total divisão que nos é devolvida do mundo que tecnologicamente construímos, aqui a análise, reflete na distância a poesia da divisão que define o modelo operativo para as imagens, assim como para o sujeito que as recebe. É da distância que nasce a ligação e só a distância permite olhar a galáxia para aí encontrar um eterno retorno. É na distância que surge a condição de observador e de espetador, mas entre eles trabalhamos o dilema da ação e da passividade.

A constelação, traz consigo a luz dos tempos, esse elemento primordial que compõe a sua ordem, dá-nos a oportunidade de pensar as imagens com uma proximidade inigualável, por mais longínquo que esteja aquilo que as deixou. Com Huberman e a sua «distância dupla» recuperamos uma interpretação da «imagem dialética», onde o «vestígio ou traço», ou ainda a «aura» de Walter Benjamin se tornam conceitos fundamentais, a partir dos quais articulamos a proposta de entendimento para as imagens, tanto na particularidade deste caderno *A Distância da Divisão* como ao longo de todo o trabalho em geral. As imagens definem nas suas circunstâncias, modalidades espaço temporais muito próprias, e o olhar é aquilo que nos atinge. «A imagem dialética aparece como um relâmpago. É também assim, como uma imagem de brilho súbito no agora da possibilidade de conhecimento, que o que já foi deve ser preservado.» (Benjamin, 2019, p. 603) O Antropoceno, mais do que a condição geológica, neste contexto, é a imagem que arrasta consigo o que já foi, e confronta-nos com o que será, com toda a sua violência atinge-nos para lá da ordem visível. A imagem que aqui construímos ao longo deste caderno não é invisível, mas certamente nos escapou de olhos abertos, o que nos abre o convite às imagens que recebemos independentemente

no espaço social/simbólico atual, «assim, a questão que se coloca é saber se a unidade de um discurso é feita pelo espaço onde diversos objetos se perfilam e continuamente se transformam,» (Foucault, 2008, p. 37). A nossa premissa não é partir de uma singularidade científica para as imagens, a sua potência, mina qualquer definição para a questão o que é uma imagem, por isso neste caderno um, *O Tempo Das Imagens*, o texto arranca com a subjetividade humana em volta da criação de imagens, porque é a prática e o pensamento artístico que nos move ao encontro das imagens. Com Bragança de Miranda, as imagens estão desde o início, e com Belting elas são uma forma de superar a ausência, com Agamben, encontramos um lugar para elas agora e no início. Numa reinterpretção de Agamben, do texto seminal sobre o contemporâneo, posicionamos a imagem como um problema do nosso tempo. Não porque a imagem seja uma forma própria da contemporaneidade, mas porque ela é uma unidade da matéria ancestral de que a humanidade é formada. Por essa razão, a imagem é nesta dissertação, uma forma de olhar para a particularidade da contemporaneidade, porque, ainda no enlace com o pensamento deste autor, «pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este,[...] exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo» (Agamben, 2009, p. 58).

Com a constelação pretendemos uma reafirmação de um dentro e fora do nosso tempo. O que nos interessa, então, na constelação, não é a possibilidade de falarmos de uma imagem do passado, mas de uma imagem que nos acompanha desde a ancestralidade. Também as constelações se vão lentamente transformando, as distâncias aumentam.

185 de estarmos com os olhos abertos ou fechados. Num jogo
de aproximação e afastamento não podemos lutar con-
tra a divisão que se instala no ato de ver. Por isso com
Marie-José Mondzain voltamos à ancestralidade, para
nos situarmos no evento inaugural em que o homem se
separa de si, para se ver. Torna-se objeto e sujeito de si
mesmo.

190 Este é um momento tão importante como a primeira imagem
da terra, ambas resultam de uma distância. Na caverna
a distância é pequena, pelo contrário, na viagem de
Armstrong é muito grande, mas a separação que causam
é igualmente abismal. Nós, porém, com Galileu viaja-
mos para fora da terra sem sair do sítio. Talvez Galileu
tivesse sobrevivido, se se preparasse como hoje fazem os
200 astronautas. Mas Galileu, como todos os pioneiros, não
sabia muito bem o que enfrentava, nem a distância que
percorria, por isso não preparou o corpo para a pressão
que uma saída de órbita obriga. Tal distância provocou
uma separação tão profunda que a imagem devolvida
foi-lhe tão pesada, como hoje, para nós é a imagem do
Antropoceno. Só que agora ninguém morre por faltar à
ética, porque as distâncias, de sítio em sítio, anulam-se
na imobilização total.

205 Galileu viu a lua por uma luneta, no entanto, os dispositivos tec-
nológicos onde vivem as imagens, convocam hoje outro
observador, porém, continuam o trabalho da distância,
para assim localizarem os espectadores, sobre quem ope-
ram a aproximação e o afastamento num estado de alu-
cinação incessante. O movimento contínuo construído
210 pela mobilidade de que participam as pessoas, os seus
dispositivos, tem nas imagens e na sua transferência sem
paragem, duas operações de funcionalidade, por um lado,
contrariam na sua ilusão todas as ideias de posição fixa,
por outro assegura a manutenção de uma distância per-
mitindo a localização ininterrupta.

215

20

220 Na atualidade, uma constelação não é simplesmente uma rela-
ção entre estrelas, é uma área da esfera celeste agrupada
em torno de asterismos, padrões formados por estrelas
importantes, aparentemente próximas umas das outras,
fisicamente não estão relacionadas. No céu noturno
terrestre são vistas, no mesmo plano aparente, mas as
suas distâncias são significativamente diferentes, tanto
entre si, como em relação à terra. Numa tese em que nos
propomos refletir a imagem, considerando a sua ontolo-
gia e sintaxe na construção do mundo contemporâneo,
225 a constelação mais do que um desenho, ou uma forma,
em primeiro é um modelo metodológico. Deste modo,
sustenta e organiza o trabalho numa unidade relativa,
para definir conjunto de conhecimentos entre pontos,
linhas e zonas gasosas. É esse princípio que assiste à
relação infraestrutural da Constelação neste trabalho. A
constelação e as suas estrelas, fixam no céu a distância
do início dos tempos, porém a imagem do Antropoceno
que propomos, procura no tempo o princípio da divisão
entre o homem e a natureza. A luz, que percorre uma dis-
tância milenar para chegar até nós na forma de estrelas,
dá-nos uma das mais potentes e poéticas reflexões sobre
a distância e sobre a imagens, mas a sua qualidade é
também científica.

240 *A Técnica das Imagens*, o caderno três, vem ao encontro das ima-
gens como uma relação problemática, endémica entre o
desejo, a química e a técnica do homem ocidental. Os
pontos de luz, que tomam lugares no espaço, destacan-
do-se no céu, não desenham nada, as figuras do zodíaco
e todas as outras não existem, elas nascem de um resul-
tado, de uma relação de ponto de vista, determinado por
um local. Elas são um olhar devolvido ao local que é o do
observador, o denominador comum a todas as imagens!
As constelações definem-se no seu mediador, o homem.
245 É por isso que os desenhos imaginados não identificam

250

20

255

260

265

270

275

280

285

as estrelas, identificam o homem. É o humano na neces-
sidade de se orientar que quer ver imagens, para não se
perder no tempo nem nas histórias.

No início deste caderno três, define-se o momento da descoberta
do escurecimento do nitrato de prata por Angelo Sala em
1614, como baliza histórica, que posicionará a química
como questão central para a fixação de imagens. Enten-
dendo a fotografia não um resultado, mas um processo,
seguimos então os mais significativos acontecimentos
científicos, experimentais e alguns dos intervenien-
tes, que antecederam e criaram as condições para sua
invenção /descobrimento em 1839. Batchen, historiador
e teórico da fotografia, fornece um forte alicerce para
percorreremos a origem do desejo de fixar uma imagem.
O pitoresco, nas formulações de Gilpin, determinava no
modelo de paisagem, uma fundação da relação entre o
homem, a técnica, a imagem e a natureza. No resultado
desta consequência, encontramos na pintura, não só uma
arqueologia na forma de produzir imagens pela mão do
homem, mas também um mecanismo para alterar, condi-
cionar, pensar e desejar imagens nas condições técnicas
que o meio propõe – o olhar pré-técnico. Com Rosalind
Krauss, e no trilho ainda do pitoresco, como forma men-
tal de reprodução segundo uma imagem, um duplo, che-
gamos à contemporaneidade! Onde as imagens de ecrã
iniciam o movimento perpétuo para não mais voltarem
a fixar-se.

As estrelas são pistas incompletas que fornecem a possibilidade
de ser organizadas em histórias e imagens para assim
organizarem o mundo e o humano.

É da luz que nascerão todas as imagens da modernidade. Sendo
bastante acessível a relação metafórica que a escuridão
do céu e a luz das estrelas estabelecem com a ideia de
ecrã retro iluminado, consideramos importante subli-
nhar que o que fica patente é a possibilidade de convocar

290

295

300

305

310

315

320

o ancestral no contemporâneo, na mesma medida que o
contemporâneo no ancestral. Na constelação encontra-
mos infindáveis motivos para uma vontade e necessidade
arqueológica, não sendo a origem das imagens no sentido
antropológico histórico, faz parte de uma origem para
imagens no discurso do mundo, no contexto cultural que
aqui desenvolvemos. O capítulo *A Técnica das Imagens*
dedica toda a sua segunda parte à genealogia do ecrã.
Não esquecendo os antecedentes da câmara obscura na
antiguidade e na Idade Média, definimos, no contexto
deste dispositivo, uma fundação incontornável na relação
da luz com a escuridão no processo da criação de imagens.
Contudo, a abordagem inicia-se pelo Renascimento, onde
a perspectiva de Brunnelleschi, assim como a consequente
janela de Alberti, inscrevem de forma inaugural, na cul-
tura do Ocidente, a legitimidade da imagem técnica e da
ideia de ecrã. A investigação segue no mapeamento de
circunstâncias e dispositivos arqueológicos *media* até à
contemporaneidade onde se mantêm em grande parte
os princípios projetivos da perspetiva. Consolidando um
posicionamento crítico perante as práticas atuais da ima-
gem ecrã, onde se restabelecem a relação com a luz e a
criação de imagens, observamos a autonomização do ecrã
como dispositivo por onde se recebe e transmite imagens.
O ecrã entra no domínio do monitor, aquele que orienta,
que está encarregado, neste contexto, torna-se um com-
ponente indispensável no processo de captura de ima-
gens e de atenção. O ecrã faz parte simultaneamente da
experiência de dominação para o sujeito que captura o
mundo em imagem, como é um elemento fundamental
na dominação do sujeito.

A relação de distâncias entre as estrelas e entre elas e a terra
mantêm-se mais ou menos estáveis, pelo menos em
tempo humano, mas a forma que elas desenham não é
uma propriedade intrínseca. Se nos movêssemos para

o outro extremo da galáxia, do lado contrário dessas mesmas estrelas, não veríamos o inverso da imagem, víamos outra coisa.

O caderno quatro, a *Reprodução Transitória da Natureza*, fornece uma pausa no texto para continuar numa leitura pelas imagens. Para já, escusamo-nos a mais detalhes, mais tarde, no caderno dez, serão apresentadas. Voltemos ao extremo da galáxia, para retomarmos uma modalidade sempre determinante na operatividade das imagens — o espaço, por isso, *O Espaço da Abstração* dá título ao caderno cinco. Neste seguimento, o desdobramento entre a relação tridimensional / bidimensional que as imagens do real, na maior parte das vezes, instituem ilusoriamente, é simplesmente mais uma forma de demonstrarmos a dedicação e amplitude imperativa relativamente ao problema do espaço como um problema de abstração.

Todos os inícios precisam de algo simples para se iniciarem, as imagens não fogem a esta regra. O ponto é a unidade mínima da linguagem visual, e é por pontos luminosos, que se desenham estas histórias míticas de ursos, touros e guerreiros. No entanto, com estas figuras, recordamos a arqueologia do modelo diagramático visual, onde se enuncia a complexidade do humano e a raiz matricial dos gráficos contemporâneos. No seu desenho linear, as constelações ordenavam o tempo e o espaço. Redesenhadas no contorno atual do digital, da *data* e do *pixel*, as imagens contemporâneas continuam o trabalho diagramático de divisão e organização do mundo, mantendo o domínio espacial e do tempo questões centrais nos dias de hoje.

São inúmeras as relações que me advêm de qualquer pensamento sobre imagens e o espaço. As imagens são sempre uma espacialização do real e do imaginário cruzando muitas vezes um no outro. Imagens e espaço estão ligados no centro da mesma ideologia. Neste caderno,

03

O Espaço da Abstração, partimos da orientação do espaço platónico e a crítica de Derrida sobre *Khôra*, consideramos depois, Lefebvre para a construção do espaço na dimensão social e seguimos, pela desorientação em rede, uma forma do espaço contemporâneo. No *Timeu* temos a imaginação sobre o mundo, num dilema entre os sentidos e intelecto, Platão dá forma a um discurso criacionista, vendo no espaço uma matéria ontológica simultaneamente contentor e conteúdo. *Khôra* em Derrida não tem género, mas o seu carácter de recetáculo, de coisa sem forma, resiste a toda a localização, mas é onde tudo se localiza. Entre uma mãe em Platão e a coisa que dá lugar ao próprio espaço em Derrida, ambos parecem convergir numa entidade ontológica primordial, com contornos de modalidade feminina, relativamente a essa coisa sombria e abstrata que é o espaço. Lefebvre, por seu lado, fala-nos do espaço construído, encontrando no território uma construção de significados que abriga o espaço social. Também com este autor confirmamos a resistência da conceção do espaço absoluto, aquilo que não tem lugar, mas dá corpo a todos os lugares.

Mergulhamos na problemática que assiste à conceção do espaço e na forma como ela na sua complexidade, revela uma modalidade da subjetividade humana, com nítidas extensões ao centro da ideologia ocidental onde as imagens imperam. As imagens, ao longo dos tempos, revelam, na materialidade e imaterialidade das suas práticas, nítidos pontos de contacto desta relação. Todas as imagens precisam de um contentor e as dimensões e características desse contentor vão definir as propriedades do que nele pode ser contido. Do espaço ancestral, teológico, geocêntrico, heliocêntrico, até ao digital, todos estruturam o lugar do homem e o lugar das imagens. Não só as imagens têm, um espaço particular para a sua existência, como ressurgem em diferentes modelos que acompanham

395 as condições de cada conceção de espaço, porque cada
conceção, corresponde um determinado espaço de repre-
sentação. A ideia de espaço de representação é múltipla,
no entanto, aqui, pretendemos aferir uma distinção entre
400 o espaço onde as imagens são representadas, onde elas
vivem, e as condições que definem um conjunto de pres-
supostos, que organizam nos seus princípios os variados
métodos de representação. Relativamente ao lugar das
imagens, Kittler refere-nos que «a imagem tinha o seu
405 lugar, primeiro no interior do templo, depois na igreja,
e finalmente (para desalento de Heidegger) no interior
do museu.» (Kittler, 2010, p. 47). Nós, porém, entende-
mos ser necessário aumentar este espetro e acrescentar
a caverna antes do templo, e os dispositivos *media* depois
do museu. Quanto ao espaço de representação, enquanto
conjunto de princípios que regulam uma forma de repre-
sentar imagens, uma tipologia de representação, esse
é menos linear. Estamos em crer não ser possível, pelo
410 menos aqui, no âmbito deste trabalho, encerrar mode-
los de representação em espaços fechados, porque esses
modelos partilham gramáticas e formas híbridas. Não
obstante, interessa aqui sublinhar que, a cada lugar refe-
rido, da escuridão da caverna, aos ecrãs negros dos dis-
positivos *media*, correspondem formas particulares de
415 representar imagens que estão intimamente agarradas
às conceções de espaço que assistem os respetivos enqua-
dramentos temporais. A representação arcaica e simbó-
lica, característica das imagens no interior da caverna,
está intimamente ligada a uma ideia de espaço também
420 ele simbólico que resulta sobretudo da imaginação do
humano, da sua manualidade, mais do que de qualquer
rigor científico. Por outro lado, as imagens caracterís-
ticas dos dispositivos *media* não podem ser pensadas
sem o seu contentor tecnológico, o espaço digital e a sua
425 linguagem discreta. Se consideramos ainda, que o templo

20

430

435

440

445

450

455

fez uso de uma imagem iconográfica onde o racional
atribui um sentido aleatório, uma ordem às imagens,
podemos alavancar nesta circunstância, um espaço teo-
lógico, definido no seu limite. Por último, a igreja teve
necessidade de ampliar esse espaço dando a Deus o lugar
do infinito. A perspetiva faz parte aqui de um modelo de
conhecimento que estruturou o espaço e a sua represen-
tação numa abstração matemática, no entanto, ao possi-
bilitar a representação do infinito serviu o propósito de
Deus.

O vazio e o infinito são dois conceitos que estabeleceram, desde
sempre, um romance milenar com o espaço. Entre o dia-
mante e a grafite, temos um dos minerais mais duros
conhecidos, e um dos mais suaves da nossa tabela. Ambos
são constituídos pelo mesmo elemento, o carbono, mas os
mesmos átomos preenchem o cheio e o vazio numa forma
distinta. A organização espacial dos átomos de carbono,
na estrutura molecular respetiva, determina as diferen-
tes propriedades destes elementos.

O espaço, na sua ontologia abstrata, sempre exigiu uma opera-
ção de localização. Bragança de Miranda oferece-nos em
*Geografias - Imaginário e Controlo da Terra*² uma crítica
da divisão na operatividade do espaço e das imagens.

Voltando à constelação, esta imagem ancestral que serve de
motivo nesta engrenagem, as relações espaciais são
também mais do que evidentes. O lugar da constelação
é, desde logo, o espaço cósmico e elas servem para o frag-
mentar, demarcando zonas e periferias. Por isso, no título
deste trabalho, *orientação e desorientação*, temos à par-
tida, um problema que se coloca para além de qualquer
metáfora, numa dimensão de espacial. *Constellātiō*, do
latim, pode ser traduzido como conjunto estelar, nas con-
dições modernas é uma região com estrelas e nebulosas,

2 Texto de introdução ao número 34 e 35 da Revista de Comuni-
cação e Linguagens.

460

465

470

475

480

485

490

um espaço de fronteiras delimitadas onde os pontos des-
crevem circuitos e figuras. A longa história das conste-
lações está inscrita numa ligação a esse tipo primordial
da ontologia e subjetividade humana, o espaço-tempo.
As suas figuras são estratégias de organização, dividem
o cosmos e orientam o humano. Descartes, perante o
mesmo problema da organização e orientação, encontrou
no espaço cartesiano uma resposta diferente de qualquer
constelação. Tal como Platão e Derrida também Descar-
tes excluiu do seu trabalho a definição de qualquer con-
torno, ou forma para o espaço. Aliás, podemos mesmo
entender no espaço cartesiano a necessidade de não ter
fim. Por isso, Descartes, ao invés de definir um limite
para o espaço, definiu um início, uma origem para poder
navegar interminavelmente pelo espaço e pelo tempo. A
navegação marítima quinhentista e o papel dos portu-
gueses obrigam-nos a recorrer mais uma vez às estre-
las das constelações e a instrumentos como o astrolábio,
para definir posições e trajetórias. Sloterdijk define nos
descobrimentos o princípio da globalização, pela trans-
formação das práticas sociais no fortalecimento de uma
relação, ainda hoje presente, entre a economia de mer-
cado e o domínio espacial. Podemos antever nesta relação,
a ideia de espaço em rede, onde, na contemporaneidade,
os ecrãs e os seus dispositivos perpetuam as imagens e os
pontos luminosos de constelações intermináveis.

Das 88 constelações reconhecidas pela União Astronómica
Internacional em 1922, 48 são fundadas nas relações
identificadas no *Almagesto* de Cláudio Ptolomeu, mate-
mático e astrónomo grego do séc. II d.C. Este tratado,
concebido ainda no modelo geocêntrico, não é mais do
que uma recolha, organização de dados, atualizados
pelo rigor dos cálculos deste astrónomo e perpetuados
nos seus escritos. Outros relatos são contados em livros
bíblicos anteriores, mas é da Babilónia que nos chegam

495

500

505

510

515

520

525

os mapas cósmicos mais ancestrais, onde «as figuras
desenvolvidas em diferentes fases datam desde apro-
ximadamente 3200 a.C. e 500 a.C.» (Rogers, 1998, p. 9).
Como a nossa questão não é histórica, o que pretendemos
aqui não é uma data, mas uma consistência histórica, na
relação que as imagens causam na edificação do mundo
e do homem. Ao abrigo da constelação, não só recuamos
a um período suficientemente longínquo, de origem, de
fundação da humanidade, como simultaneamente pela
sua continua presença, mantemos uma posição próxima,
definida na contemporaneidade onde a observação dos
céus continua a dirigir a ambição da ciência mais atual.
As imagens revelam sempre uma ligação múltipla com a
tecnologia que elas inscrevem, as constelações não são
ainda imagens tecnológicas, são tecnologia do pensa-
mento, feitas de luz na escuridão como serão as imagens
da tecnologia moderna.

O caderno seis, *Da Técnica da Pedra à Pedrada da Tecnologia*
responde à necessidade de compreender o humano à luz
da tecnologia porque entendemos nela um potente mode-
lador do humano e do real, que não podemos evitar. As
imagens para além de técnicas, hoje, como no passado,
fazem parte da relação viva com a tecnologia. Neste sen-
tido, por princípio, contrariando a consideração da tec-
nologia como um excedente da humanidade, o que aqui
argumentamos, pelo contrário, é que ela é um mecanismo
fundamental na subjetividade humana. Por isso, perante
o tecno determinismo de Friedrich Kittler, numa batalha
sem fim à vista, empreendemos a única luta possível, de
amor e ódio. A tecnologia lítica, um dos vestígios mais
seguros de forma e matéria, marca o ponto de partida
no papel da tecnologia na sobrevivência ancestral. Mas,
a questão que dá o contorno a toda a tecnologia é que
a sobrevivência do humano sempre dependeu mais do
que ele acrescenta ao corpo. Assim, o conhecimento será

530

535

540

545

550

555

560

a primeira prótese que se instala no corpo para, deste modo, se tornar sujeito. Ver é, então, uma entrada primordial por onde o mundo entra no corpo para aí existir em imagens, movimentos e invisibilidades. Hoje, a dimensão e a forma monopolizadora da tecnologia digital e de *media* cegam com a sua violência fazendo-nos acreditar que a tecnologia da informação pertence à contemporaneidade. No entanto, a linguagem e a escrita são duas formas interrelacionadas onde se institui universalmente o conhecimento extra somático. Linguagem e escrita são duas formas originais da tecnologia de informação, que codifica, armazena e transmite, inscrevendo desta forma a ideia de *media* na história do conhecimento.

A tecnologia informática da contemporaneidade, ao quebrar o elo com a natureza, expõe as limitações do corpo. No entanto, com Kittler repensamos o *chamado homem* como produto tecnológico onde o «aumento e diminuição da capacidade do corpo em atuar e se interrelacionar com o outro, ou, por outras palavras, como afeta e é afetado, constitui em si um dispositivo afetivo de sociabilização, subjetivação e produção de valor» (Negri e Hardt *apud* Bathtsetzis, 2016, p. nota 18). Na atualidade contemporânea não só a sobrevivência, como os processos de identidade e subjetividade humana são mediados pela tecnologia. Neste enquadramento, defendemos que a transformação do signo em código, por um lado opera instituindo na tecnologia um processo de invisibilidade e ocultação, não deixando por isso de ter repercussões consequentes na análise e na estrutura de significação do sujeito.

Os dispositivos, pelos quais a tecnologia se implementa, permitem a otimização do corpo, e mais ainda, mantêm outras possibilidades em aberto, também elas invisíveis no seu código estrutural, cabe a nós ativá-las. Como nos diz Deleuze «As produções de subjetividade escapam aos poderes e às formas de conhecimento, [*savoirs*] de um

96

565

570

575

580

585

aparelho social [*dispositif*] ,de modo a reintegra-lo nou- tro, em formas que ainda não têm existência.» (Deleuze *apud* Bathtsetzis, 2016, p. nota 80). As imagens sempre desenvolveram um papel na manifestação tecnológica, hoje quase todas as tecnologias se servem de imagens para inscrever a sua funcionalidade no seio do humano. É neste contexto que aqui argumentamos nas imagens uma forma de manter afetiva a relação com a tecnologia, mantendo indispensável a compreensão de uma para entender a outra. A tecnologia não se resume simplesmente a um aglomerado de técnicas, ela é um dispositivo de significação, que altera o mundo e o humano. Nesta relação fica em aberto a questão: será a tecnologia um resultado em menor proporção do homem, do que humano o resultado da sua tecnologia?

Quanto mais recuamos no tempo, ao encontro de uma origem para a subjetividade humana e dos seus processos simbólicos inerentes, deparamo-nos perante a escassez, ou mesmo ausência de vestígios, é o local onde todas as teorias ficam indefinidas. As ideias ficam envolvidas de uma névoa ancestral de onde desaparecem as certezas. O nascimento de vida é a origem primordial, não obstante o conhecimento científico, biológico e mesmo médico nos dias de hoje, mantém consecutivamente no seu ciclo de repetição, o mistério na sua composição. Quanto às estrelas, nascem nas nebulosas³. Um pouco abaixo da cintura

3 As estrelas não são seres vivos no sentido dos animais ou das plantas, no entanto têm uma existência, uma longevidade ao longo da qual mantêm gastos e perdas de energia numa troca constante. Excluimo-nos aqui da problemática na falta de consenso para a definição de vida, mas será oportuno recordar, que a comunidade científica considera a possibilidade de que da matéria ancestral presente nas estrelas e as complexas moléculas orgânicas formadas no sistema solar, podem ter fornecido o material inicial para o desenvolvimento de vida na terra. No entanto fazemos uso não de uma ideia de concepção, mas sim um uso metafórico da ideia de nascimento das estrelas no contexto das nebulosas, que são zonas onde se formam as estrelas.

590

595

600

605

610

615

620

de Órion podemos ver a sua Nébula. A maternidade das estrelas, a nebulosa de Órion, tem forma gasosa, onde ocorrem transformações químicas e ações regidas pela física. A pesar de visível a olho nu, o seu espectro é, sobretudo, infravermelho, ou seja, invisível. É na densidade desta nuvem e dos movimentos caóticos, que lhe caracterizam a turbulência, que alocamos o caderno sete que nos leva *Do Ritual à Transcendência do Consumo*. Aqui, olhamos para as imagens como ferramentas de poder e do pensamento, para argumentar que, a partir do corpo, elas constroem uma ponte vital e necessária no trabalho da transcendência, ao longo dos tempos e de toda a humanidade. Através da morte, ligam-nos à arqueologia do simbólico e, no consumo contemporâneo, são uma variável determinante na escravização pela religião absoluta do capital. Partindo da instituição do ritual, uma forma de conhecimento anterior à religião, à filosofia e à ciência, que cruza no corpo a organização do mundo, recuamos até à revolução neolítica, o período (conhecido), onde se fundam práticas conhecidas de restituição e preservação da imagem antropomórfica. No sul da América, na cultura primitiva Chichorro, encontramos uma dessas manifestações de mumificação mais antigas, para, ao longo deste caderno, do *Ritual* ao *Consumo*, desenharmos uma linha de continuidade, que primeiro contorna o corpo em redor da morte, depois contorna o corpo em torno de si próprio. Pelas múmias e pelas máscaras, seguimos esses desenhos sinuosos do neolítico ao Egipto, da Grécia à Idade Média, onde a escultura dá forma à alma.

As imagens partilham com o ritual o sentido da magia. Com esse feitoço, ao representarem o que não está presente, tornaram-se um instrumento da religião ocidental, que se origina na morte de um corpo e na eternidade da sua imagem. O Oriente, porém, e as suas religiões Judaica

00
00

625

630

635

640

645

650

655

e Muçulmana, proibiram as imagens, mas não lhes negaram o poder. Os mitos da criação atravessam as divindades ancestrais e todos os credos da tradição monoteísta, resultando em histórias de oleiros primordiais, que esculpem no barro um homem em forma de corpo, para se restituírem como imagem viva da totalidade. Ao homem não é permitido restituir vida. Todavia, no ritual, ele conduz o culto da vida instituído nas práticas fúnebres, fornecendo neste enquadramento, argumentos para uma origem antropológica das imagens. A morte, na sua forma entre o corpo e a ausência, abre-nos a porta da ansiedade perante o desconhecido e pela magia das imagens, operamos a ligação dos dois mundos, da vida e da morte. «Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso.» (Benjamin, 1992, p. 82). Por isso, as constelações serviram as histórias e as mitologias, das bestas e dos deuses, as suas imagens são uma aparição de algo longínquo e nascem na distância dos homens que pretendem falar da imortalidade. Essa é a distância que S. Tomás de Aquino pretende percorrer, ou melhor, eliminar, desenhando a partir da semelhança, um caminho que liga Deus aos homens através da imagem de um corpo.

A nossa argumentação, numa crítica da invisibilidade, encontra no teatro jesuíta a magia da lanterna, no trabalho da ilusão e da imaginação como meio de transcendência ao serviço da igreja. Nos dias de hoje, o corpo continua no centro de uma ideologia ocidental, mas as suas imagens abandonaram o templo, perderam a alma para entrar nos ginásios e na cinematografia. O templo definia o espaço do ritual e o lugar onde se preservavam as imagens do corpo com alma para a eternidade. Nos ginásios expurga-se a alma numa forma de ritual para se construir e preservarem as novas imagens vivas do corpo. A contemporaneidade destitui o poder de Deus e a atual

660

665

670

675

680

685

690

versão tecnológica do mundo empreende uma limpeza clínica, onde não há lugar para a animalidade visceral do humano. Neste resultado, parecem desaparecer também a morte e o ritual, pelo menos da vista. No entanto as imagens, essas não desaparecem, tornam-se mais invisíveis, mas não menos dominadoras, ao serviço da religião consumista, mantêm-se aliadas a outras tribos na subjugação das massas.

Acompanhamos pelas imagens, no organismo social, a relação fundacional entre o ritual e as religiões no entendimento do mundo. Para encontrar, na contemporaneidade laica, uma sociedade visual, que, ao instituir uma nova forma de religião no seu modelo económico, mantém o trabalho das imagens na ilusão e na transcendência, tanto pela publicidade, na ficção audiovisual, como pela imersão nos mundos virtuais.

Se tomarmos como exemplo as estrelas principais que dão nome a uma constelação qualquer, a relação formal em que elas se organizam, umas em relação às outras, é uma relação espacial tridimensional. Betelgueuse e Rigel , duas das maiores e mais luminosas estrelas da constelação de Órion, encontram-se respetivamente a uma distância aproximada de 430 e 730 anos luz da terra, mas a figura que elas compõem, juntamente com as restantes estrelas, é completamente entendida como plana. Estamos perante a funcionalidade do conceito fundacional da geometria projetiva - a projeção. Estas questões articulam problemas tanto relativas ao *Espaço de Abstração* como à *Técnica das Imagens*. Será segundo o princípio projetivo que operará e se explicará a câmara obscura, a perspetiva de Brunelleschi, a lanterna mágica, a fotografia, o cinema ou mesmo a formação da imagem na retina. A projeção tornar-se-á um conceito filosófico, um modelo operativo do pensamento, de relacionar uma matriz com a sua imagem. É essa relação de origem, de semelhança,

40

695

700

705

710

715

720

725

mas também de diferença, que está presente na caverna de Platão. Esta mitologia da fundação ocidental, através da projeção e das sombras, separa as ideias puras das sensíveis. Estas são também imagens que perderam a tridimensionalidade do que lhe deu origem. Heidegger usará o conceito projetivo para explicar a investigação científica, como essência da produção de conhecimento da modernidade. A «experiência não é simplesmente uma observação mais precisa em grau e definição. É, essencialmente, uma metodologia diferente que tem como objetivo a verificação de uma lei no contexto e ao serviço da projeção exata da natureza.» (Heidegger, 2002, p. 62). Neste contexto, a ciência, nas metodologias próprias de cada um dos seus ramos, realiza uma projeção e, por este meio, reduz a natureza a um objeto de estudo, para compor o mundo numa imagem calculada.

Contrariando a ciência, o caderno oito, *Estado da Matéria*, vem projetar a ambiguidade em formas desconhecidas. Negan-do o cálculo das imagens, novamente propomos um encontro com elas sem extensas explicações. Pois também essas estão reservadas no último caderno.

O caderno nove, intitulado *A Imagem do Valor*, vai ao encontro de uma função incontornável da sociedade – o capital, para propor, de uma forma ensaísta, uma crítica de uma imagem cujo valor é simultaneamente calculado e simbólico, ou, poderíamos mesmo dizer, simbolicamente calculado. Aqui também Anselm Jappe se auxilia do conceito de projeção para explicar o valor. Para ele «a *lei do valor* é fetichismo porque significa que a sociedade, toda ela, empresta aos objetos uma qualidade imaginária. [...] A objetividade do valor também deve ser considerada como uma *projecção* no sentido antropológico.» (Jappe, 2006, p. 215). Partindo da projeção desenvolvemos o cruzamento entre a operatividade das imagens e o jogo simbólico do valor, pois encontramos nas imagens a projeção de valor

730

735

740

745

750

755

760

e no dinheiro imagens projetadas.

Na sociedade que recorrentemente caracterizamos de *media* visual, a imagem tem um valor de mercado e o mercado opera pela imagem o valor das coisas, produtos e pessoas. Esta relação, se por um lado determina um papel para a imagem, nos procedimentos da contemporaneidade, por outro, é o centro da sua corrosão. Onde é que a imagem e dinheiro se unem e se separam? A imagem perdeu o seu valor para dar valor a tudo. Portanto, é a olhar para a economia que encontramos na projeção do equivalente uma analogia entre a imagem e o dinheiro. Neste sentido, o paralelismo estabelece-se na operatividade de ambos, e na sua relação com processos de invisibilidade. Por um lado, as imagens representam ou permitem aceder a matérias ausentes, ou mesmo, que não existem, tal como o dinheiro fornece uma representação material de um valor que lhe é externo. É neste contexto então, que pretendemos alicerçar a ideia de que a tendência do dinheiro para o desaparecimento, para sua desmaterialização está diretamente relacionado com a qualidade das imagens que na cultura digital se tornam cada vez mais invisíveis. Deste modo, propomos para a invisibilidade um lugar no centro de uma sociedade de cultura digital, onde imperam as imagens e a ordem do capitalismo tardio.

Por último, no caderno dez, *Considerações Gerais*, organizamos na primeira parte um conjunto de questões em formato de conclusões, e na segunda, com uma contextualização, procedemos à identificação de todos os trabalhos práticos realizados. Quanto às conclusões, elas vão acontecendo ao longo de cada caderno, em cada um dos seus diferentes textos. Neste caderno, em particular, não se trata de uma compilação de conclusões. A partir do texto de Heidegger *The Age of The World Picture*, reformulamos uma triangulação teórica com as questões que levantamos

42

765

770

775

780

785

790

795

ao longo dos cadernos anteriores. Com foco na atualidade das imagens e na sua relação tecnológica, circunscrevemos a crítica nas condições particulares da cultura digital que domina a sociedade contemporânea. Quanto aos trabalhos práticos, estes, não foram realizados no final, muito pelo contrário, eles foram uma forma não só para criar pausas na teoria, no processo, como para dar existência a toda uma extensão de problemas que, incluídos na escrita, exigem outro corpo, outro pensar. Estes trabalhos aconteceram antes e durante o processo de escrita, e uns, nomeadamente a série de desenhos *Pontos de Anclagem* têm por isso uma posição mais processual do que outros. É, no entanto, o caráter sintético do pensamento com imagens, que me levou no contexto de uma arquitetura da teoria, a dar lugar aos trabalhos práticos neste caderno final. Mas torna-se aqui crucial reivindicar não uma divisão da tese em teoria e prática, mas uma união dialética. É no decorrer de uma formação académica e prática artística que me vejo integrado num programa doutoral que se pretende Arte dos Media. Neste sentido, a questão dos meios e a forma como cada um deles torce a mensagem, *medium is the message*, torna-se incontornável. Será, por isso, fundamental entender esta tese, não como um corpo teórico a que se anexa um trabalho prático, mas como um complexo orgânico composto pela escrita, pelo desenho, pelo vídeo e pela fotografia. A componente prática artística, incluída na tese que aqui apresento, dá continuidade à ideia de constelação e de mapeamento. Aqui o pensamento constrói-se com imagens no encontro entre as ansiedades humanas e as tecnologias que caracterizam a contemporaneidade. Neste sentido, todos os meus trabalhos na sua diversidade de meios e conteúdos, fazem parte de uma prática de investigação com base em arte. Em momento algum podem ser pensados como um produto ou resultado da parte teórica.

43

800

805

810

815

820

825

830

Eles funcionam numa dinâmica dialética. Da mesma forma que o texto, a parte escrita, não é uma explicação dos trabalhos, os trabalhos não são uma ilustração dos textos. A posição aqui, perante os meios, é política, pretende afirmar uma resistência perante a escravatura e dominação de uns, relativamente aos outros, exigindo na autonomia e diversidade de cada um deles uma possibilidade enriquecedora necessária. Não negando o valor da escrita, esta tese pretende problematizar o formato dos conhecimentos que, no seu conjunto, se inscrevem num contexto de doutoramento.

«Aquilo que percebemos como o escuro do céu é essa luz que viaja velocíssima até nós e, no entanto, não podemos alcançar, porque as galáxias das quais provém se distanciam a uma velocidade superior àquela da luz.» (Agamben, 2009, p. 65).

Não há luz sem projeção, as estrelas que iluminam os céus são a luz que nos chega delas próprias! «Delacroix, em 1850, assinalou no seu jornal o sucesso de algumas “experiências fotográficas” realizadas em Cambridge, onde alguns astrónomos que tinham vindo fotografar o Sol e a Lua conseguiram obter uma impressão da estrela Vega, com o tamanho da cabeça de um alfinete.» (Sontag, p. 153). Sontag dá-nos logo a seguir o comentário de Delacroix «como a luz da estrela que foi daguerriotipada levou vinte anos a atravessar o espaço que a separa da terra, o raio que a placa fixou tinha, assim, deixado a esfera celeste muito antes de Daguerre ter descoberto o processo, graças ao qual acabamos de conseguir controlar essa luz.» Quando vemos Rigel de Órion, a luz viajou 730 anos luz até nós. À sua partida, reinava em Portugal D. Dinis, o rei poeta que fundará nesse período a primeira universidade de Portugal. Existem, no entanto, outras estrelas cuja distância é tão grande, que a sua luz para chegar até nós, demorou mais tempo do que toda a humanidade

835

840

845

850

855

860

865

a constituir-se. Será que nos vemos desde sempre na divisão desta distância? Mas outras estrelas existem que nos colocam condições temporais muito mais avassaladores. A luz da galáxia GN z11, descoberta em 2016, localizada na constelação Ursa Maior, percorre até nós 13.4 biliões de anos luz (Nasa, 2016). A terra formou-se há, aproximadamente, 4,5 biliões de anos. Na imensidão das galáxias temos ainda as estrelas que já morreram e cuja luz, continua a viajar até à terra, ainda as vemos porque a sua morte não chegou a nós. Para além de todas as distâncias em anos luz, as constelações e as suas estrelas fornecem-nos uma experiência múltipla relativa ao tempo, tanto da regularidade, dos ciclos de rotação, como o tempo simbólico inscrito pelos nomes e as histórias das constelações mais antigas, mas também de uma forma muito particular, o tempo longínquo, o sondar das origens, porque, de facto, elas estão connosco desde que existimos e trazem até nós esses vestígios na luz cósmica. «Vestígio e aura. O Vestígio é a manifestação de uma proximidade, por mais distante que possa estar aquilo que a deixou. A aura é a manifestação de uma distância, por mais perto que possa estar aquilo que a sugere. No vestígio apropriamo-nos da coisa; na aura é ela que se apodera de nós.» (Benjamin, M [O Flaneur], 2019, p. 576).

As imagens partilham aqui esse trabalho do tempo, é essa a ponte que queremos construir. Também as imagens estão desde o início e fazem-nos percorrer os tempos. Regis Debray diz-nos mesmo que elas atravessam a morte para não ter idade, é por isso que os deuses sempre precisaram de imagens. A universidade de Coimbra continua, hoje a fornecer a imagem de fundação medieval da instituição do conhecimento. As imagens não só nos permitem percorrer as instâncias do passado, como nas condições específicas dos seus meios criam o seu próprio tempo e espaço. As ideias de Walter Benjamin, Agamben, Foucault ou

870

Debray, pelas suas relações temporais e movimentos paradoxais de aproximação, distanciamento e presença arqueológica, fornecem-nos modelos incontornáveis para pensar a idade moderna, a arte e, em particular, as imagens neste trabalho.

875

O mundo é cada vez mais fundado no que não vemos, ou numa realidade que supera as imagens que temos do mundo. No entanto, a tecnologia do visível é um motor incontornável do desenvolvimento da nossa ciência. Traduzir o mundo em imagens define uma boa parte dos seus esforços.

880

Nas estrelas podemos mediatizar no seu limite físico, a tensão e facciosidade entre o que vemos e a existência do que vemos. O visível já há muito deixou de ser um modelo de verdade, a realidade visível não coincide com a realidade concebível, são coisas diferentes, mas nem por isso esse limite resiste à flutuação e à ambiguidade na perceção do mundo. O visível é, no entanto, um sentido dominador em que fundamos um processo de significação fundamental no entendimento e na construção do mundo. Ao contrário das ciências do cálculo, no nosso contexto as ciências humanas, «na verdade todas as ciências que lidam com coisas vivas, precisamente de modo a manterem-se disciplinadas e rigorosas, são necessariamente inexactas» (Heidegger, 2002, p. 60)

885

890

As luzes das estrelas servem-nos, aqui também, para definir um parâmetro incontornável da atenção, da relação de poder que a luz desempenha na criação de um estímulo que nos seduz e nos agarra. É por ela que nos mantemos fixados nas imagens dos ecrãs.

895

900

A luz está no início de muitos credos e também no princípio do texto teológico do Ocidente. Sem querer aqui incorrer na banalidade da superfície comum, também os relatos de experiências de paranormalidade relatam uma luz no fim de tudo, talvez seja o resvalar da imaginação.

905

Porque na escuridão, na total ausência de luminosidade, aumentamos a sensibilidade e procuramos ver qualquer coisa, na luz excessiva, ficamos cegos e feridos. Talvez sejam tudo narrativas, mas não queremos no final desta introdução, deixar responsabilidade para as histórias de invenção, porém, no contexto das humanidades, que é o nosso, será oportuno deixar presente que a imaginação tem contida na palavra a magia e a imagem.

910

Bibliografia

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Bathtsetzis, S. (2016). *From Logocular Anthropotechnics to Posthuman Dispositives: Toward a Manifesto of the Postdiscursive Era*. Retrieved 03 26, 2019, from South as a State of Mind: https://www.documenta14.de/en/south/901_from_logocular_anthropotechnics_to_posthuman_dispositives_toward_a_manifesto_of_the_postdiscursive_era
- Benjamin, W. (1992). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Em Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 70-114). Lisboa: Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2019). M [O Flâneur]. In W. Benjamin, *As Passagens de Paris* (J. Barrento, Trans., 2019 ed., pp. 544-584). Porto: Porto Editora.
- Benjamin, W. (2019). N [Questões Epistemológicas, Teoria do Progresso]. In W. Benjamin, *As Passagens de Paris* (pp. 585-619). Porto: Assírio & Alvim.
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Heidegger, M. (2002). The Age of The World Picture. In M. Heidegger, *Off the Beaten Track* (pp. 57 - 85). Cambridge: Cambridge University Press.
- Jappe, A. (2006). Fetichismo e a Antropologia. In A. Jappe, *As Aventuras da Mercadoria* (pp. 215-242). Lisboa: Antígona.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge UK: Polity Press.
- Nasa. (2016, March 3). *Hubble Team Breaks Cosmic Distance Record*. Retrieved 08 13, 2019, from Nasa: <https://www.nasa.gov/feature/goddard/2016/hubble-team-breaks-cosmic-distance-record>
- Rogers, J. (1998). Origins of the Ancient Constellations: I. The Mesopotamian Traditions. *Journal of the British Astronomical Association*, 108 (1), 9-28.
- Sontag, S. O Mundo das Imagens. In S. Sontag, *Ensaaios sobre Fotografia* (p. 153–176).



Luís Espinheira

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.

Caderno 00: Índice

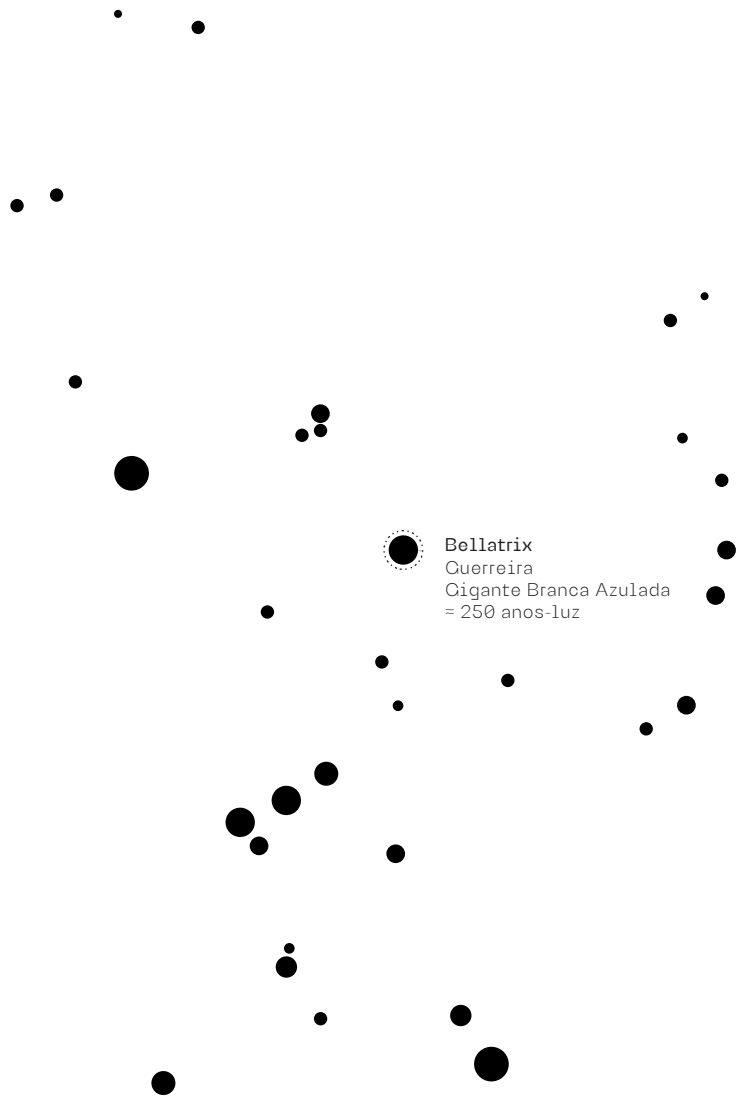
Tese de Doutoramento
em Artes dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira

Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia



Bellatrix
Cuerreira
Gigante Branca Azulada
= 250 anos-luz

Luís Espinheira

O Tempo das Imagens



Luís Espinheira

O Tempo das Imagens

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando José Pereira

Dezembro 2019

O Tempo das Imagens

Quatro Apontamentos da Origem e da Criação de Imagens.

No início deste trabalho, quero convocar, quatro tipologias de criadores que encontram na pintura o lugar de potência onde acontecem as imagens e onde nasce o observador. Estes quatro não são extraordinariamente distintos, ou seja, se calhar poderiam ser outros, pelos menos alguns deles, mas o que é verdadeiramente extraordinário não é o que são, mas o que fazem. Fazem imagens, chamam, na sua condição de mortais, a eternidade ao mundo. Hoje, as imagens são cada vez menos criadas pela mão desprovida de dispositivos, mas esta é, neste contexto, a única origem possível para as imagens verdadeiras. As imagens que não se limitam ao real visível, e, por isso, não dependem dele. Dependem sim de um alinhamento do corpo e da mente. Não nos interessa aqui uma história da origem das imagens ou das suas geografias, mas como as origens das imagens se inscrevem em histórias de indeterminação.

«A teologia gosta de fazer sair o homem da mão de Deus, da mão de um qualquer oleiro divino. O gesto dentro da gruta cria o homem à imagem da sua própria mão. » (Mondzain, 2015, p. 41).

Uma das teorias que abraçam a razão da arte rupestre, nomeadamente a arte parietal, vê, na relação com a caça, uma

possível resposta, como celebração de intenções, quer na convocação dos deuses para acompanharem espiritualmente os caçadores, quer como agradecimento pelos animais capturados. Entre o mundo dos deuses, dos espíritos, a arte parietal primitiva apresenta muitos elementos geométricos, mas os animais são uma presença constante, são eles que mantêm o elo dessa ligação à caça e à natureza. Os animais são a ameaça e o alimento, participam da negociação dialética da morte e da vida. A representação nas suas imagens funda, na arte primitiva, uma ligação simbólica entre o espírito e a carne. David Lewis Williams¹, no seu livro *The Mind In The Cave*, introduz, no entanto, uma teoria, não sem polémica na interpretação das manifestações artísticas rupestres, que nos diz que as pinturas estarão ligadas a celebrações e rituais e serão realizadas em estados de transe transcendendo o humano no contacto com o espírito dos deuses. O que é relevante nesta teoria não é o carácter mágico que embebeda os rituais, as celebrações e os processos criativos destas pinturas. Aliás aqui será onde todas as teorias relativas à imagem rupestre parecem concordar: a possibilidade de um encontro mágico com os deuses. O que se torna aqui relevante será a possibilidade de uma das imagens da nossa formação simbólica e artística fazerem menos parte do modelo de representação da natureza, da representação do que vemos e, sim, fazerem parte da representação do que nos lembramos, das nossas imagens. Isto torna a pintura primitiva, imagens não do exterior, mas do interior. Esta teoria fornece-nos a possibilidade de considerar que o Homem não copiava a natureza, mas sim as imagens das suas alucinações.

Na cultura da igreja ortodoxa não existem imagens no sentido comum. No entanto, a criação de imagens, só possível pela pintura de ícones, é altamente regulada e, simultaneamente,

1 Ver (Williams, 2004)

considerada uma das mais importantes manifestações artísticas. A pintura de ícones tem o seu fundamento na tradição espiritual da igreja. O que revela, desde logo, o controle das suas imagens como uma forma de poder sobre o espaço simbólico. O iconógrafo é alguém autorizado e avaliado pela autoridade religiosa. No processo de realização da obra, segue recomendações espirituais que incluem orações, jejum, leitura e meditação bíblicas. Obedece a uma preparação espiritual, em contacto direto com a igreja para a purificação do seu corpo e da sua alma. A mão do pintor é guiada pelo Espírito Santo que o conduz à perfeição. O valor do trabalho revela-se no conteúdo espiritual do ícone, que reside na fidelidade à tradição da Igreja, daí que a ideia de originalidade artística seja completamente alheia à finalidade do ícone, o iconógrafo não assina, ele é um instrumento do Espírito Santo.

É comum ouvir no discurso das práticas artísticas modernas e contemporâneas, e aqui numa relação direta aos pintores, falarem de preparação para pintar. A própria ideia de “sessão” de pintura revela já a necessidade de um conjunto de condições específicas, de disponibilidade mental, para que o decorrer da ação pintura seja produtivo. O estúdio do artista é uma condição que atravessa a quase totalidade das práticas de arte, dos pintores, fotógrafos, atores, bailarinos, *performers*, não sendo mais do que um espaço vivo, que se vai adequando e ajustando às exigências práticas, mas também e sem exceção, às necessidades emocionais dessas práticas. É crucial abraçarmos aqui a dimensão espiritual isenta de ruído religioso. Tanto uma ida ao ginásio, como desenvolver um trabalho de escrita como este, obriga a uma disponibilidade psico mental específica. Muitas vezes os pintores deparam-se com a decepção de que não acontece nada de útil na sua pintura, ou chegam a bicos sem saída, ou então, adotam pequenos rituais que lhes possibilitam inicialmente fazer

o

umas coisas, com intuito de preparação, para conseguirem fazer outras mais tarde que verdadeiramente lhes interessam. Do que aqui se trata é de um processo onde a ambiguidade e a indecisão habitam, na tentativa de encontrar uma condução na união do corpo e da mente.

No documentário *Cave of Forgotten Dreams* (Herzog, 2010) relatam o encontro com um aborígene moderno que repinta uma pintura rupestre para a recuperar do estado de decadência em que se encontrava. Quando o inquiriram pela razão de estar a pintar sobre os desenhos dos seus antepassados, ele respondeu que “não era ele que pintava, era o espírito da sua mão”.

Falar em xamanismo hoje, no centro da controvérsia da teoria de Williams, é uma referência direta a práticas onde convergem as metodologias da magia e da religião que serve uma forma de entendimento antropológico, aplicado sobretudo no estudo da história da humanidade e dos seus processos de significação simbólica nas práticas sociais. Mas, não poderemos esquecer, em particular no contexto das sociedades mais primitivas ligadas ainda à terra, à caça, numa integração com a natureza, tanto pelos seus meios como produtos, que a magia e a religião são respostas de mediação que envolvem questões de metafísica, ontologia e quotidiano. O estado de transe ou êxtase induzido pelos ritmos, dança e muitas das vezes combinadas ou não com substâncias alucinogénias, promoviam um veículo e um caminho para a deslocação do corpo e da mente para um contacto de ordem espiritual, que visava muitas vezes resoluções da ordem prática das doenças, das colheitas ou do tempo. Estes momentos de partilha coletiva, que definem um produto cultural, eram desenvolvidos de acordo com as tecnologias, circunstâncias e ideologias de cada grupo social, tomando, assim, diferentes formas e intervenientes. O papel do Xamã será aqui considerado como central, assim como o processo, nestes

130

135

140

145

150

155

160

rituais, de preparar o corpo para a dimensão espiritual. Falamos aqui de máscaras, amuletos, pinturas, tatuagens, etc. Este preparar do corpo resume uma série de procedimentos na criação da imagem de um outro, que tem por função abandonar o corpo original, material, que de alguma forma nunca é admitido no mundo dos espíritos e das forças invisíveis na natureza. O xamanismo é um pensamento aceite na interpretação de sociedades primitivas ou de rituais primitivos nas sociedades atuais, mas não é, na nossa sociedade, uma metodologia de pensamento vigente. O xamanismo, o transe ou outras práticas que fogem ao método científico parecem não se encaixar, ou, por vezes, ganhar mais atritos ou simplesmente mais distância relativamente aos discursos académicos. Porém, se convocarmos aqui, neste sentido, os conceitos de avatar, de emuladores, *nicknames*, jogos *online*, redes sociais, tudo parece fazer mais sentido. E os discursos académicos, em especial ligados à teoria dos *media*, parecem bastante conscientes das questões do deslocamento do corpo do pós-humano. O deslocamento do corpo contornado pela tecnologia pode-nos induzir a uma proximidade, mas não é mais real. Inversamente, o transe parece-nos mais afastado e distante. Mas, o que está aqui em causa é uma troca na qualidade, não na natureza da alucinação. A ordem no nosso tempo resiste a integrar no conhecimento todas as metodologias que encontram na espiritualidade ou na religião uma resposta, remetendo-as para uma certa alternatividade, um certo ao lado do rigor científico, mas no sentido contrário, cada vez mais impõe uma experiência baseada na mediação, transformando as *interfaces* em produtores de subjetividade. Ora, a subjetividade é uma ação operativa que resulta do processo de troca. Mas a digitalização da subjetividade, não significa a digitalização do simbólico. Os *media* são hoje agentes ativos na produção e edição do real.

00

165

170

175

180

185

190

195

Mas será também de notar que, em todas experiências com que o humano realiza, independentemente das linguagens de mediação ou dos códigos de representação, acontece o simbólico. O simbólico cruza-se no real constituindo nas imagens uma das suas formas ancestrais e atuais.

A existência, nos nossos dias, em realidades paralelas como o espaço virtual e a *internet*, exigem dos seus usuários imagens de si próprios, pois o corpo não cabe nesta dimensão. Estamos perante o processo reversível de desmaterialização do corpo e materialização do corpo digital. Como se nós também precisássemos do nosso neutro, 0101010101, a positividade e o neutro. O corpo fica tocado pelos tentáculos dessa outra realidade. Tudo se converte em símbolos, mas perdemos progressivamente o valor simbólico. É num transe sedentário que o sujeito recebe, armazena, interpreta e sente num espaço exterior ao espaço de ação. A sua imagem é tudo o que existe, e lhe permite existir.

O Tempo das Imagens

Hoje, fazem-nos acreditar que vivemos no tempo das imagens. Nós, porém, duvidamos cada vez mais desta premissa. Se calhar, seria mais acertado afirmarmos que vivemos o tempo das não imagens. Das coisas que se parecem com elas e, numa convivência mútua, tornando opaca a sua distinção, lhes canibalizam tanto o sentido como a aparência. Mitchell revela uma certa perturbação, aqui conivente connosco, ao pôr em causa a ambição da pergunta: o que é uma imagem hoje? não deixa de nos conduzir pela subjetividade a que elas obrigam. Perante a sua dúvida, adverte que a razão não se prende com o facto, de as imagens terem «perdido o seu poder sobre nós e, certamente, não porque a sua natureza é claramente compreendida» (Mitchell, 1986, p. 7). É na segunda parte da advertência, na incompreensão, que se reescreve com novos contornos no fluxo das imagens digitais e na resistência que as

o.

200

205

210

215

220

225

230

elas trabalham perante uma qualquer explicação gramatical ou da sua sintaxe, que nos revemos para retomar a ideia da opacidade da distinção entre elas. No fim, temos um ganho e uma perda, as “coisas” adquirem o sentido das imagens, mas estas perdem o seu próprio sentido. O prejuízo do resultado é duplamente negativo, o que quer dizer que ficamos irresoluvelmente na posição em que tomamos por imagem aquilo que o é e o que não o é. Não só as imagens deixaram de ser imagens, como deixaram de ser reveladoras de qualquer contingência factual.

Na fundação platónica restava qualquer coisa de verdadeiro nas imagens, assemelhavam-se a algo real e, no entanto, não deixavam de ser falsas realidades, porque não eram mais do que semelhança. Hans Belting², por seu lado, ao dizer-nos que nem a imagem de Deus é verdadeira remete-nos para um momento onde coincide uma origem para as imagens e o princípio do puro valor imaginal que elas possuem, porque Deus não tem real. É precisamente daqui que nascia toda a raiva pelas imagens que os iconoclastas nutriam, porque elas «apresentavam esta onnipotência dos simulacros, esta faculdade que têm de apagar Deus da consciência dos homens e esta verdade que deixam entrever, destruidora, aniquiladora, de que no fundo Deus nunca existiu» (Baudrillard, 1991, p. 11). O medo dos iconoclastas nada tem haver com a representação, mas sim com a consciência de que as imagens, pelo seu poder, não só projetam um equivalente, mas que acabam por prescindir desse equivalente anterior que lhes dá origem. Esta convocação dos iconoclastas não responde a nenhuma necessidade histórica milenar, contrária à presença das imagens na atualidade, muito pelo contrário, este receio das imagens demonstra o seu poder e revela na contemporaneidade uma forma assertiva de compreender a condição delas. Apesar que as imagens

10

235

240

245

250

255

260

265

terem mantido, pela semelhança com o real, um critério de verdade. Hoje, as imagens, ao deixarem de ser verdadeiras, nem sequer podem ser falsas, perderam-se do original e destituíram-se assim de ser cópias, hoje são um código de repetição interminável. Outros tempos houve mais dignos de se qualificarem como tempo das imagens. Hoje podemos ficar com o tempo da crise das imagens. Mas, a relação edificada entre as imagens e o tempo, levam-nos do início até à eternidade. As imagens definem na sua vitalidade uma matéria indiscutível na determinação contemporânea e na aproximação à ancestralidade. Porque «a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto» (Agamben, 2009, p. 69). Benjamin, considerando modalidades da relação espaço temporal também nos explica que a autenticidade e importância de culto das obras de arte, revela «o seu fundamento no ritual em que adquiriu o seu valor de uso original e primeiro» (Benjamin, 1992, p. 82), nós, expandimos aqui as suas palavras para as imagens, porque elas partilham com arte a mesma origem. O tempo não é das imagens, ainda que as imagens atravessem todos os tempos. As imagens constroem o tempo, na memória, no documento e no delírio.

Beaudrillard, na sua posição crítica relativa à representação visual na sociedade de consumo, na contingência dos *media* e da cultura de massas, afirmou de forma exímia que as imagens, no seu trabalho, ao superarem a realidade, destituíram o real e a sua objetividade/subjetividade, abrindo desse modo a dominação das representações, da hiper-realidade onde, de facto, a simulação para além de substituir a realidade, de certa forma, anula o real. É por essa razão que ele nos diz que «do mesmo tipo que a impossibilidade de voltar a encontrar um nível absoluto

2 Ver (Belting, 2011)

270

275

280

285

290

295

300

do real é a impossibilidade de encenar a ilusão. A ilusão já não é possível porque o real já não é possível» (Baudrillard, 1991, p. 29). No mesmo seguimento, mas numa renovada posição crítica do *Destino das Imagens*, Rancière diz-nos «que já não existe realidade mas unicamente imagens, ou, inversamente, que já não há imagens mas somente uma realidade que incessantemente se representa a si própria» (Rancière, 2009, p. 1). Apesar da aparente oposição destas premissas, o que ele nos explica é que na possibilidade de só existirem imagens, então já não há «um outro da imagem», não há uma origem, nada as origina, dessa forma a «própria noção de imagem perde o seu conteúdo» (Rancière, 2009, p. 1), nesta abordagem Rancière opõe a imagem, aquilo que é metade, que se liga a um outro, ao visual, o que «só remete para si mesmo» (Rancière, 2009, p. 2).

Consensualmente, encontramos no uso e na distribuição das imagens, dos seus códigos, argumentos para definir as sociedades. Ao longo da história, as imagens e o seu poder sempre foram capazes de nos conduzir ao encontro de acontecimentos, ideias ou civilizações, derrubando qualquer limite de espaço ou tempo. As condições e os contextos de cada tempo inscrevem-se na matéria das imagens, fazendo delas simultaneamente um conteúdo e um contentor cultural primordial. Olhar para imagens do passado não é simplesmente voltar a uma origem, é trazer esse lugar até nós às condições de um agora, essa é a contingência histórica de que Walter Benjamin nos fala. As imagens tiveram, desde sempre, um compromisso com a ausência, com o que não está presente. É esse também o ponto de partida que nos une aqui à reflexão de Baudrillard sobre a simulação. Vejamos: para ele, «simular é fingir ter o que não se tem» (Baudrillard, 1991, p. 9) é a mesma ausência que opera na imagem e na simulação. A forma e a componente visual são assim

305

310

315

320

325

330

335

componentes essenciais na eficácia da simulação e será também pela presença de algo que se dá a ausência. Podemos argumentar diferenças materiais entre uma simulação e uma imagem, mas isso não destrói uma ligação profunda entre elas. Se o conteúdo das imagens revela as opções deliberadas da ordem mental, o contentor revela a ligação à ordem do fazer, à tecnologia. Hoje, concordamos que os *media* visuais são uma componente fundamental para compreender a sociedade de que fazemos parte. As imagens participam neste domínio de forma ativa, elas instituem novas práticas e comportamentos nos processos de comunicação e identidade. Mas, mais importante, elas erguem o pensamento na construção sobre o mundo. As imagens, afirmavam no passado uma gramática do ícone, da religião ou do poder, onde os homens se faziam deuses. A religião católica e a cultura clássica fazem aqui parte da história do mesmo Ocidente e da contradição das suas imagens. Se Platão as limitou a uma semelhança sem essência, é bom lembrar que a figura divina nasce no contexto judaico, onde as imagens eram interditas. A fé em Cristo «serviu-se de uma terminologia provinda da filosofia grega, para justificar a fé na inaudita encarnação de Deus num ser humano» (Belting, 2011, p. 13). Hoje, tudo se parece tornar visual, mas simultaneamente quebraram-se todas as barreiras entre o público, o privado, o local, o digital, o institucional, o anónimo, o histórico, o documental, a ficção, o virtual ou o imaginário. As imagens fazem parte de um fluxo interminável que se distancia cada vez mais da funcionalidade, que outrora organizava a memória do mundo, dos homens e dos deuses absolutos. O mundo mudou muito, mas as imagens mantêm o seu contrato com as esferas do oculto e do poder. Hans Belting, fornece-nos aqui uma forma particular de refletir sobre as imagens e invisibilidade, numa mediação entre a religião

340 e a tecnologia. Para ele, a possibilidade do invisível
reside no que ainda não se tornou razoavelmente visí-
vel no mundo tecnológico do microcosmo, mas o âmbito
espiritual das religiões, que, desde sempre, definiu um
modelo de invisibilidade, esse desapareceu por completo
da nossa vista. Por outro lado, o que ele nos demonstra
é que imagem religiosa não tem nada de autêntico, não
tem qualquer referente real. Desta forma, as imagens
345 de deuses ou da tecnologia virtual, ao destituírem o real,
prometem coisas semelhantes.

O seu fascínio consiste em que tais imagens fa-
zem surgir um encanto puramente imaginário, no qual
se dissolvem as barreiras temporais quando o observa-
350 dor ingressa no aparente mundo digital. Nos palcos das
ciber-utopias, elas estão ao serviço de uma fantasia que,
outrora, se alimentava da teologia, com a invenção de
uma tecnologia que se celebra a si própria. Por detrás de
355 todos os limites empíricos abre-se um mundo imaginal
puro, no qual estão cortadas as pontes com a realidade.
(Belting, 2011, p. 17)

360 Hoje, prestamos vassalagem à tecnologia porque ela define
os novos limites da visibilidade. Ao abrir as portas do
que não era possível ver, de onde não era possível chegar,
atua em nós e numa forma de sedução nos adormece de
olhos abertos, faz-nos esquecer os limites do corpo. «No
fundo o que a tecnologia está a atingir é a imagem do
365 corpo [...] As imagens digitais revelam justamente a se-
paração da figura do corpo, deixando a carne em toda
a sua fragilidade» (Miranda, Corpo e Imagem, 2017, p.
125). É nesse mundo inacessível ao olho, que excede o mi-
crocópio e o telescópio, que se define os novos contornos
370 da ciência e da realidade. O ecrã parece, aqui, um terri-
tório de hegemonia, onde habitam as imagens e o corpo

375 é reconstruído, mas as imagens não se limitam a nenhu-
ma fronteira, atravessam ecrãs e dispositivos torcendo
a realidade. Dando-lhe novos atributos, constroem-na,
«ao se tornarem reais, a maioria das imagens é subs-
tancialmente alterada. Elas são traduzidas, distorcidas,
trituradas e reconfiguradas. Elas mudam a sua aparên-
cia» (Steyerl, 2015, p. 12). Estas questões não podem
ser pensadas à margem dos sistemas de redes e dos *me-*
dia, que, intensificam cada vez mais a sua dependência
380 da imagem, tornando difícil entre ambas qualquer distin-
ção. Estas duas forças, *media* e imagem, dominam, im-
placavelmente, a construção do mundo, alterando sem
precedência, tanto o complexo percetivo, como a própria
experiência, física inter-relacional no espaço social. Hoje
a quantidade de imagens que produzimos e consumimos
parece assumir-se como critério, resistindo a qualquer
qualificação ou unidade. Qual a razão ou necessidades
deste comportamento relativo às imagens? O excesso tor-
390 na-se, aqui, uma forma de resposta, uma forma ativa de
negar a quantificação, tornando o infinito uma dispersão.
Elas permitem-nos olhar para nós próprios, devolvem-
nos o reflexo visível e não visível do que somos e do que
fazemos. Este olhar, como tudo que se relaciona com as
395 imagens, também ele é dividido, bipolar, cai sobre a enti-
dade coletiva do que a organiza, mas não deixa de parte a
luxúria narcísica do indivíduo. Em vez da comodidade de
olhar para nós próprios, está presente a possibilidade de
olhar por nós próprios. Será inocente, ou superfluamen-
te demagógico cuidarmos uns dos outros? Quanto a mim,
esta é uma reivindicação que se torna urgente, é esta a
ordem política do olhar crítico. Se o primeiro ponto de
partida, como problema deste trabalho, são as imagens
no mundo contemporâneo, ele não poderá ser refletido
sem considerar necessária a condição de observador e ob-
400 servado que elas impõem. Vermo-nos através de imagens

410 é diferente de ver nas imagens, por isso, o que as cons-
titui não se resume à factualidade do visível, elas são
um caminho, um modelo subjetivo por excelência onde
415 ilusão e realidade, por vezes, se cruzam. Platão percebeu
isso muito bem, o perigo que surge das imagens e do
seu poder de sedução, por isso, as condenou ao reino das
sombras, das aparências sensíveis. Mas as aparências,
assim como as imagens, são uma forma de ser que se
420 mantêm fundamentais nas práticas do homem con-
temporâneo. Escondemos os atritos da verdade atrás de ima-
gens idealizadas, alimentando, desta forma, modelos de
identidade. Vivemos numa sociedade que beneficia e re-
compensa o perfeccionismo artificial. Será que perdemos
todas as ideias de universalidade?

As imagens nasceram da ausência. Nessa ausência abre-se uma
distância sem unidades de medida. Quando dizemos que
as imagens são criação de tempo, é porque elas surgem
num extremo dessa distância, mas a sua existência, es-
425 sa, vive no espaço que nos conduz até ao outro extremo, à
coisa que não está. Seguimos Agamben e definimos nas
imagens uma forma privilegiada de entender o contempo-
râneo porque elas fazem parte idiossincrática dele e, como
o autor nos diz, a «contemporaneidade não tem lugar sim-
430 plesmente no tempo cronológico: é, no tempo cronológico,
que algo urge dentro deste e que o transforma» (Agamben,
2009, p. 69). É esta a razão que, ao longo deste trabalho,
nos faz considerar a imagem um objeto fundamental na re-
flexão da contemporaneidade, mas que nos conduz, simul-
435 taneamente, para uma origem ancestral e imprescindível
na compreensão do nosso tempo. De uma forma semelhan-
te Benjamin, um autor incontornável nas epistemologias
da modernidade também nos refere que «o presente de-
termina no objeto do passado o ponto em que a sua pré- e
440 a sua pós-história se afastam, para circunscrever o seu
cerne» (Benjamin, 2019, p. 606). O tempo não se traduz

445 aqui, em duração humana, uma vez que o espaço tanto
pode ser intersticial como cósmico, as imagens ao anula-
rem a ausência anulam-lhe a longevidade. As imagens não
matam a ausência, as imagens servem-se da morte para
trabalharem a eternidade, onde o tempo não tem duração.

As imagens dão-nos sempre algo mais do que aquilo que apre-
sentam, dão-nos a ver coisas que não estão representadas.
Alberti, no seu tratado de 1435 compara a pintura à ami-
450 zade «pois contém a força divina de tornar presentes pes-
soas que estão distantes e, mais ainda, de fazer dos mor-
tos, após muitos séculos, seres quase vivos, reconhecidos
com grande deleite e admiração pelos artífices» (2017, p.
39). Neste binómio, onde se negoceia a visibilidade e a
455 invisibilidade, reside a potência da imagem. A História
da Arte, ou as histórias da arte, são disso um exemplo
irrecusável, onde o conhecimento das formas de fazer, de
saber, fornecem modelos imprescindíveis, tanto para lo-
calizar no tempo e no espaço, como para ler devidamente
esses produtos artísticos nas suas várias camadas. Não
queremos, aqui, problematizar exclusivamente as ima-
gens no contexto da arte, nem reduzir a sua complexida-
de a questões iconológicas, mas é importante considerar-
mos que a História da Arte é uma história de imagens
indissociável das convenções simbólicas, da organização
social e da tecnologia. Porém, as imagens localizam o nos-
so problema numa dimensão que supera a da Arte. Neste
sentido, o interesse pela produção artística, revela, no
centro da atividade social, não só um índice das formas
de fazer imagens, mas também a subjetividade sublimi-
460 nar onde se inscrevem as vontades e os desejos que afir-
mam ou contornam o poder. Neste trabalho não é objetivo
definir o que é uma imagem, mas encontrar na multi-
plicidade das suas variações, uma condição que nos de-
termina como observadores, será um bom princípio. Por
465 isso, a ordem do plano, bidimensional, não é suficiente

480 para enquadrar o problema das imagens que aqui propo-
mos, elas excedem qualquer tempo ou dimensão. Presen-
te ou passado, as imagens mantêm-se e as suas origens
remontam ao esquecimento dos tempos. É, por isso, fun-
damental pensar uma genealogia das imagens, só assim
podemos incluir nos contornos desta reflexão a ampli-
tude do seu alcance.

485 Olhar para a arquitetura gótica, por exemplo, não é simplesmen-
te olhar para um espaço, onde o material encerra a escu-
ridão medieval, é olhar para um Homem que vê em Deus
a imagem de totalidade inalcançável, por isso lhe tenta
tocar e, num jogo de opostos, contrariando o peso das tre-
vas, constrói um espaço de meditação em ascensão.

490 A estrutura tecnológica que dá corpo ao espaço digital, onde
vivem as imagens de hoje, é mais pesada do que o gra-
nito da catedral medieval. Uma parte do seu peso é de
tal modo desmesurado, que não se aguentou à superfície,
perfurou-a, enterrando-se sob a terra e sob o mar, a outra
495 parte, deslocou-se para parte incerta, longe de qualquer
vista. Mas nem por isso, a transcendência, entendida no
contexto da imersão digital, deixou de definir um proces-
so de elevação. Já não se trata de chegar ao céu a partir
da terra, o jogo aumentou a distância de cada um dos
500 opostos e, na verdade a imersão obscurece um processo
de ascensão. Para maior clareza, repare-se na evidência
da palavra *upload*, ao politizar o espaço onde as imagens
e toda a informação digital se localizam, define uma hie-
rarquia simbólica do inferior e do superior, mantendo um
505 acordo com a ordem espiritual tradicional.

O céu sempre foi um paradigma da humanidade, do ritmo,
do tempo, da orientação e da magia das imagens. A sua
extensão ilimitada localiza o desconhecido na qualidade
de sublime e o manto da escuridão abraça os medos ter-
restres com a promessa da descoberta. A investigação
científica da atualidade alimenta inúmeros projetos que
510

515 têm por base a observação espacial, muitos edificam-se
em locais, que pela sua morfologia geológica natural, os
aproximam do céu e consequentemente os afastam da
poeira terrestre. Poderíamos aqui reconfigurar, à luz da
atualidade, o céu como o primeiro ecrã, onde o brilho cin-
tilante das imagens contrasta em fundo negro. Com esta
metáfora, podemos entender a coragem de que Agamben
nos alerta, como uma questão fundamental no ser con-
temporâneo. Nele, ser contemporâneo «significa ser
capaz, não apenas de manter fixo o olhar no escuro da
época, mas também de perceber nesse escuro uma luz
que, dirigida para nós, distancia-se infinitamente de nós»
(Agamben, 2009, p. 65). Este é o trabalho que encontra-
mos nas imagens que na sua luz não deixam de manter
a opacidade. O sol é a fonte de vida e de luz que permite
tudo haver. Depois do sol, cai a noite, mas o humano con-
tinua a ver imagens na escuridão. A escuridão não faz
parte do passado, ela resiste ao tempo, na linguagem das
imagens, é na escuridão remota das cavernas que se ma-
nifestam muitas das mais significativas representações
da pré-história. É contra a escuridão que todos os ecrãs
retro iluminados se emancipam e, também na escuridão,
nascem as imagens da fotografia e do cinema. Na arqueo-
logia destes *media* analógicos, a câmara obscura tem, na
sua necessidade operativa, o sol e a escuridão. A expe-
riência deste dispositivo acontece no lado obscuro e tem
aí uma substância inegável de encantamento, onde sur-
gem as imagens projetadas. As grutas com manifestações
de arte parietal estão comumente associadas a espaços
pouco acessíveis e de difícil acesso. As explicações mais
suportadas argumentam que se trata da necessidade de
potenciar o efeito encantatório das imagens. Essa é tam-
bém a razão que envolve de escuridão todos os espetácu-
los de fantasmagoria nos séc. XVIII e XIX. Nos tempos
modernos, os procedimentos que levam à invisibilidade
520
525
530
535
540
545

550

555

560

565

570

575

580

do aparelho, da máquina, fazem parte integrante da experiência de ilusão que as imagens fornecem. O slogan de 1913 de um cinema na cidade de Mannheim expõe o seu próprio artifício de uma forma muito pragmática «Come in, our movie theater is the darkest in the whole city!» (Kittler, 1999, p. 121). Os óculos de realidade virtual são tudo menos transparentes, comumente associados, pela sua semelhança, ao estereoscópio, em especial a versão de Oliver Wendell Holmes (1861), são um dispositivo secundário da atualidade digital. Queremos dizer que têm sobretudo uma adesão nas comunidades ligadas ao entretenimento, *gamming*. Hoje, vemo-los presentes nas feiras populares modernas. A sua forma de máscara para os olhos funciona como uma barreira, ao isolar a luz exterior, controla a totalidade do campo visual do usuário, dirigindo-o exclusivamente para o ecrã no seu interior. Deste modo, ao anular tanto o espaço do usuário como o seu próprio corpo do campo visual, proporcionam uma das experiências imersivas mais completas. Os ecrãs são telas negras nos tempos atuais, que definem uma fronteira, mantêm a mediação entre a luz e a escuridão, a transparência e a opacidade. A cultura tecnológica a eles associadas baseia-se no poder com que oculta. Nas suas formas renovadas de ilusão sensorial reescrevem o mito da transparência, fazendo acreditar «no desaparecimento completo da tecnologia, cria a ideia de que o observador ou usuário está em contacto com a realidade» (Bolter & Gromala, 2003, p. 52). Mas esta é já uma realidade sem real e a alucinação das imagens, tanto no carácter imersivo que os dispositivos convocam, através delas, como das circunstâncias naturais que referimos, traduz-se num deslocamento, onde o corpo sai do seu tempo e transporta-se para outro lugar indefinido.

A escuridão é uma condição para muitas imagens, e para a indefinição que referimos. Por um lado, fornece o meio para

585

590

595

600

605

610

615

que elas possam existir, por outro constitui, na sua opacidade, os vários níveis de densidade de que as imagens se compõem. O homem olhava para as estrelas e ordenava-as, tornando-as imagem, inscreveu-as na memória para poder falar delas. As imagens contêm na sua génese a síntese. Se as imagens das estrelas organizavam o tempo informando dos ciclos de sazonalidade, hoje, o tempo é ainda organizado a partir de uma imagem. Esta convenção será discutível e muitas outras culturas como o exemplo a chinesa, adotam outros calendários, porém, neste caso, também organizado segundo imagens, mas estas, de animais. O tempo Ocidental é contado a partir de Cristo, que na tradição judaico-cristã é a imagem de Deus. Era a imagem da totalidade, onde tudo se concentrava, é uma fundação do Ocidente. A religião judaico-cristã está inscrita no cerne da cultura Europeia Ocidental e não será possível pensar as imagens e a sua crise hoje, sem pensar a relação que as imagens sempre desenvolveram a partir da religião, ou do poder político, que durante muito tempo foram um só. As imagens são uma divisão de metades. É por essa razão que a imagem de um Cristo desvanecido separa os tempos. Ao evocar o ritual religioso, fazemos uso dela para uma reapropriação de Benjamin, da sua ideia de “vestígio”, uma proximidade que nos alcança por mais longínqua que possa estar a coisa que a deixou para trás. Não se trata de uma estratégia arqueológica, mas de um processo em que nos apoderamos de algo para o reinscrever nas condições e nas mutáveis epistemologias dos tempos. Se Benjamin é um autor necessário, com uma presença incisiva no conflito seminal de proximidade e separação de que as imagens não escapam. Ele, ao reconceptualizar o original, também divide a modernidade pelas suas imagens, inaugurando o pensamento sobre as imagens técnicas, revela-nos por meio das suas condições históricas, que as transformações

620 ocorridas na «forma de existência coletiva da humanida-
de» (Benjamin, 1992, p. 80) alteram «o modo da sua per-
cepção sensorial» (*ibidem*). Hoje, continuamos com o seu
legado, sem original, nem negativo, perdemos qualquer
625 símbolo de concentração, político ou religioso. «A perda
da imagem absoluta equivale ao desabamento da hierar-
quia em que o absoluto se sustenta» (Miranda, 2017, p.
13). Por essa razão, entendemos as imagens no seu ex-
cesso, um resultado e uma resposta à falta de unidade.
«Uma sociedade torna-se moderna quando uma das suas
principais atividades é produzir e consumir imagens»
(Sontag, 2015, p. 149), só uma produção ilimitada pode
630 alimentar a vontade do consumo sem limite de uma eco-
nomia global. A dispersão da sociedade contemporânea
é refletida e definida na produção ilimitada de imagens,
apesar da estrutura que a suporta e lhes serve de veículo,
se apelidar de ligação em rede. A função das imagens pa-
rece residir exclusivamente na sua circulação, na imper-
manência e na transitoriedade da matéria digital que as
compõem, sempre disponível a novas configurações. Na
repetição constante, a distribuição ininterrupta suspen-
de o tempo. No contínuo, desaparece o fim e o início e não
640 há lugar para a eternidade, simplesmente existe veloci-
dade. Talvez as palavras do prof. Bragança de Miranda
nos possam acalmar um pouco, quando nos diz que «As
Imagens no Início» (Miranda, 2017, p. 23) estão connos-
co desde sempre, no princípio não era o verbo, eram as
imagens, ainda sem homens. Quase tudo se dobra na va-
lidação pela imagem, no entanto, o real fragmenta-se na
645 produção visual do seu excesso. É sempre fundamental
voltar ao início, porque as imagens se mantêm desde aí.
O real é onde tudo começa, por isso, quando ele se altera,
as imagens também se ajustam.
650 Podemos razoavelmente questionar se hoje a produção desen-
freada de imagens é a projeção desgastada e imanente

655 de uma ideia de caça. Uma atividade tão antiga como a
humanidade, que nos acompanha desde tempos em que
as práticas nómadas dirigiam os primeiros grupos hu-
manos, onde a sobrevivência dependia diretamente de
ver e não ser visto, de localizar a presa. As imagens con-
tinuam um dispositivo de localização e, nos seus meios
tecnológicos, mantêm viva a relação com a mobilidade,
com a orientação, que nos fazem viver um local onde não
estamos, onde nunca fomos, ou a que voltamos. Aqui,
também as palavras de Baudrillard tem um efeito cal-
mante: «O que toda uma sociedade procura, ao continuar
a produzir e a reproduzir, é suscitar o real que lhe esca-
pa» (Baudrillard, 1991, p. 33). São inúmeras as relações
que se estabeleceram entre câmaras e armas. Em Kittler
660 todos os *media* são um sucedâneo do empenho tecnoló-
gico na guerra, onde o jogo do ver sem ser visto adquire
renovados contornos. Étienne-Jules Marey personifica
o cientista do laboratório da fotografia e do movimento.
A sua arma chronofotográfica como o próprio nome nos
indica, estabelece nas suas condições formais e funcio-
nais a trivalência da arma, da câmara e do tempo. Estas
duas criações da tecnologia, arma e câmara, partilham,
nas práticas e procedimentos inerentes, a ideia de cap-
tura. Ambas posicionam o seu operador na condição de
observador, que seleciona o real e regula atenção do olhar
através de miras. As câmaras capturam imagens, fixam
o real numa paragem sem fim. As armas capturam vida,
imobilizando todos os movimentos. As imagens e a morte
sempre se cruzaram na imortalidade.
665
670
675
680
685 Desses tempos remotos, perdidos na memória, restam-nos ves-
tígios e marcas que rompem os caminhos da humanidade.
Da ancestralidade, do interior da caverna, vem ainda um
eco interminável que chega até nós pelas suas imagens.
Estas manifestações visuais, de riqueza plástica singular,
revelam a inscrição do conhecimento, rastreiam o lugar

na origem do jogo simbólico e da expressão, que mais tarde será artística. Caminhados pelas mãos do homem, estes registos sinuosos produzem ainda um efeito de encantamento, não pelo que significam, quanto a isso eles resistem a qualquer explicação e continuarão a absorver o trabalho dos paleontólogos, arqueólogos e dos historiadores. «Não precisamos sequer de saber aquilo que esses signos e esses vestígios queriam dizer. A ausência de qualquer interpretação que faria desses signos uma escrita decifrável é a prova de que a imagem não é um sítio de comunicação, mesmo se a história das imagens faz delas o agente de transporte de mensagens. » (Mondzain, 2015, p. 174). A verdadeira magia e poder destas imagens é que nos colocam precisamente na mesma condição de observadores. Não no mesmo lugar, nem no mesmo tempo, esse vai variando ao sabor do alcance da tecnologia. Servindo, assim, um propósito muito bem definido, que é podermos falar sobre elas, vemos facilmente alterar-se a datação destes registos de há 32 000 para 70 000 anos atrás. A tecnologia, na sua contínua evolução, de meios, produtos e conhecimento científico, fornece cada vez mais ferramentas e procedimentos mais potentes no rigor de datação. Neste sentido, a suas formas mais inovadoras, permitem constantemente renovar o olhar sobre o passado. Consolidando assim uma ação, onde a tecnologia parece caminhar paralelamente entre o passado e o futuro, infletindo uma aproximação paradoxal destes extremos do tempo. A tecnologia de ponta afirma, de forma recorrente, o critério da sua sofisticação, no alcance com que escrutina o passado. Podemos ver isto no exemplo da investigação científica astronómica e espacial, onde os avanços tecnológicos estão diretamente relacionados com a possibilidade de captura de informação, que remonta aos inícios do tempo e que se desloca continuamente para um lugar cada vez mais longínquo. Com

Agamben podemos pensar a forma como as imagens aderem ao seu tempo e dele tomam distâncias, com Benjamin, reencontramos o propósito que a dialética das imagens impõem no seu jogo uma especificidade imagética. Mas será no cruzamento de ambos que definimos o nosso olhar sobre as imagens, numa dissociação daquilo que não coincide perfeitamente com o seu tempo e, no entanto, o agarra determinantemente. As imagens são feitas de homens para homens, estas, ancestrais, inauguram a inscrição do desejo, por mais dura que seja a rocha. Esta ação de registo, de marcar, de riscar conduz-nos nos labirintos arqueológicos da humanidade, por um lado, ao encontro da relação entre imagem e *media*, por outro, a uma ideia que consideramos particular no entendimento do carácter das imagens desde a sua origem: a materialidade e imaterialidade.

Ancestralidade e as suas manifestações rupestres, indicam-nos pontos no mapa da origem das imagens, da evolução da mente humana e do pensamento simbólico. Questões fundamentais que apoiam a reflexão do que significa ser humano. Esta é uma condição que limita todas as imagens, pois elas reivindicam a partilha de papéis entre quem produz e quem recebe. O pintor é quem primeiro vê o seu produto, mas as imagens superam qualquer ciclo autocentrado. As imagens abrem as portas para a criação dos signos, da comunicação, mas também das ideias em forma gasosa.

A observação dos céus é uma atividade presente em grande parte das civilizações, através dos tempos. Este interesse pelo mundo celeste necessita de condições específicas, na geografia e na resposta da sua arquitetura, como já o dissemos. No entanto, podemos recordar que os castelos, os palácios, os mosteiros, a arquitetura ligada ao poder, desde a antiguidade, encontrou sempre lugares privilegiados de visibilidade, que será o mesmo que dizer, lugares

760 que permitem controlar numa extensão a sua ordem visível. Podemos entender que partilham com a observação cósmica, a escolha do lugar a partir da condição do observador. Seria, certamente, possível uma história da arquitetura da observação. No entanto, interessa-nos aqui a relação da visão, na forma como desempenha um papel, na estrutura subliminar do organismo social, em particular nestas duas dimensões, a proteção e o conhecimento.

765 Nos nossos dias, podemos ainda encontrar a relação da visão na arquitetura, a mais óbvia é certamente a que reside nas opções formais da construção, o aproveitamento solar, a orientação, mas não esqueçamos que a vista que usufruímos opera na mediação do valor imobiliário. A vista não é mais do que a imagem que nos encontra e localiza como observadores, daquele pedaço de realidade definido pela caixilharia. De forma semelhante, é comum, nos hotéis, o preço dos quartos variar em função da paisagem ser mais ou menos contemplativa, mais ou menos urbana, politizando a partir da imagem o valor do espaço.

770 Não quero aqui incorrer por uma série de considerações superficiais, mas a importância da visão no processo de sobrevivência tem uma amplitude que atravessa todo espectro da vida, essa é a manifestação da sua validade. Mas torna-se importante, no contexto desta reflexão, assinalar como, recorrentemente, as operações simbólicas imateriais se interlaçam com a dimensão humana material. O mercado é um dos lugares onde se constrói esse tecido. «Ele foi o primeiro a brincar à dissuasão, à abstração, à desconexão, à desterritorialização, [...] e se foi ele que fomentou a realidade, o principio de realidade, foi também ele o primeiro a tê-la liquidado no extermínio de todo o valor de uso, de toda a equivalência real» (Agamben, 2009, p. 33). Não nos compete aqui, por carência de conhecimentos e da posição relativa aos interesses deste trabalho, qualquer incursão pela epistemologia do

795 mercado, mas por outro lado, pretendemos, identificar a ordem do visível e a sua dimensão simbólica nas movimentações do sistema de valores que o mercado define.

De todas as atividades que se manifestam pela presença visual no organismo social, a publicidade será, hoje, aquela cujo papel é mais mediato. A televisão e as suas congéneres indústrias *media* assumem aqui o papel de canal onde quase todas atividades económicas gravitam e convergem através da publicidade. Não interessa neste trabalho a importância desta indústria, no entanto, a forma como a imagem define no coração da economia o seu lugar é um fator relevante na reflexão que pretendemos. Através da publicidade tudo se transforma em produto. Este processo, que aparentemente responde às necessidades da economia para se reciclar em novas formas, não pode ser lido sem o papel interveniente da imagem. Porque é nela, e na sua idiossincrasia, que residem mecanismos de transferência e transformação. Se já serviram a ordem simbólica e espiritual, na publicidade, as imagens celebram a aliança umbilical à cultura de consumo. É no consumo que se baseia a economia, um dos pilares da organização a social e da manutenção do valor. Não obstante, à superficialidade da publicidade na estrutura de poder, ela não deixa de demonstrar a importância e a transversalidade que a imagem e os seus códigos desempenham na identificação de um tempo. É esse o objetivo deste trabalho, pensar o nosso tempo considerando o papel das imagens e a ontologia ancestral que elas consigo arrastam. Por isso, aqui, ao contrário de dividir e separar as diferentes qualidades de imagens, ou excluir o que é do que não é, encontramos na multiplicidade e mesmo na sua contrariedade, não a possibilidade para pensar uma tónica da crise das imagens, mas sim a possibilidade de através das imagens pensar a ordem do nosso tempo.

800

805

810

815

820

825

Bibliografia

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos.
- Alberti, L. B. (2017). *Da Pintura*. Silveira: BookBuilders.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Belting, H. (2011). *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora.
- Benjamin, W. (1992). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. In Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 75-113). Lisboa : Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (2019). N [Questões Epistemológicas, Teoria do Progresso]. In W. Benjamin, *As Passagens de Paris* (pp. 585-619). Porto: Assírio & Alvim.
- Bolter, J. d., & Gromala, D. (2003). *Windows and Mirrors, Interaction Design, Digital Art, and the Mith of Transparency*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Herzog, W. (2010). *Cave of Forgotten Dreams* [Filme].
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Standford, Califórnia: Standaford University Press.
- Miranda, J. B. (2017). *As Ligações do Corpo*. Lisboa: Vega.
- Miranda, J. B. (2017). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Vega.
- Mitchell, W. J. (1986). What Is an Image. In W. J. Mitchell, *Icology: image, text, ideology* (pp. 7-46). Chicago: The University of Chicago Press.
- Mondzain, M.-J. (2015). *Homo Spectator*. Lisboa: Orfeu.
- Rancière, J. (2009). The Future of the Image. In J. Rancière, *The Future of the Image* (pp. 1-32). London: Verso.
- Sontag, S. (2015). O Mundo da Imagens. In S. Sontag, *Ensaaios Sobre Fotografia* (pp. 149-175). Lisboa: Quetzal Editores.
- Steyerl, H. (2015). Too Much World: Is the Internet Dead? In V/A, J. Aranda, B. K. Wood, & A. Vidokle (Edits.), *The Internet Does Not Exist* (pp. 10-26). Berlin: StenbergPress.
- Williams, D. J. (2004). *The Mind in The Cave*. London: Thames & Hudson.



Luís Espinheira

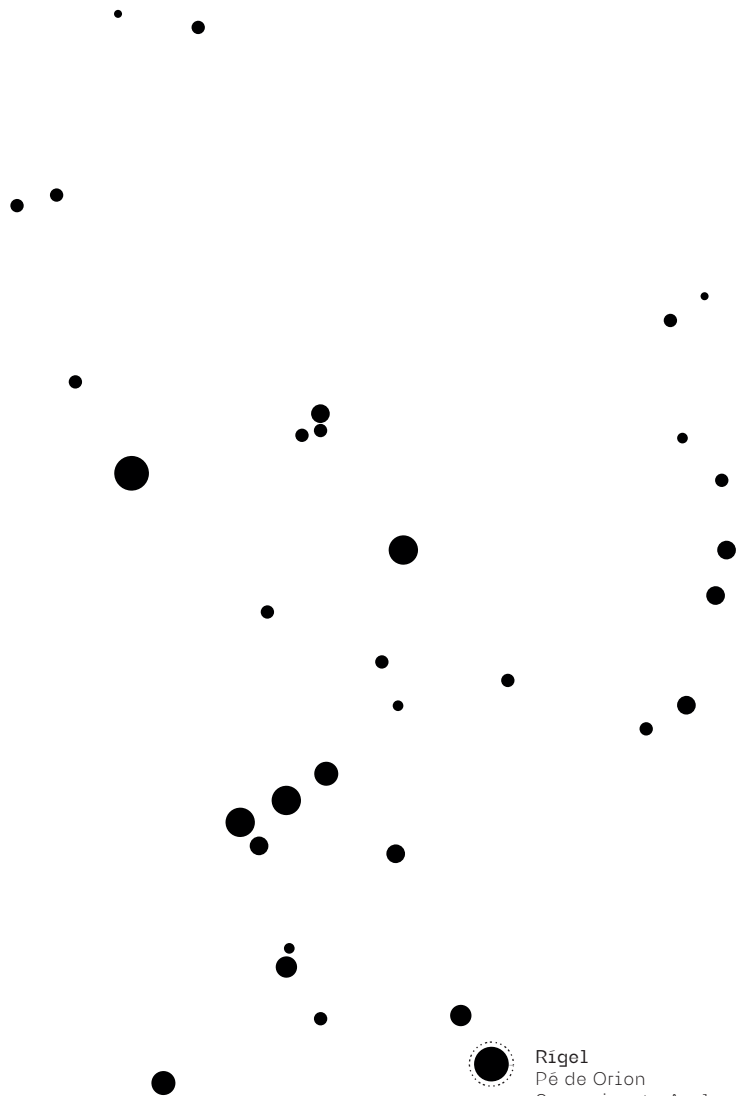
Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.
Caderno 01: O Tempo das Imagens

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira
Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia



Rigel
Pé de Orion
Supergigante Azul
700—900 anos-luz

Luís Espinheira

Na Distância Da Divisão, a Emergência do Observador



Luís Espinheira

Na Distância Da Divisão, a Emergência do Observador

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Tese de Doutoramento
em Arte dos Média

Orientação:
Professor Doutor Fernando José Pereira

Dezembro 2019

Na Distância Da Divisão,
a Emergência do Observador

Antropoceno, uma imagem dialética¹

Antropoceno é um termo recente no âmbito da ciência, para re-
ferir o atual período geológico. Descreve as alterações glo-
bais no planeta terra, ao nível do ecossistema como um
resultado humano. É um olhar para o humano, como de
resto todos os olhares. Neste, a criação e a direção de um
certo sentido de sociedade convivem com a destruição e
esgotamento de recursos. Uma das questões centrais é
a identificação de uma origem, de um tempo a partir do
qual o homem, pela sua ação, altera o seu meio global-
mente. Alexander Von Humboldt (1769-1859), cientista,
naturalista, geólogo, geógrafo, é hoje considerado uma
das primeiras vozes visionárias na compreensão e pre-
visão das consequências globais em resultado das alte-
rações climáticas. A sua visão da natureza, como uma
força de relações globais que liga as questões sociais, eco-
nómicas, políticas aos problemas ambientais, é hoje um

1 Desenvolvemos aqui a proposta autónoma de palavra/ideia
dialética a partir do conceito de *Imagem Dialética* de Walter Benja-
min. Ao contrário da sua imagem, que resiste ao arcaico pela dinâmica
dialética convocando no seu poder imagético o «que já foi com o agora»
(Benjamin, N [*Questões Epistemológicas, Teoria do Progresso*], 2019,
p. 591), nós pretendemos uma imagem que só emerge no agora numa
relação causal do que foi com o que está para vir.

tópico da ciência, da história e da filosofia contemporâ-
nea. Poderíamos considerar, neste seguimento, o Antro-
poceno como um departamento de investigação criminal
filosófico-biológico, que tenta determinar o surgimento
do vírus da globalização, ou da modernidade, ou se prefe-
rirmos, da simples existência do humano. Interessa, aqui,
equacionar este conceito como um processo de separa-
ção, uma forma de distância, de olhar para a história do
tempo, para ativamente formular questões. As imagens
instituíram-se antropológica e historicamente na cultura
da humanidade. Bragança de Miranda radicaliza esta
questão diz-nos mesmo «que a imagem é o começo do hu-
mano» (Miranda J. B., 2017, p. 24), as imagens determi-
naram sempre momentos de concentração, de significado
e poder pelos seus conteúdos visíveis e invisíveis. Agora,
as imagens substituíram, nos seus conteúdos, a concen-
tração pela dispersão. O problema a partir do fim do séc.
XX, como alerta Lev Manovich, não é como criar uma
imagem, mas sim como encontrá-la², poderíamos ainda
acrescentar também como vê-la. Na atualidade social e
dentro da lógica funcional dos *media*, as imagens, nas
suas mais diversas tipologias, tornaram-se muito mais
parte da transitoriedade, o que provoca um deslocamento
da memória. Este será um dos problemas, porque o que
aqui propomos é uma reflexão crítica do Antropoceno, co-
mo imagem criada pelo humano a que fomos assistindo
como quem assiste um espetáculo tecnológico de domínio
sobre a Natureza. A imagem é criada por um observador
ativo. No entanto, a imagem que nos é devolvida, media-
da pela distância, posiciona no centro de uma crise o seu
próprio observador agora na condição de espetador passi-
vo. Esta não é uma imagem transitória nem da instantaneidade,
é de alteridade. Na relação com transitoriedade,
as imagens iniciaram um processo contrário ao que as

2 (Manovich, 2001, p. 55)

legitimaram no decurso da humanidade — a eternidade,
no fluxo do qual fazem parte e constituem uma parte ati-
va. Hoje, elas determinam uma forma de apagamento da
memória. As imagens fazem parte, hoje, da continuidade,
a própria ideia de instantaneidade, uma característica
funcional das imagens contemporâneas está aqui agarra-
da. As emissões televisivas, por exemplo, já não acabam,
nunca terminam, como outrora, exibindo nos seus moni-
tores miras técnicas ao som de música clássica, a *inter-*
net é ininterrupta e ilimitada por natureza. No entanto,
nenhum sujeito pode ininterruptamente ser observador,
mas por ordem do mercado das coisas, será aqui, que o
ver abandona do sujeito a posição crítica, para dar lugar
a um processo de dominação visual que a inibe. É esta
violência que leva Mondzain a dizer-nos «que os maus
tratos do observador estão em marcha» (Mondzain, 2015,
p. 280) Hoje, na irreversibilidade de voltar ou avançar,
olhamos para o passado. Esta é a onipotência de uma
história que se diz acabada. Na distância opera a separa-
ção, uma condição essencial para a existência do observa-
dor. É, à qualidade de observador com os olhos renovados
pelo presente, que toda a história grita. Não se trata de
um olhar atual, mas de atualizar a história. A história,
como a memória, é, inevitavelmente, feita de imagens,
mas tanto a memória como as imagens são, hoje, coisas
diferentes das que construíram a história da idade mo-
derna e de toda antiguidade. Benjamin, sobre o «materia-
lismo histórico», aponta, precisamente, que «a história
decompõe-se em imagens não em histórias» (Benjamin,
2019, p. 606), dessa razão, mas de forma ligeiramente
invertida, podemos encontrar a explicação para que Aby
Warburg no seu *Atlas*, uma reflexão sobre a conceção de
cultura contemporânea, se auxilia, inevitavelmente, das
imagens. Warburg procura uma nova história, mas não
se desliga das imagens, são elas o elemento principal

o

do seu novo método de «fazer o mapa das deslocções
mnémicas, o que significa uma espacialização da histó-
ria que a apresenta, não de modo cronológico, mas como
uma montagem sincrónica, em que nada se situa antes
ou depois, mas sim ao lado, mais ou menos afastado»
(Guerreiro). A pintura, os objetos, todos os documentos e
acontecimentos na sua forma gravam a imagem de uma
passagem. As imagens, na sua materialidade, definem
consecutivamente a linha de contorno da tecnologia nas
raízes do tempo. São elas que preenchem os arquivos e
a memória de momentos, no gráfico de dimensões variá-
veis. As imagens são, aqui, uma visualização dos tempos
num espaço definido. A história é feita de veículos onde
inscrevemos a ação, os acontecimentos, os desejos, as teo-
rias, a função social. Mas, como tudo em que as imagens
participam, surge-se a invisibilidade, porque as ima-
gens também limitam e ocultam. Também a história é
constituída por imagens que não se vêem, ocultas na apa-
rência das visíveis. «Por trás da história desordenada dos
governos, das guerras e da fome, desenham-se histórias,
quase imóveis ao olhar» (Foucault, 2008, p. 3). É o olhar
que permite a procura das origens e das direções que to-
mamos, numa ação crítica que determina um processo
de realocização. Belting diz-nos que «a história exige ser
rescrita por cada geração, porque cada geração procura
uma coisa diferente na sua relação com o passado» (Leal,
2007, p. 17).

A fisionomia do olhar, não permite que nos vejamos a nós pró-
prios, a nossa imagem é-nos vedada, mas a velocidade,
hoje imposta pelo instante, deixa-nos o arrasto desenha-
do no tempo, dos percursos e dos lugares. Os mapas são
isso mesmo, localizações representadas no espaço pelas
distâncias percorridas. Nos mapas, imprimimos a crí-
tica da medida e do controlo, devolvemos para nós pró-
prios, o olhar. Ver é localizar e determina um princípio

h

125 duplamente ativo, localizo e localizo-me. A história resis-
te porque nos permite ver. Encontrar espaços no espaço.
Ver é uma ação que, na sua complexidade, relaciona movi-
mentos aparentemente contrários que serão importantes
considerar para um entendimento do ser observador. «Eu
só vejo de um ponto, mas na minha existência sou olhado
130 de toda a parte» (Lacan, 1964, p. 73). Ver desenha uma
cartografia do ser. Todas as imagens se destinam ao ob-
servador, o seu lugar é onde o real se dobra, na sua divisão.
É aqui que a experiência do humano acontece e onde as
imagens participam. Marie-José Mondzain recorda-nos
esse evento inaugural na condição de observador. «Ei-lo
135 a estender o braço, apoiado na parede e afastando-se dela
num mesmo movimento: a distância de um braço, é esse
de facto, o primeiro distanciamento de si em relação ao
plano no qual vai compor um elo por via de um contacto»
(Mondzain, 2015, p. 37). O Antropoceno é uma imagem
140 que resulta de um contacto prolongado. Ver, ao contrá-
rio do que aparenta, não se resume ao lançamento de
raios visuais. Essa teoria, que Pitágoras (570-495 a. C.)
nos deixou, sobre a luz emitida pelos olhos, «seguida
por outros filósofos de tradição platónica, foi, no entan-
to, muito popular até ao fim do primeiro milénio da era
145 cristã» (Bernardo, 2009, p. 48), Epicuro (342-270 a. C.)
opôs-se a ela e mais tarde Alhazem (séc. X-XI) também.
Esta imagem pitagórica subsiste, ainda, no domínio do
cinema de ficção científica e da banda desenhada, onde
150 extraterrestres ou agentes de forças especiais, transfor-
mando os olhos em armas, disparam raios das pupilas
oculares, atingindo as suas presas com descargas elé-
tricas. Apesar de todas as sinergias e descargas que as
imagens desencadeiam, ver não é um processo elétrico,
155 nem tão pouco geométrico linear, como o percurso da luz
no espaço. Leonardo da Vinci (1452-1519), na sua crí-
tica à perspectiva linear desenvolvida por Brunelleschi

∞

160 (1377-1446) e pelo seu discípulo Alberti (1404-1472), é
uma das primeiras vozes a desconfiar da mecanicidade
da visão³. Ver, é ser atingido! Ver não é um processo de
dentro para fora. Não é o lançamento de qualquer coisa,
é qualquer coisa que nos chega. Que vem do exterior e
nos entra. Ninguém lança feitiços pela ação de ver, mas
será pelos olhos que a magia, a dúvida, a divisão, a per-
versão e a religião nos entram. Se, em algum momento
falarmos de raios visuais, eles não partem de nós, esta é a
mentira da perspetiva, no seu modelo central, aprisiona
o observador para o fazer acreditar que a profundidade
existe no quadro. Este é o princípio da ilusão técnica, on-
de as três dimensões se convertem em duas. Os *media* de
comunicação em massa perpetuam a técnica da ilusão,
mas definem-se na sua ação como agentes fundamentais
na destituição de uma história unitária exatamente por-
que «foram determinantes no processo de dissolução dos
pontos de vista centrais» (Vattimo, 1989, p. 11). Na ver-
dade, os raios visuais terminam em nós. É nessa razão
que Didi-Huberman desenvolve uma reflexão ao que nos
olha. E como se torna impossível lutar contra a divisão
que o olhar determina. «O que vemos não vale – não vive
– aos nossos olhos senão pelo que nos olha. Inelutável é
porém a cisão que separa em nós o que vemos do que nos
olha» (Didi-Huberman, 2011, p. 9). Podemos também re-
fletir, a partir da física ondulatória, a evidência, tanto da
divisão como deste movimento de fora para dentro, que
o ato de ver determina. Quando vemos e pensamos neste
contexto, nas frequências da luz, as cores que vemos são
o resultado de uma vibração das ondas que compõem o
espectro visível e nos atingem. O que vemos é o produto
de uma divisão. A luz divide-se, uma parte é absorvida
pela matéria que compõe o que vemos, a coisa, a outra é
refletida. É esta que chega até nós, para nos fornecer esse

160

165

170

175

180

185

190

3 Ver cap. 8 *The View* (Damisch, 1994, pp. 115-140).

195

200

205

Olhar não basta para ver.

Para Lacan o olhar é um *a priori*, uma existência antes do ver e que o determina. Ví-ver-me, revela um movimento intermitente, inalcançável, os seres tornam-se olhados do mundo do qual fazem parte, mas nem o espetáculo do espelho, me devolve o olhar no ato de ver o mundo, só me resta o meu olhar refletido quando me vejo no espelho. Ver, está relacionado com um mecanismo psicofisiológico, de ser impressionado pela luz e a materialidade física que ela completa. Mesmo numa aparente unidade que a imagem representa, o sistema visual é de outra complexidade onde o olho é uma simples entrada, um canal por onde uma frequência do real nos chega. Segundo o professor Mriganka Sur do Departamento Cérebro e Ciências Cognitivas do Mit «metade do cérebro humano está dedicado direta ou indiretamente com a visão, por isso, perceber o processo de visão permite encontrar pistas para o entendimento de operações fundamentais no cérebro» (Elizabeth, 1996). Porém, ver não se resume a um mecanismo físico, essa é a implacável decepção de todas as máquinas de ver, elas nunca vêm. Não é tão simples,

10

230

235

240

245

250

mas podemos explicar o ver como um *feedback* do olhar. É no corpo que a imagem divide o ver do olhar. Ver é uma localização do corpo e as imagens um resultado da divisão. A pintura de Ewan Uglow ou António Lopez mostra-nos isso mesmo na poesia do rigor e do lugar. Aqui, a representação do mundo é a magia que os move, numa fábrica do olhar. A grelha diagramática das localizações, instaura no processo destes artistas a distância e a sua medida como a matriz de uma pintura que vê. Porque não se vê distâncias⁴, estes pintores empenham grande parte dos seus esforços em medir todas as distâncias. Quer entre as coisas que compõem os seus assuntos, como de si relativamente a cada uma das coisas⁵. A experiência do que é o nosso corpo é um processo de negociação entre a percepção e a aprendizagem, o conhecimento. Ver, porém, é onde o mundo se constrói. É na distância que tem origem a ontologia do observador, porque «a distância não é sentida, sendo antes o sentir que revela a distância» (Didi-Huberman, 2011, p. 133). O modernista Corbusier, um estratega do espaço, pretendia construir o seu mundo pela distância do olhar, afastando-se dos detalhes, afastado das coisas e de si próprio, saía do corpo e chamava-lhe voo de pássaro. Pelo desenho, representava topograficamente os territórios das suas intervenções, vistos desse lugar imaginado bem no alto. Os sensores captam

4 Ver (Berkeley, 1709, p. 1)

5 Surgem me dois momentos relativamente a estes pintores que me parecem oportunos partilhar. Para o primeiro, várias imagens do estúdio de Euan Uglow, distribuídas pelo seu catálogo *raisonné* “The Complet Paintings” são possíveis. Vemos nelas marcas, linhas e pêndulos, que funcionam como diagramas que organizam o olhar e o modelos no processo de pintar. Deixo a sugestão da fig. 15 em (Kendall & Lampert, 2007, p.XLIII). O segundo momento é uma cena do documentário “El Sol Del Membrillo” (Erice, 1992) dedicado a António Lopez em que ele fixa dois pregos no chão, que marcam a posição e limitam qualquer movimento dos seus pés para a frente, para então desenhar.

seguindo expectativas para uma ordem de sentido, que identifica ou resolve as ambiguidades. De onde vem este som? Ou esta luz? É um processo de reconhecimento e, na necessidade de identificação de uma origem, ou fonte, reside a possibilidade do sentido. «O que é ver, se o que eu vejo me vê? Pode uma pintura ser vista» (Damisch, 1994, p. 126), de outra forma que não seja pelo posicionamento do sujeito perante a sua verdade? Podemos estender esta interrogação a todas as imagens e voltar a Lacan: «vejo de um ponto e sou visto de todo os ângulos» Lacan *apud* (Damisch, 1994, p. 126). O Antropoceno é o resultado de uma projeção invertida, não na escuridão de uma câmara, mas iluminada pela distância da tecnologia. O Antropoceno é uma imagem do homem que olha para si próprio no mundo.



Figura 1
Vista através da primeira tavolletta
de Brunelleschi
Autor desconhecido, recolhido
de (Xavier, 1997, p. 24)

A única coisa que os olhos não vêem é a sua própria imagem, o problema inverso está presente nas experiências na tábua de Brunelleschi, aqui no meio da imagem refletida surge o vazio circular, por onde a luz passa para permitir a criação da imagem onde coincide o olho refletido em determinados ângulos. A imagem do Antropoceno que propomos anteriormente, é precisamente a imagem de um olhar devolvido de onde desaparece o homem e com ele toda a humanidade, tudo o que vemos é o homem destruído. Esta ideia de Antropoceno, uma projeção trocada que acontece no sentido inverso da direção do olhar, só advém quando dirigimos duplamente o olhar, tanto no sentido contrário àquele que o processo de civilização parece governar e simultaneamente para o futuro. Ela não está no futuro, ela agarra o futuro. Se adotarmos aqui a ideia de “duplamente distante”, proposta por Didi-Huberman⁶ sobre uma leitura da imagem dialética de Walter Benjamin, a imagem do Antropoceno seria quadruplicamente distante. Porque estamos de facto na simultaneidade de um «próximo e distante, mas distante na sua proximidade, o objeto aurático supõe, assim, um modo de varrimento ou de ir e vir incessantemente, um modo heurístico no qual as distâncias – as distâncias contraditórias – se experimentariam umas às outras dialeticamente» (Didi-Huberman, 2011, p. 118). Mas a circunstância da dialética na imagem da nova era geológica acrescenta renovadas dimensões à epistemologia Benjaminiana. Já não se trata «da manifestação de uma proximidade, por mais distante que possa estar aquilo a deixou» (Benjamin, 2019, p. 576), nem tão pouco é «a manifestação única de uma lonjura, por mais próxima que esteja» (Benjamin, A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica, 1992, p. 82), é ambas as coisas, não em suspensão, mas em movimento. O Antropoceno torna-se uma imagem aurática que nasce

6 Ver capítulo Dupla Distância in (Didi-Huberman, 2011, p. 117-140)

300

305

310

315

320

325

330

da técnica e resiste à cópia, é dialética não porque convo-
ca o passado, ou lhe fornece um agora, ela contém todo o
passado no futuro, por isso propomos chamar-lhe trialé-
tica. Não é uma imagem produzida pela memória, a sua
trágica beleza é ser constituída pela matéria da memória,
o que a torna explosivamente viva. Esta é a imagem real
do homem e da técnica na sua era.

Fechar os olhos e ver

Recuperando Joyce, no alter ego Stephen Dedalus, Didi-Hu-
berman levam-nos a ver de olhos fechados, eliminando a
visão do seu processo físico e mecânico para o devolver à
animalidade humana e aos labirintos do desejo e da men-
te. As imagens contém em si esse paradoxo da interiori-
dade e da exterioridade. Dedalus é a primeira divisão de
Joyce, Stephen o nome dos mortais, mas com Dedalus⁷
insinua, o poder triunfal da antiguidade dos deuses gre-
gos. As imagens revelam-se no corpo, arrastando consigo
as impressões sensoriais do mundo. Na diversidade com
que o mundo se torna devir, o visível manifesta regular-
mente uma relação de toque com a exterioridade. Ver é
sentir o mundo, já o dissemos. Mas as imagens a que Hu-
berman nos convida não são as da visualidade, de olhos
fechados excluímos o regime do visível para, então, com
a mão tocar o outro lado. Pergunto-me qual o tamanho
desta grade, ou melhor dos vazios, dos interstícios, que,
como já percebemos, deixam passar a mão, mas então e
o corpo? Ficamos divididos pela fronteira de dois mun-
dos? É esta a condição de passar a grade e nunca dela
sair? Não existe batalha possível contra a divisão que
o ver instaura. «Quando vemos o que está diante de nós,
porque razão uma outra coisa nos olha sempre, impon-

7 Dedalus na mitologia grega era um habilidoso artesão e artista,
um símbolo de sabedoria do conhecimento e do poder, era o pai de Ícaro,
inventou e construiu o labirinto do rei Minos de Creta.

335

340

345

350

355

360

365

do um em, um dentro?» (Didi-Huberman, 2011, p. 10).
A qualidade visível trabalha uma ideia de exterioridade.
A exterioridade é o motivo da divisão. É neste aconteci-
mento que se dá o sair e o entrar, o aproximar e o afastar,
o ver e o ser observado. Quando a mãe fecha os olhos, pa-
ra eternamente abandonar o corpo, ela imprime no filho
a imagem eterna. Estamos novamente perante a história
mais remota que encontra na perda uma origem para
as imagens. Ranciére convocando Debord, com outro es-
petáculo trágico, diz-nos a mesma coisa, «o espetáculo é
o reino da visão e a visão é a exterioridade, ou seja, é a
privação da posse de si» (Ranciére, 2010, p. 14). A perda
é um grau dessa separação, da divisão contra á qual não
podemos lutar. É por isso que Dedalus se sente olhado
pela mãe, mesmo depois dela morrer. Nada lhe é permiti-
do, nem sequer esquecer, esta será também uma imagem
sem cópia possível, permanece para sempre. Não se trata
de uma experiência deslocada, nem uma memória im-
plantada, mas uma imagem vivida, que, pela morte, in-
verte os papéis da criação. Se o filho saiu da mãe, naquele
momento a mãe entrou no filho, tornando-se viva pela
sua morte. O que verdadeiramente se torna inelutável
aqui, não é a perda providenciar a origem da imagem, é o
abismo da imagem perder a sua origem. Quando um filho
perde mãe, perde a sua condição de semelhança. Talvez
tivesse sido necessário ela também fechar os olhos para
o ver. É por isso que o ver não é o que nos abandona, mas
o que entra em nós.

Se trocarmos a mãe pela Terra, ao filho não precisamos de o tro-
car pelo humano que já é, mas deste modo, podemos aqui
encontrar a imagem do Antropoceno. A Terra é sempre
uma condição maternal do feminino, por isso os gregos
lhe deram nome de deusa, *Gaia*, a Terra «que está no
princípio de tudo e que se tornou na questão decisiva de
todos os tempos. [...] blasfemar contra Deus era a maior

370 das blasfêmias; mas Deus morreu, e com ele morreram
tais blasfêmias. [...] A Terra no lugar de Deus, eis uma
transformação para a qual nem duzentos anos de coper-
nicianismo nos poderiam ter preparado» (Miranda J. A.,
2005, p. 12). O Antropoceno não é uma imagem da origem,
mas o que está aqui em causa, é a perda do primordial.
375 Também esta não é a imagem que nos é devolvida quando
fechamos os olhos, ela é o olhar devolvido de uma Terra
que fecha os olhos como quem se desvanece. Será esta
uma imagem para a qual seria necessário fecharmos os
olhos para a ver? O problema, aqui, parece estar no facto
de não termos sido capaz de ver o que estava visível com
toda a evidência. Se com Huberman somos sensibilizados
380 para as imagens que nos chegam, mesmo de olhos fecha-
dos, aqui deparamo-nos com uma imagem que resiste à
ordem do visível quando os olhos estão abertos.

No entanto, a mediação da distância entre observado e obser-
vador é realizada de olhos fechados, pelo menos de uma
385 das partes. Ranciére, tomando o teatro como partida de
reflexão, insurge-se contra a passividade do olhar a que
o espetáculo remete o espetador, mesmo de olhos abertos
o problema é agir. «A espetadora fica imóvel no seu lu-
gar, passiva. Ser espetador é estar separado, ao mesmo
390 tempo, da capacidade de conhecer e do poder de agir. »
(Ranciére, 2010, p. 9). Ver é uma ferramenta de ajuste
e correção, numa batalha esférica autocentrada, atingi-
mos e somos atingidos. Sem espetadores não há teatro.
Vemos com o corpo todo. As imagens acontecem neste de-
395 senvolvimento no indivíduo que vê, elas fazem parte da
fronteira que divide, como um corpo diáfano, estas duas
instâncias: o olhar e o que nos olha. Aqui, ligação e divi-
são aliam-se para dar forma às imagens, é por isso que
é escusado lutar contra a cisão do ver. O que nos vê, to-
400 ca, acordando-nos o órgão do sentir, assim reconhecemos
a relação de dependência que nasce no contacto, ligando

405 uma unidade naquele que é tocado e o que toca. O corpo é
onde os caminhos indecifráveis do paradoxo e dos desejos
acontecem. Sem prescindir da sua qualidade de sólido,
do toque e do sentir, só os corpos podem criar e sentir
imagens. É por isso que Dedalus não consegue deixar de
sentir a mãe entrar-lhe. O corpo é o lugar onde o abstra-
to e o físico colidem em todas as suas contradições para
formar qualquer coisa semelhante a uma unidade. Nas
410 imagens temos, ao mesmo tempo, a modalidade da divi-
são e da ligação. Podemos dizer que as imagens nascem
no corpo, no entanto aquilo que nos olha sujeita-nos a
percorrer a distância do alcance, da memória, da ordem
e da desordem na crítica do sentido. As imagens vivem
no corpo e são, por isso, vivas. Esta é a questão que nos
leva de novo à crise das imagens, aquela que pretende-
mos aqui trabalhar, o Antropoceno é uma dessas imagens
vivas, como aquelas que fazem parte dos álbuns de fa-
mília. As imagens de hoje, aquelas que povoam os dispo-
sitivos, vivem no mesmo corpo, com a grande diferença
420 de não serem imagens vividas. O conflito nasce silencio-
so, quando a memória se desvanece impedindo qualquer
distinção. De uma forma consensual, aceitamos já a de-
ceção de não sermos capazes de distinguir o que é real, do
que não é, pelo poder das ilusões. Com o Antropoceno, o
problema verifica-se ao contrário, a imagem é tão real,
que não tem lugar no espaço das simulações onde vivem
todas as imagens que constroem a realidade de hoje. A
simulação é uma forma de inutilizar o real, como nos en-
sina Baudrillard, não é possível simular uma imagem do
Antropoceno porque ele resiste para manter-se na ordem
do real. Em certa medida, o Antropoceno é uma imagem
de destruição massiva do real, que não pode ser profana-
da, para não ser confundida, o que quer dizer, não pode
430 ser simulada.

Perante o convite de Joyce, Huberman, em *prol* do trabalho vi-

440 sual, que é o seu, e também o nosso, vira do avesso o con-
vite como quem vira uma luva, para generosamente, nos
propor abrir os olhos, porque há coisas para ver, como
o «mar», ou «alguém que morre», ou «uma obra de arte». «abramos os olhos para experienciar o que não vemos...
– ou melhor, para experienciar que o que não vemos com
toda a evidência (a evidência visível) nos olha, apesar de
tudo, como um trabalho (um trabalho visual) de perda. »
445 (Didi-Huberman, 2011, p. 15).
Esta é a possibilidade que escapa a qualquer tecnologia de ver e
da simulação. Os dispositivos nunca fecham os olhos para
ver, eles estão excluídos da subjetividade e, de olhos aber-
tos, vêem tudo de igual forma, nivelam o relevo ao ponto
450 de tornar a topografia de qualquer território um plano.
O alisamento do mundo vem da relação com a geometria
projetiva que converte para os ecrãs a distância numa
ilusão dececionante. A tecnologia é sempre tangível e, no
entanto, alimentada por um código simbólico, discreto
455 que nunca vemos e nunca nos toca, agarra-nos. Hoje, ver
constitui-se na dissipação da distância, ainda que o espí-
rito do tempo defina a contemporaneidade, num modelo
particular em que ver é ser visto. Esta modalidade, na
primeira instância, é uma forma de ver e também opera
460 na distância, mas ao contrário da distância dialética de
Benjamin, que compõem a aura das imagens, ou da se-
paração primordial de Mondzain, que serve de berço ao
observador, aqui a distância é duplamente problemática.
Em primeiro lugar, porque o trabalho que realiza pren-
de-se sobretudo com um fazer desaparecer da distância
465 e em segundo, como ela não é dupla, só tem um senti-
do, conduz ao afastamento. Os *gadgets* e os dispositivos
media, ancorados nas tecnologias digitais do mundo vir-
tual, apresentam-se-nos positiva e produtivamente co-
mo um preenchimento de um *void*, como resposta a uma
470 necessidade. «O que está verdadeiramente em causa não

475 é optar por uma posição num dilema, mas construir uma
posição capaz de superar esse dilema» (Didi-Huberman,
2011, p. 125), os dipositivos recusam a perda e, por isso, a
distância dialética. Ao «optar por uma posição no dilema»
não deixam de instituir relações superficiais de aproxi-
mação e afastamento, mas não nos ligam, ligam-nos a
eles próprios, acabam a fazer parte de um vazio, pesando
mais a distância que nos separa do mundo.
480 O confronto com a perda invade-nos de um sentimento de deso-
rientação que as imagens tentam compensar. É o movi-
mento do mundo que atordoa. Enquanto nos mantemos
em movimento, mantemos um equilíbrio, mas nas pa-
ragens, a força de atrito leva-nos muitas vezes ao chão.
485 Nas imagens, temos também a possibilidade da desa-
celeração, fixando pequenos fragmentos. Guardamos
imagens porque não conseguimos guardar o mundo, ele
é demasiado complexo e transpõe os limites da distân-
cia, depois da qual já nada nos olha. Colecionamos ima-
gens como uma forma de colecionar o mundo, como nos
490 diz Sontag. Mas a perda é inevitável. «Possuir o mundo
sob a forma de imagens é, precisamente, voltar a sentir
a irrealidade e o afastamento do real» (Sontag, 2015, p.
159). A perda pressupõe que algo foi perdido. Esta é uma
condição da humanidade que as imagens e o seu dese-
jo infligem e contrariam. Será aqui que as imagens nos
495 fornecem a possibilidade de luta na resistência à imper-
manência e ao controle que o mundo exerce sobre nós.
Também nós somos mundo e tempo. A perda instaura um
vazio entre o sujeito e a coisa que nos escapa, por entre
os dedos, ou por entre os olhos. No preciso momento da
perda, ganhamos as imagens. Observador e coisa obser-
500 vada ficam, assim, distantes numa teia de relações. Em
Huberman esta distância é dupla. Ver neste sentido é
uma ação. Ver, então, é lidar com o que me implica, por-
que há algo que sinto quando me devolve o olhar, é um
505

510 movimento de ida e volta. É no seguimento deste enlace
conceptual de vai e vem que este autor reinterpreta o
conceito Benjaminiano de aura, como um espaço de tra-
balho, de complexidade, onde a subjetividade reivindica
a presença única e o inalcançável. A distância atua como
potência dinâmica do inacessível e do presente, do tangí-
vel que está diante de nós e do intangível, que nos ultra-
passa. Ao cunharmos este movimento dialético, de ver no
515 que somos olhados, de distância dupla, não podemos es-
quecer que a distância dupla não é, em momento algum,
sinónimo de uma distância simétrica, essa é a limitação
tautológica das evidências do humano na dimensão do
visível. Entre a aura de Benjamin e Huberman, o poder
520 da distância dupla surge como sendo o espaço onde a ima-
gem de uma ausência distante sustenta o objeto de perda
na proximidade.

525 **Espetador e Observador, o Encontro
na Margem do Espetáculo.**

Com Blumenberg encontramos outra modalidade do espetáculo
e do observador. Com a metáfora do naufrágio podemos
equacionar a compreensão do mundo, a partir das possi-
bilidades que a experiência empírica determina, segundo
530 duas abordagens primordiais: a experiência vivida e a
observação de coisas. Estas são duas pedras basilares,
tanto na construção do dito conhecimento comum, como
na catedral da ciência moderna e do conhecimento cien-
tífico. Sem esquecer que, nos tempos atuais, a necessi-
535 dade de entender os fenómenos e a matéria encontra de
forma regular, cada vez mais respostas em novas formas
de conhecimento, que escapam aos modelos tradicionais
de experiência e observação, entendo e posiciono que o
alcance que a tecnologia permite é um investimento em
540 novas formas de ver e experimentar. Os cientistas e os fi-
lósofos partilham na observação uma forma de entender

20

545 o mundo. Por isso negociam constantemente entre o lu-
gar de espetadores e o de observadores, o que lhes confere
o grau de doutores da divisão e da distância. Neste sen-
tido, a experiência e a observação continuam elos funda-
mentais na apreensão da subjetividade do mundo e dos
seus fenómenos. É ainda neste modelo, que se inscrevem,
numa relação muito direta, os processos de controlo e
manipulação que definem parte da ideologia e da crise do
nosso tempo. Blumenberg, a partir da ideia do espetáculo,
problematiza a dualidade e a relação dos dois lugares in-
tervenientes. Entre o ator e o espetador reside, em ambos,
a profusão das sensações. Ainda que o segundo ocupe o
lugar privilegiado da reflexão, ambos desempenham pa-
péis ativos e passivos. No entanto, mantêm-se separados,
separados pela distância do olhar. Aqui a constatação é
clara, entre o ator e o espetador, o espaço é talhado pela
duplicidade do olhar. Através de uma magistral metáfo-
ra onde a viagem pelo desmesurado, o desconhecido, põe
em disputa a temeridade da vida, a imprevisibilidade e
a incolumidade do que fica na segurança da costa. Este
jogo, em que o centro e a margem se definem num proces-
so mútuo. A posição de um relativiza a posição do outro
e vice-versa, afirmando, no distanciamento, uma forma
existencial. O que nos leva a entender na leitura de Blu-
menberg, é um modelo de conhecimento onde uma depen-
dência ontológica se baseia, precisamente, na distância
entre a prática e a teoria. Na verdade, a ciência moderna
explodiu e implodiu o sentido, extinguindo qualquer dis-
tância da observação. Baudrillard⁸ localiza, na implosão
do sentido, o começo da simulação. O espetador do Nau-
frágio partilha com o velho do restelo a tranquilidade da
margem de onde se vê melhor. Neste lugar, estão afasta-
dos das tempestades marítimas e da pulsão que carac-
teriza as incertezas e a descoberta, que fazem da vida

8 (Baudrillard, 1991, p. 46)

uma aventura. Mas este espetador que Blumenberg nos
fala, que se situa na margem, medianamente afastado do
risco, é consumido pelo desejo, ele sabe que só a viagem
pelo desconhecido conduz a anulação de qualquer limite.
É importante, aqui, apresentar, com clareza, a diferença
relativa ao «velho d’aspeito venerando»⁹, que arrasta o
peso da tradição, do conservadorismo e da prudência na
sua voz sentenciosa. Este espetador do naufrágio não re-
presenta a consciência ou a fuga do perigo. É claro que a
segurança da margem é fundamental, mas mais seguro
seria longe da margem. Mas isso não interessa ao espe-
tador, porque deixaria de ver. O espetador partilha com
o observador a necessidade de uma distância vital, estar
na margem é uma ação definida, perto do naufrágio, este
ser precisa de *ví-ver*. «A sua incolumidade não é a da con-
templação mas a da ardente curiosidade» (Blumenberg,
1990, p. 54). Este espetador, como de resto qualquer ob-
servador, precisa de distância, é aqui que reside a possi-
bilidade não só de entendimento, mas de ver, no sentido
mais estrito.

Galileu com a sua luneta, em 1609, também ocupa à distância
o lugar que lhe é destinado para ver o mundo. E, para
ele, o espetáculo é visto do limite da margem, fora da
natureza. Ele é um espetador ativo que se insurge pe-
rante a extensão que o separa dos fenómenos. É a sua
luneta que lhe permite percorrer a distância que vai de
si à dança dos planetas e das estrelas. Mas a amplitude
dos problemas que o ocupam, só podem ser vistos à dis-
tância. O limite das suas questões partilha, na extensão,
o olhar distante. A distância é um modelador do olhar,
mas mais do que isso, é um mediador do sentido. O que
recebemos «já não são mais formas ideais reveladas aos
olhos da mente, mas a consequência dos olhos da mente
se afastarem dos fenómenos, não menos que os olhos do

580
585
590
595
600
605
610

22

corpo, e de se reduzirem todas as aparências devido à
força inerente à distância» (Arendt, 2001, p. 331). Hanna
Arendt recorda-nos a importância no decurso da moder-
nidade que o telescópio de Galileu inaugurou. A observa-
ção e experiência dos fenómenos tomou contornos empí-
ricos inscrevendo os sentidos como fatores legitimadores
no nascimento da era moderna. Todos os observadores,
demasiado perto do que pretendem observar, se tornam
cegos. Quando se extingue a distância ao observador é
a própria coisa observável que se anula. Baudrillard,
numa referência temporal, mais próxima da contempo-
raneidade do que do naufrágio, mantém a atenção na
distância. Quando nos afastamos em demasia do que pre-
tendemos ver o problema mantém-se. Ele fala-nos então
de «hiper-realidade da comunicação e do sentido. Mais
real que o real, é assim que se anula o real» (Baudrillard,
1991, p. 105). É na medida que o real se mantém, que o es-
petador de Blumenberg tem existência. Ver o espetáculo
determina, assim, estar fora da ação, mas permite viver
o acontecimento de maneira tão intensa como se nele par-
ticipasse. É na partilha das funções de ativo/passivo que
este autor considera os modelos do ator e espetador para
equacionar o conflito. O espaço do naufrágio é o imensu-
rável e trágico mar, onde desenraizados da estabilidade
terrestre se propicia a aventura, o excessivo e a intempé-
rie a que as velas têm que resistir. «O vento é a bÍlis sem a
qual, embora nos possa fazer doentes irascÍveis, não po-
demos viver. Esta vida é mantida apenas por aquilo que
também se pode tornar mortal para ela» (Blumenberg,
1990, p. 53). O espetáculo da tragédia ou o teatro da co-
média balançam na vida, que envolve e agarra o espet-
ador ao delÍrio e à reflexão ou o repulsa pelo terror. Depois
há os espetadores que não aguentam cenas demasiado
reais, não se tratam de corpos dilacerados, sobre isso há
sempre um certo desejo, principalmente se forem produ-

615
620
625
630
635
640
645

9 Os LusÍadas, canto IV, estrofe 94.

24

650

655

660

665

670

675

zidos à maneira de Hollywood. O realismo que causa nojo no jogo do espetador é contrário ao idealismo que acelera a passagem do tempo. É o realismo que desacelera o tempo do espetáculo para o nivelar com o real. A lentidão do tempo que, na verdade, está em tempo real. O perigo e a alucinação são a mais sedutora forma de sentir vida, o que nos deixa a pensar no medo, como uma vela embrulhada que nem sequer tentou e no pico da tempestade, partiu. «Segurança e felicidade são condições da curiosidade e esta é sintoma daquelas» (Blumenberg, 1990, p. 58). A curiosidade é uma resposta ao desconhecido, é uma manifestação de expressão do conhecimento. O mirone, não paga o seu lugar na assembleia, mas é já ativo na sua invisibilidade. A ciência será sempre o capitão de um navio de alto mar, que enfrenta as vagas, o frio e o sol. Esta razão conduz-nos a mais uma consideração, relativamente ao papel dos cientistas na forma como ocupam um lugar determinante na plateia dos fenómenos. Eles intervêm no mundo, não para o adaptar, mas para encontrar melhores formas de ver e estudar a matéria e os fenómenos. Assim, os cientistas são essencialmente observadores do espetáculo do mundo, com um interesse no conhecimento – observadores ativos. O lugar do espetador não é o deserto do real. O vazio ou a ausência de ação anula a sua possibilidade. A segurança da sua distância não lhe confere, por si, uma posição crítica. Para isso, o espetador tem que lutar contra o inimigo letárgico da alucinação que anula toda a ação. Esta será uma condição urgente no espetador da vida moderna, a visão crítica. Espetador é hoje uma forma de ser. Todos os fenómenos parecem escravizados pela espetacularização. A contemporaneidade identifica-se nesta particular forma de ví-ver¹⁰ a ação e é na distância entre o espetador e o

10 Acompanhando a ideia de imagem dialética, ou impossibilidade me ver, que Lacan refere, sugerimos, no contexto particular deste texto,

680

685

690

695

700

705

710

espetáculo, que instala estrategicamente todos os seus meios, que iniciam um trabalho paradoxal da ligação e da separação. É a tempestade que enraíza o espetador na margem para não perder de vista o naufrágio. «Quanto mais seguro o espectador estiver sentado e quanto maior for o perigo que ele vê, mais se empolgará com o espetáculo» (Blumenberg, 1990, p. 57). Ele mantém uma ligação e uma distância como de resto o fazer e o pensar. Mas interessa aqui refletir a possibilidade latente do espetador contemporâneo, definindo assim uma forma de estar não muito diferente do espetador do naufrágio. Entre o espetador e o ator instala-se a distância como forma mediadora. «Ele está na margem firme, fora de perigo, graças à capacidade de se manter à distância, ele sobrevive graças a uma das suas capacidades inúteis: a de ser espectador» (Blumenberg, 1990, p. 32). Hoje, torna-se fundamental fugir da capacidade inútil, uma vez que não somos capazes de fugir à condição de espetadores. Estar na margem é estar no mundo, não há centro possível. A ciência, em particular, sempre determinou, no decorrer do mundo, posições cada vez menos relevantes para o ser humano. Todos os vestígios de geocentrismo ou de qualquer império ideológico geográfico se dissiparam. Se em Blumenberg temos, na distância do olhar, a segurança como condição do observador perante o espetáculo do contemporâneo, em Galileu, podemos considerar a mediação dessa distância pelo aparelho ótico de ver e o *feedback* do olhar. Para Galileu, na luta contra o geocentrismo, a sua única arma é telescópio e usa-o para ver à distância e, assim, chegar ao exterior do mundo. Mas, o exterior do mundo devolve-lhe o olhar, o que ele vê como facto comprovado pelos sentidos, é tão decisivo, que desloca

numa relação livre, uma nova forma de escrever a palavra viver. Da divisão, renascem duas novas palavra, ví e ver, afirmando na palavra viver, dois tempos verbais do verbo ver, o passado e o presente.

715 a terra do seu centro. Com este movimento dá-se a des-
tuição da religião e da imaginação aristotélica. É na
condição de olhar à distância que se constrói a possibili-
dade de ver de fora. Ver de fora é olhar para nós próprios,
para o interior. Esta é a realidade de qualquer cartógrafo,
que desloca o ponto de observação, afastando-o para de-
senhar o mapa. É no olhar lançado pelo telescópio para
720 fora da órbita que Galileu inicia o processo de auto locali-
zação. Quando ele aponta o seu amplificador visual para
lua ou para os satélites de Júpiter, não é a distância que o
separa, é o desejo sem limites que o move a percorrer um
espaço destituído de dimensões lógicas. Neste percurso,
onde só reina a força do sentimento como margem conhe-
cida, o que ele alcança é ver a posição da terra.

725 O naufrágio é a intensidade da vida na sua diversidade, a possi-
bilidade do risco e a indeterminação da aventura num es-
petáculo visto à distância. Ao olhar para o teatro, a eman-
cipação do espectador proposta por Rancière, o problema
não deixa de ser um problema de distância. O próprio
730 teatro revela essa problemática como central, porque o
teatro também está implicado nas imagens que devolve.
Por isso, nas suas diversas posições modernas, o tea-
tro desenvolve uma procura do lugar para o espectador e
tenta encontrar soluções, quer pela ação de aumentar a
distância, como da sua própria extinção. Aqui Rancié-
735 re, numa posição que não é contrária à dupla distância,
diz-nos que a chave reside em «desmantelar a fronteira
entre os que agem e os que vêem» (Rancière, 2010, p. 31).
Sendo, por isso, necessário compreender o ver como uma
ação que trabalha e altera a distribuição de posições, do
ver e do fazer, da boca de cena e da assistência. Numa
740 clara posição crítica definida entre Platão, onde o pal-
co é o regime da passividade, da ilusão, e Debord, para
denunciar a alienação do espetáculo. Rancière fala-nos,
mesmo, de uma patologia, «a doença do olhar subjugado

745

750 por sombras» (Rancière, 2010, p. 9). Para ele, o problema
do teatro é o espetáculo, é o espetáculo que define a con-
dição de espectador, um ser passivo que assiste, seduzido
pelas imagens e deixa de participar. A contemplação da
aparência torna-se, assim, um distanciamento da reali-
dade, ou «a separação é o alfa e o ómega do espetáculo»
(Debord, 2009, p. 30). Mondzain, por seu lado, abre-nos a
755 porta de um outro espetáculo, e mais ainda, uma imagem
espetacular, também ela mediada pela separação. Aqui,
a imagem é a mão na caverna, onde o homem «encena a
composição do seu primeiro olhar, põe-se no mundo como
espetador, numa cenografia em que as suas mãos se tor-
nam figura do primeiro espetáculo» (Mondzain, 2015, p.
760 41). Como todas as imagens primordiais, esta não escapa
à semelhança, inaugura a divisão separando o humano.
É nesta separação que mora a possibilidade da distância
que permite o homem ver. É esta a dupla distância que
nos fala Huberman, porque o homem vê-se, a imagem
devolve o olhar para o reconstituir, aqui, a separação e
765 ligação são uma unidade. O humano na sua imagem tor-
na-se «sujeito do olhar e objeto da visão» (Mondzain, 2015,
p. 41).

770 Temos de percorrer a distância ao encontro do tempo de hoje,
para chegar ao novo espaço de descoberta que a dimen-
são virtual fornece. Aqui, todos os riscos surgem camu-
flados visualmente, mediados por vidros luminosos de
alcance infinito, fornecem imagens que estão demasiado
perto ou demasiado longe suprimindo qualquer distância.
O que Blumenberg nos oferece no naufrágio é uma ima-
gem eloquente da vida, que à distância certa nos permite
participar no espetáculo como espectadores ativos, para
775 vivermos na imagem da tragédia ou no silêncio do mar
desolador a realidade que somos. Aqui temos a possibili-
dade de fazer parte constituinte da imagem.

780 Hoje, a segurança da distância e a temeridade da viagem são

convocadas no mesmo lugar. Os dispositivos de ecrã de-
finem o encontro da total mobilidade com a total imobi-
lidade. Se a imagem nasce de uma separação primordial,
ela mantém-se como ordem indispensável convocada nos
dispositivos, porque eles asseguram nesse lugar a manu-
tenção da separação. Com Huberman encontramos na
morte uma forma de fechar os olhos, não para deixar de
ver, mas para continuar a ver. Porque só pelas imagens
podemos convocar a eternidade, e só a morte permite a
condição da eternidade. Entre a vida e a morte temos a
distância total de toda a separação. Se a vida nos separa
da origem a morte separa-nos da vida. Marie-José Mon-
dzain conduz-nos ao encontro desse lugar primordial, de-
dicado aos cultos fúnebres, a caverna. Dedicada à morte,
a caverna, é o lugar de todas as separações e, por isso, o
lugar ideal para o nascimento das imagens. É aqui que a
mão se separa do corpo, mediada pela distância do braço
para regressar como imagem original. Esse é também o
caminho que Rancière refere para salvar o teatro, que
ele suprima a separação de que é feito para reconstituir
criticamente o espetador. Galileu é um espetador soli-
tário, de um espetáculo longínquo, mas a imagem que
a luneta devolve, estilhaça, sem precedentes, as cren-
ças de uma realidade coletiva, que dá um novo lugar ao
humano, separa-o para o ligar. As imagens trabalham a
separação entre quem morre e quem continua a ser lem-
brado. Quando convocamos o Antropoceno como imagem
de uma distância trialética, não pretendemos a condição
do homem como lembrança distante, desaparecido dessa
imagem, o que quer dizer morto. Da separação total e
da total fragmentação da Terra será ainda possível uma
imagem devolvida da total integração do humano, que o
volte a ligar. Essa é a função da imagem na sua origem,
manter-nos ligados ao que não queremos perder, porque
só pela memória podemos viver.

785

790

795

800

805

810

815

Bibliografia

- Arendt, H. (2007). A Descoberta do Ponto de Vista Arquidiano. In H. Arendt, *A Condição Humana* (pp. 269-280). Rio Janeiro: Forense Universitária.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 75-113). Lisboa: Relógio d'Água.
- Benjamin, W. (2019). M [O Flaneur]. In W. Benjamin, *As Passagens de Paris* (J. Barrento, Trad., 2019 ed., pp. 544-584). Porto: Porto Editora.
- Benjamin, W. (2019). N [Questões Epistemológicas, Teoria do Progresso]. In W. Benjamin, *As Passagens de Paris* (pp. 585-619). Porto: Assírio & Alvim.
- Berkeley, G. (1709). *Essay Towards a New Theory of Vision* (2014 ed.). Peter Milican.
- Bernardo, L. M. (2009). *Histórias da Luz e das Cores*. Porto: Universidade do Porto.
- Blumenberg, H. (1990). *Naufrágio com Espectador*. Lisboa: Vega.
- Camões, L. *Os Lusíadas*.
- Damisch, H. (1994). *The Origin of Perspective*. London: The Mit Press.
- Debord, G. (2009). The Culmination of the Separation. In G. Debord, *Society of the Spectacle* (pp. 23-34). east Sussex: Soul Bay Press.
- Didi-Huberman, G. (2011). *O Que Nós Vemos, O Que Nos Olha*. Porto: Dafne.
- Elizabeth, T. (19 de December de 1996). *MIT Research - Brain Processing of Visual Information*. Obtido de MIT News on campus and around the world: <http://news.mit.edu/1996/visualprocessing>
- Erice, V. (Realizador). (1992). *El Sol del Membrilho* [Filme].
- Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber*. Rio Janeiro: Forense Universitária.
- Guerreiro, A. (s.d.). *Aby Warburg e os arquivos da memória*. Obtido em 19 de 10 de 2019, de Enciclopédia e Hipertexto: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>
- Kendall, R., & Lampert, C. (2007). *Euan Uglow: The Complete Paintings*. London: Yale University Press.
- Lacan, J. (1964). A Esquize do Olho e do Olhar. In J. Lacan, *Livro 11 Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (M. Magno, Trad., 1985 ed., pp. 69-78). Rio Janeiro : Jorge Zahar Editor.
- Leal, J. C. (2007). Entrevista com Hubert Damisch. *Revista do Instituto de História da Arte N° 3*, pp. 7-18.
- Miranda, J. A. (Junho de 2005). Geografias - Imaginário e controlo da Terra. (J. A. Miranda, & E. P. Coelho, Edits.) *Revista de Comunicação e Linguagens Espaços* (34 e 35), pp. 11-44.
- Miranda, J. B. (2017). As imagens no início. In J. B. Miranda, *Corpo e Imagem* (pp. 23-41). Lisboa: Vega.
- Mondzain, M. -J. (2015). *Homo Spectator*. Lisboa: Orfeu.
- Rancière, J. (2010). *O Espetador Emancipado*. Lisboa: orfeu-negro.
- Sontag, S. (2015). O Mundo da Imagens. In S. Sontag, *Ensaio Sobre Fotografia* (pp. 149-175). Lisboa: Quetzal Editores.
- Vattimo, G. (1989). *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água.



Luís Espinheira

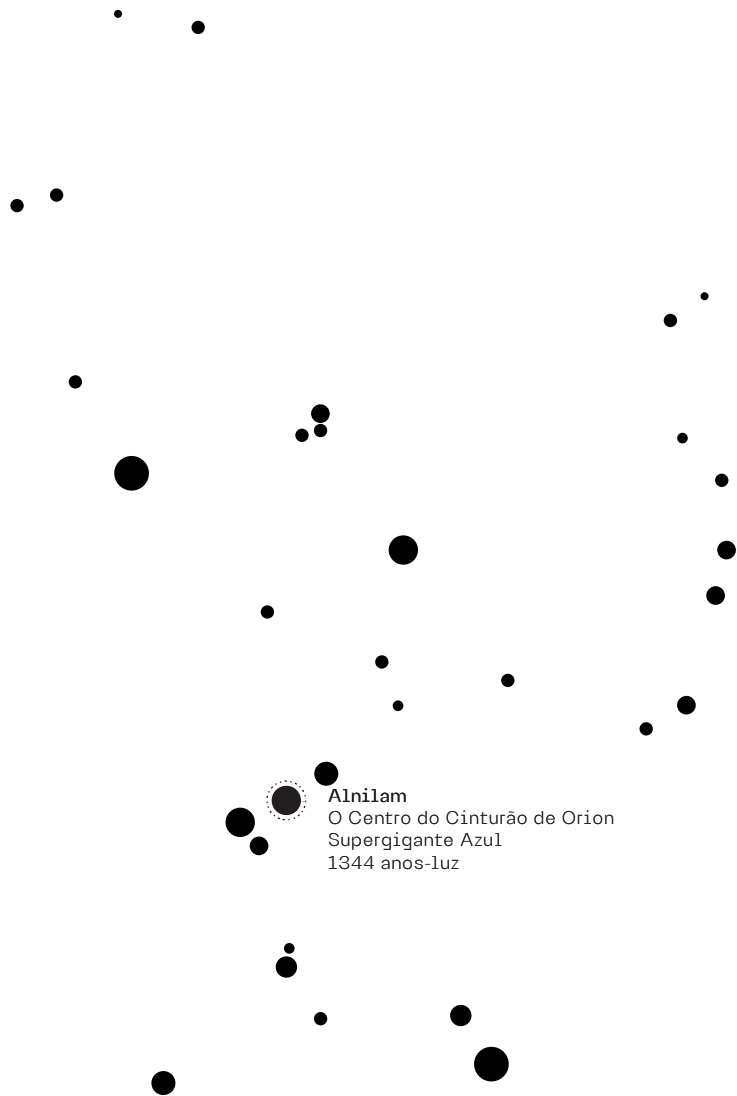
Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.
Caderno 02: Na Distância Da Divisão,
A Emergência do Observador

Tese de Doutoramento em
Arte dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira
Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia



Alnilam
O Centro do Cinturão de Orion
Supergigante Azul
1344 anos-luz

Luís Espinheira

A Técnica das Imagens



Luís Espinheira

A Técnica das Imagens

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando José Pereira

Dezembro 2019

A Técnica das Imagens

PARTE I

Um Olhar Prē-Técnico

A Química do Desejo

O desejo desafia a pulsão da vida, conduzindo o conhecimento na descoberta dos trilhos da deriva. A vontade edifica, na tensão da continuidade, as manifestações fugazes do sonho e alimenta na matéria do corpo o seu percurso. Se calhar, antes do verbo e das imagens podemos reservar um lugar para o desejo. Esta força vital, ferramenta de gume afiado, rasga e desbrava abrindo o caminho para a incerteza. É o desejo que divide a unidade que homem e animal constituem, instalando entre eles a distância da vontade. É esta a razão humana, que encontra no desejo

uma forma de resistência à ordem da natureza, ao instinto e ao próprio humano.

Quando num exercício de recuo no tempo, tentamos voltar pela manhã aos lugares que não existem, insurgimos na tentativa de recuperar a dúvida do sonho e assim revelar as imagens possíveis a partir dos seus resíduos depositados. À medida que o sonho se distancia também as suas imagens se desvanecem. O que nos resta é iluminar a escuridão, para dissipar a penumbra que envolve e protege o sonho, do seu lugar na memória. Percebemos, então, que voltar aos locais noturnos com a luz da manhã não nos faz ver melhor, a claridade encandeia, cega-nos, queima as imagens que na escuridão pareciam existir com recorte, cheiro e o mais ínfimo detalhe. Só o raciocínio e a linguagem conseguem reagir contra o esquecimento, interrompendo as imagens noturnas do contínuo desaparecimento.

A tecnologia é algo bastante diferente nas suas variáveis de qualquer exercício da razão, mas contém em si um modelo de racionalidade e de linguagem que merece a nossa atenção. Todas a tecnologias são um produto do humano, arrastam consigo fragmentos dos tempos e da memória, encerram em si uma forma de fazer, uma mecânica processual segundo a qual definem a sua operatividade. A tecnologia constitui um resultado da razão no seu exercício e, por isso, ela fornece uma resposta funcional prática. Mas um produto é sempre muito mais do que a soma das partes. Neste enquadramento, a tecnologia dobra o sonho e o real, ela não se limita a fornecer uma resposta, ela afeta o humano, tanto na forma de fazer, como na forma de pensar.

As imagens, o problema que aqui nos interessa, são, desde a origem e neste ponto em particular, um lugar onde o desejo e a tecnologia se encontram. A tecnologia tem esse poder, capaz de mediar o desejo, confere-lhe forma

50 e funcionalidade. Como qualquer modelo de pensamento, este, fundado no rigor e no cálculo inumano, submete as impressões ao seu método de análise, definindo no seu enquadramento tecnológico um limite e assim a possibilidade de se definir materialmente. Se é verdade que nem todos os sonhos se redimem à tecnologia, não podemos dizer o mesmo da tecnologia porque toda a tecnologia nasce da vontade.

55 Batchen procura algo que parece escapar à história de qualquer técnica, ele procura no desejo a origem. O desejo alimenta o motor da ação. E não há nada mais ativo do que a vontade. Em *Burning With Desire*, Geoffrey Batchen alarga o âmbito do discurso das origens da fotografia, procurando os acontecimentos que inscrevem no espírito humano o desejo de fixar uma imagem. Partimos do princípio que se torna fundamental considerar a fotografia um modelo paradigmático de imagem, tanto no que ela define através da sua relação com o real, como com a tecnologia. Não se trata exclusivamente de uma reflexão de localização histórica relativa ao nascimento da fotografia, mas sim uma reflexão que olha para o início como estratégia de problematizar o conjunto de alterações sociais, perçetivas, filosóficas que a fotografia inaugura ou com as quais, de uma forma indireta, possa estar relacionada nas condições do seu tempo. Hoje a indústria das imagens afasta-se da química fotográfica do séc. XIX, mas mantém uma renovada e estreita relação com a tecnologia e com o problema da criação de realidade e da identidade. A imagem fotográfica, as suas origens, explicam assim, simultaneamente um processo de continuidade e nas condições definem um momento de descontinuidade singular na história da humanidade. A fotografia é uma criação do homem e do pensamento tecnológico. Por essa razão, é sempre afetada pelos seus meios de produção. Tecnicamente atua segundo o princípio

60

65

70

75

80

o

85

90

95

100

105

110

115

projetivo, suportado pelo modelo da perspetiva, mas não se limita a um sistema de representação. A fratura que a fotografia provocou atua nas alterações perçetivas, que são hoje indissociáveis de qualquer pensamento sobre as imagens e a posição dominante destas no quadro de referências que caracteriza a sociedade atual. Interessa-nos, por essa razão, refletir sobre a sua origem no advento das imagens técnicas, porque elas definem de uma forma decisiva, um antes e um depois na história das imagens, na representação do mundo e, por inerência, no pensamento simbólico. O nascimento da fotografia só pode ser entendido no decorrer de um longo processo em que a técnica vai, não só auxiliando e otimizando o trabalho manual, como definindo possibilidades que, de outro modo, não eram possíveis. De forma progressiva, a tecnologia vai-se inscrevendo no centro cultural e económico de uma sociedade que precisa de imagens e as distribuir. A calcografia, a gravura, são conhecidas desde o séc. XV e revelam o interesse relativo à impressão e reprodução de imagens, no entanto é de salientar que «a ambição de inventar uma máquina ou aparelho para imitação ‘perfeita’ da natureza, parece estar virtualmente limitada à arte ocidental do Renascimento e pós-Renascimento» (Kemp, 1990, p. 167). A luneta de 1610 com que Galileu observou a lua, é já o resultado da necessidade de compreender o mundo à luz da verdade visível. Apesar de não ter sido o «primeiro apontar uma luneta para o céu, foi o primeiro a ver objetos novos com este instrumento» (Sicard, 2006, p. 71), no entanto as necessárias imagens que acompanharam a sua comunicação herege foram, ainda, o resultado mediado pela mão, a aguarela e a gravura foram os meios para a distribuir. «Longe de serem uma mera descrição as imagens são também o instrumento de adesão àquilo que é visto e compreendido» (Sicard, 2006, p. 78). Mediado pela tecnologia ótica, o impacto deste olhar para fora,

«punha em causa os fundamentos da teoria cosmológica escolástica-aristotélica» (Bernardo, 2009, p. 417). Não só se tinha inaugurado o olhar para muito longe, como, paralelamente, também se inaugurava o olhar para muito perto. O microscópio é uma consequência lógica do telescópio. A ótica abria, além dos limites do corpo, novos mundos para a ver, mas fixar as imagens, é um problema de química. Voltaremos a ele.

A tecnologia, essa, é indissociável da fotografia e a sua relação com *apparatus* antecede a própria invenção da fotografia. A câmara obscura partilha o já referido fundamento projetivo, perspético, mas o seu fenómeno visual, de carácter encantatório é o elemento desencadeador referido por quase todos os intervenientes, nos desenvolvimentos técnicos e químicos que permitem a conceção da fotografia. Esta imagem no interior da câmara é o reator que inflige o desejo. Mediada pela luz e a escuridão, projeta o real numa forma de magia. É da imaterialidade da imagem no interior da câmara que nasce o desejo. Será esta a função das imagens? Seduzir com detalhes de verdade onde só existe ilusão? Este fenómeno visual parece definir um lugar onde os opostos se encontram. Se, por um lado, a imagem só se forma com a potência da luz, por outro, ela só se torna visível na total escuridão. Não se trata de um paradoxo, mas sim de um eixo onde se tocam o alfa e o ómega. O desejo que Batchen percorre é o desejo da posse, de tornar aquela magia permanente, de evitar que a imagem desapareça e se torne tão real como aquilo que ela projeta.

Nada melhor do que a eloquência das palavras do químico J.B. Dumas para nos fazer entender a persistência endémica deste desejo, que se instala no corpo para nunca mais o abandonar. Ele relata-nos que a madame Daguerre o consultou um dia em 1827, questionando-o sobre a possibilidade de o seu marido ser capaz de fixar as imagens

∞

da câmara. «Ele não tira esse pensamento da cabeça; e, por isso, não consegue dormir de noite. Receio que esteja desequilibrado; você, como homem da ciência, acha que alguma vez isto poderá ser conseguido? Ou estará ele louco?» (Gernsheim, 1969, p. 66). Mais do que ninguém, certamente Louis Jacques Mandé Daguerre, até 1839, percorreu a alquimia da loucura do desejo para preservar aquela imagem tão viva e tão imaterial.

Batchen apresenta-nos uma genealogia da fotografia vincada no desejo e não no instrumento técnico. Ao contrário de ir ao encontro das tradicionais manifestações, ou produtos da operatividade fotográfica, para redefinir uma história da fotografia a partir dos seus dispositivos e autores, ele procura a semente do desejo de fotografar. Quando e em que circunstâncias nasce esta realidade em forma de fantasia inacessível? Em que momentos se organiza essa possibilidade? O professor Martin Kemp, nos seus estudos académicos relativos à perspetiva e a sua história, diz nos que «o fim para que uma invenção se destina, tem que ser desejado» (Kemp, 1990, p. 9). Se aplicarmos esta argumentação aqui, o que Batchen tenta desdobrar é algo ligeiramente diferente, trata-se de um desejo que supera a funcionalidade. É comprovado que os intervenientes no processo de consumação do desejo de fotografar reconhecem o desejo de fixar a imagem formada, de parar a imagem, mas não é certo que tenham gravado nesse ato a funcionalidade da fotografia. Batchen fornece argumentos que ampliam a complexidade da origem da fotografia, deslocando o ponto de vista da ordem técnica para a ordem mental da inscrição. Esta ordem não é a ordem da razão, mas do desejo. No entanto, razão e desejo partilham o mesmo espaço. A fotografia nasce do desejo e do engenho dos homens. Daguerre, Niépce, Talbot ou Wedgwood são autores fundamentais pelas suas contribuições na invenção da fotografia, mas são também

o.

190 exemplos inquestionáveis da persistência, da procura no
longo caminho de tentativas e erros que levou cada um
deles a resultados diferentes e particulares. A invenção
e as descobertas que conduziram à criação de imagens
escritas pela luz é um percurso, onde a razão é arrastada
pelo desejo. O desejo define o humano na sensibilidade da
vontade. É na linguagem do desejo que se celebra o con-
trato com a ausência e com o desconhecido e, nesta ambi-
ção, do que falta, do que surge em neblina, num aglome-
rado disforme, que se redesenha com, a linha possível, os
limites do impossível. Sentir no corpo o desejo de gravar
uma imagem, que escapa materialmente e se dissolve
na luz, é uma experiência que acompanhou grande par-
te destes homens neste longo e complexo processo que é
a invenção da fotografia. O desejo de que aqui falamos,
que nos interessa, não é do regime da memória, não é o
desejo de voltar a um lugar conhecido, essa é precisamen-
te a inquietude desta sensibilidade que torna o humano
ativo, aqui o desejo não é devir, representa o desafio de
imaginar sem lugar definido, de procurar na escuridão.
Este não é o desejo de voltar, de reviver a experiência de
satisfação. É o da insatisfação. Este desejo flamejante
arranha e aquece as paredes do real, amolecendo-o para
melhor o torcer.
Na correspondência entre Daguerre e Niépce, no contexto da
colaboração que uniu os dois investigadores, proto-fotó-
grafos fundamentais na invenção da fotografia, Daguér-
re dirige-se a Niépce em 1826, na primeira carta dizendo:
«também eu estou há muito tempo, à procura do impos-
sível» (Batchen, 1999, p. 64). Vive-se um tempo onde o
possível não se tinha ainda concretizado, é o período de
repetidas vezes tentar o impossível.
Henry Fox Talbot, contemporâneo dos dois anteriores, conside-
rado o inventor inglês da fotografia, também encontra
no desejo de fixar as imagens da câmara o antídoto para

225 a frustração, que surge da sua falta de habilidade para
desenhar. Depois de várias tentativas sem sucesso para
representar no papel, tanto com o auxílio da câmara lú-
cida como da câmara obscura, o desejo daquela imagem
fugaz é a única coisa que se mantém.

230 Such, then, was the method which I proposed to
try again, and to endeavour, as before, to trace with my
pencil the outlines of the scenery depicted on the paper.
And this led me to reflect on the inimitable beauty of the
pictures of nature’s painting which the focus glass lens
of the Camera throws upon the paper in its—fairy pic-
tures, creations of a moment, and destined as rapidly to
fade away.

235 It was during these thoughts that the idea occur-
red to me...how charming it would be if it were possible
to cause these natural images to imprint themselves du-
rably, and remain fixed upon the paper!

240 And why should it not be possible? I asked myself.
(Talbot, 2010, p.4)

245 Estes três autores, Niépce, Daguerre e Talbot, institucional-
mente estabelecidos por direito na história da fotografia,
definem nos seus resultados, uma importância que se
desdobra por um lado, na sua invenção, no objeto que ela
constitui, por outro, e não menos importante, na medi-
da em que os seus inventos/descobertas definem na con-
tinuidade o sentido que o futuro da fotografia tomará.
A história da fotografia e sua invenção é compreendida,
não como um resultado, mas como um processo. Neste
sentido, simultaneamente reivindica um passado e or-
ganiza argumentos para definir um futuro. É, portanto,
fundamental o conjunto heterogêneo de operações cientí-
ficas, sociais e técnicas que a antecedem, criando o útero,
o contentor temporal que lhe fornece as condições neces-

sárias. Nos nossos dias, a criação de imagens constrói significados e molda comportamentos de forma ativa numa consequência direta desta invenção. Hoje, vivemos o extremo de um dos lados de que o momento da invenção é o centro, no outro lado, está o desejo que alimentou e seduziu a procura. Hoje, o desejo de imagens parece anular ou substituir a ação. A câmara obscura era conhecida, desde a escola Árabe de Ibn Al-Haitham (Alhazen) anterior a 1308. As lentes e óculos são mencionados por Roger Bacon e parecem ser bem conhecidas no final do século XIII; o escurecimento do nitrato de prata, quando exposto à luz solar, foi pela primeira vez registado por Angelo Sala em 1614, segundo Gernsheim. A descoberta de Sala, acolhida com curiosidade, nunca teve qualquer aplicação, no entanto permitiu estabelecer os fundamentos dos desenvolvimentos posteriores na fixação de imagens. A primeira fotografia, realizada por Joseph Nicéphore Niépce em 1826, é baseada neste princípio. Mas o cientista holandês, Angelo Sala, no resultado das suas experiências com sais de prata, observa ainda num panfleto publicado em 1614, em que, quando exposto ao sol o nitrato de prata «*it turns as black as ink*». «Ele chamou ao nitrato de prata “*lapis lunearis*” escrevendo “*Si lapidem lunearum pulveratum ad solem exponas instar atramenti niggerimus*”, (quando se expõe o nitrato de prata em pó à luz do sol, ele fica negro como a tinta). Na sequência de ter observado o papel, que durante um ano embrulhava o nitrato de prata, não deixou de referir também o efeito de escurecimento em papel.» (Eder, 1978, p. 23). Sala nunca definiu se a reação se produzia pela luz solar, ou pela sua temperatura. Só em 1725, passado mais de um século, o professor de anatomia de Nuremberg, Johann Heinrich Schulze, recupera a experiência do escurecimento com nitrato de prata, mas, mais importante, é ele que relaciona esta experiência com a criação de imagens.

Aproximadamente 70 anos depois, tiveram lugar as experiências de Thomas Wedgwood, entre 1790 e 1802, tidas normalmente como as primeiras a considerar a fotografia o seu principal problema. Esta sucessão de eventos e a evidência de que as descobertas tecnológicas, mais relevantes neste contexto, serem muito anteriores ao período das experiências de Wedgwood, leva-nos a questionar sobre a razão do intervalo que antecede a invenção da fotografia. A interrogação sobre o facto de a fotografia não ter sido inventada anteriormente é inicialmente levantada por Helmut Gernsheim, que a considera como o maior mistério da história da fotografia. Mais tarde, é reforçada por Batchen, pois toma-a como um dos seus pontos de partida, «ao considerar que os princípios químicos e óticos da fotografia foram abundantemente divulgados após a experiência de Schulze e que esta encontrou legitimação, tanto em tratados de ordem científica, como em livros de carácter popular» (Gernsheim, 1969, p. 13). Batchen, na sua pesquisa histórica, percorre os esforços geograficamente dispersos, evidenciando a participação determinante de todo um conjunto de atores, na invenção da fotografia. Neste processo, demonstra-nos um período em que a fotografia deixa de ser uma quimera individual, de manifestações dispersas, para se tornar um imperativo social absolutamente difundido. Assim, a questão é encontrar a unidade de um discurso feita pelo espaço onde diversos objetos se perfilam numa contínua transformação e não pela permanência ou singularidade de um objeto. A perseguição do desejo que aqui conduzimos leva-nos, surpreendentemente, pelo caminho da química. É um problema de química que, na verdade, durante um período, alimentou o desejo e as experiências levadas a cabo por diferentes sujeitos, em diferentes locais, sobretudo da Europa. O princípio do escurecimento dos sais de prata era conhecido e, depois de Schulze, a possibilidade

obscura” enquanto Talbot, nos fala de “magia natural”, “natureza pintada por ela própria”. Tanto o fenómeno que cria a imagem na câmara obscura, como os processos de ordem química que determinam a operatividade são ambos acontecimentos aqui considerados da natureza, mas mais ainda, a imagem retida fotograficamente não é mais do que uma imagem também ela da Natureza. A Natureza está no processo e no resultado, ela desempenha aqui o papel de sujeito ativo e objeto para onde se dirige toda a atenção. No contexto Romântico dos finais séc. XVIII inícios do séc. XIX, a Natureza é um modelo de subjetividade humana, um equivalente que, no seu todo, define um campo de admiração e fascínio que ultrapassa a compreensão. Podemos pensar em William Turner (1775-1851) como um pintor singular deste período romântico, que dinamiza uma espécie de ponte entre a dimensão técnica da sua prática académica e a volatilidade do espírito Romântico. Professor de perspetiva durante um longo período na Royal Academy, a sua pintura, contemporânea à invenção da fotografia, tem na natureza o seu motivo de eleição, destaca-se pelos campos abertos, das paisagens marítimas, onde a utilização radical da cor, funciona com eloquência para traduzir a sensação de profundidade, espacialidade, mas também o conflito e o drama existencial do sujeito perante a dimensão infinita das forças da natureza. A natureza é a unidade, que se constitui por si revelando na totalidade um espírito absoluto. A modernidade, berço do nascimento da fotografia, revela na sua essência um afastamento da natureza e é precisamente essa divisão que revela a sensibilidade pela natureza, a sua perda. A fotografia contém, nas suas práticas, a divisão e a seleção da natureza em fragmentos, mas mantém com ela, uma ligação ontológica. A luz desempenha nesta relação não só um papel simbólico reminiscente das mitologias da criação, ela é uma entidade

365

370

375

380

385

390

395

de o aplicar na impressão de imagens da natureza também. Mas a imagem seguia o caminho da luz e com a mesma veleidade com que surgia nas matérias embebidas em nitratos e outros sais, também desaparecia. O modelo fisiológico do corpo e da mente parece encontrar aqui semelhanças, também neste caso se extingue todas as imagens do espaço cerebral, tudo se resume a sinapses onde ocorrem as trocas eletroquímicas. Se a imagem da câmara obscura fazia parte de uma experiência que ocorria na escuridão, as imagens que surgiam pelo efeito da luz acabavam, também elas, por escurecer. O que de facto está em causa no desejo da imagem não deixa de ser o desejo de controlar a natureza, de a dosear. Aquilo que estes entusiastas, investigadores, atentam é parar um efeito da natureza, num dado momento. Prende-se aqui um facto que, desde as origens, as imagens, são paragens. Todas as imagens produzidas pelo homem são paragens, mesmo quando são movimento não deixam de ser uma cristalização de um tempo que nunca passa, ao qual podemos sempre voltar. A paragem está na possibilidade da sua repetição, não no movimento. As imagens fotográficas parecem, no entanto, ao abrigo desta condição, estabelecerem de forma ainda mais particular uma condensação de tempo, definindo paradoxalmente com a luz da natureza a imortalização daquele tempo numa imagem. A linguagem da paisagem e a sua relação com a natureza era um fator determinante no contexto dos proto-fotógrafos, quer ao nível do discurso, quer também das suas práticas. No entanto, «a centralidade da natureza era decididamente um conceito por resolver» (Batchen, 1999, p. 69). As indecisões relativas ao nome a atribuir ao processo fotográfico refletem a amplitude dos problemas que a natureza coloca. Daguerre, nos poucos escritos que se conhecem, refere-se à sua descoberta como “reprodução espontânea de imagens da natureza capturadas pela câmara

330

335

340

345

350

355

360

400

405

410

415

420

425

da ordem absoluta imprescindível à vida natural e funda-
mental na criação da imagem fotográfica.
Niépce parece ser o autor para quem esta hesitação taxonómica,
relativa à sua descoberta, assume o carácter de dilema
ideológico, *the copying of views from Nature* ou *a faith-
ful image from nature*¹ são algumas das suas tentativas
de definição, mas na sua comunicação à Royal Society
em 1827 intitulada *Notice sur l’heliographie*, escrita do
sol, neste caso deixa mesmo em aberto a possibilidade
de ser encontrado um nome mais adequado. No contex-
to europeu, o termo *photography* é institucionalmente
atribuído a John Herschel desde 1839. No entanto, no
início dos anos 70, no resultado das suas investigações,
o historiador da fotografia brasileiro Boris Kossoy², de-
monstra que Hercule Florence³, em 1833, já tinha cunha-
do a palavra fotografia e tinha desenvolvido um proces-
so fotográfico seis anos antes de Daguerre. Florence, de
naturalidade francesa, estava sediado no Brasil depois
de aí ter chegado em 1820 como ilustrador na expedição
ao rio Amazonas, levada a cabo pelo naturalista russo
Langsdorff⁴. Completamente alheio ao fervor da discus-
são europeia em torno da fotografia, Florence parece
chegar à fotografia pelo caminho inverso de Henry Fox
Talbot. Se Talbot tentava lutar contra o desapontamento
de que resultava a sua falta de habilidade manual em re-
presentar, Florence encontra a fotografia no desaponta-
mento que era reduzir a vida a um problema de natureza
morta. Portanto, é a procura de um método mais rápido
e eficaz de copiar a natureza que o conduz ao processo

1 Ver (Batchen, 1999, pp. 62-63)
2 (Kossoy, 2006)
3 Ver também (Natalia, 2012)
4 Consultamos (Brizuela, s.d.) <https://aperture.org/blog/light-writing-tropics/>

430

435

440

445

450

455

460

de policópia, que desenvolve com os sais de prata e a luz
do sol.
Esta viagem ao outro lado do Atlântico não nos afasta nem do
nosso problema nem tão pouco da Europa, dirige-nos à
Amazónia ao centro da natureza e quanto a Florence, não
deixa de ser símbolo de uma Europa colonizadora de polí-
ticas, reféns, de cultura e de imagens. A natureza afirma,
sem fronteiras, a sua ligação umbilical com a tecnologia
da fotografia.
Sem o impossível a vida é «metade de nada e morre, à míngua
de imagens» (Miranda, 2017, p. 11). Não podemos, em
momento algum, aferir as particularidades de como cada
um dos intervenientes desejou, ou imaginou, esta coisa
que mais tarde se chamou fotografia. Nem tão pouco po-
demos afirmar que tenham desejado de forma distinta
uns dos outros, sabemos sim que os produtos a que che-
garam são significativamente diferentes. Não podemos
aqui mediatizar estes produtos, que localizam a invenção
da fotografia, como resultados autónomos, eles são mais
resultado das condições simbólico-tecnológicas definidas
num tempo e num dado espaço do que simples alcances
individuais. A experiência, os conhecimentos químicos e
as práticas profissionais, que envolviam cada um destes
intervenientes, determinaram processos de investiga-
ções que individualizaram os seus percursos e os fizeram
chegar a resultados diferentes no caminho comum da fo-
tografia. Apesar da dispersão no tempo, na geografia ou
nos resultados, estamos perante a partilha de uma iden-
tidade limitada pelo espaço ocidental que define na ima-
gem um alicerce da sua cultura. Batchen leva-nos pelas
várias contribuições dos proto-fotógrafos e chega mesmo
a apresentar uma lista de dezanove pessoas que nas suas
práticas, nos seus escritos, de uma forma direta ou indi-
reta, reclamam para si o desejo inaugural de fotografar.
Também Pierre Harmant organizou uma lista de vinte

465

470

475

480

485

490

e quatro nomes que, depois da comunicação de Daguerre em 1839, reivindicam-se como primeiros inventores da fotografia. Conscientes de que muitos nomes ficaram por registrar e muitos escritos se possam ter perdido não podemos deixar de referir que estas listas, não obstante o seu caráter seletivo e ou especulativo, manifestam a persistência e o desejo como prática discursiva⁵. A extensão destas listas evidencia o interesse generalizado neste fenómeno criador de imagens, mas conseqüentemente também a consciência da sua importância. Batchen considera estas manifestações discursivas do desejo como foto-profecias, que coincidem num momento singular na história ocidental, neste sentido concorda com Kemp, o desejo de fotografar é um produto da cultura ocidental antes de qualquer génio individual isolado.

O Pitoresco, o Olhar Mediado

É na natureza, em particular no modelo paisagem, que podemos encontrar uma arqueologia de um olhar. O olhar pré-técnico. Trata-se de um olhar construído, que permite perscrutar tanto a semente do desejo relativo à imagem fotográfica, como a identificação nos finais do séc. XVIII, de um observador, com características particulares que se desenvolve pela ação contextual de uma imagem mediada - pintura. O termo paisagem já denota, em si, uma deslocação da unidade da natureza. Segundo George Simmel num texto de 1913 é simultaneamente um objeto artístico e a sua representação. A paisagem, mesmo antes de ser representada em pintura, é um discurso da ordem do olhar. Neste sentido é uma imagem mental também, e como todas as imagens é já uma divisão, uma

5 «And when did this evidence appear with suficiente regularity and internal consistency to be described in Foucault’s terms as a “discursive practice?» (Batchen, 1999, p. 36). Batchen organiza toda esta obra segundo modelo de Foucault quer numa metodologia arqueológica quer no mapeamento do desejo de fotografar como “prática discursiva”.

495

500

505

510

515

520

525

seleção visual que estrutura as partes numa nova unidade. «É sem surpresa que, na Antiguidade e na Idade Média, não existe uma consciência [Gefühl] de paisagem, na medida em que este objeto não tinha uma existência própria,» (Simmel, 2007, p. 22). Talvez o sentimento pela natureza só faça sentido a partir do momento em que o homem se afasta dela. Benjamin fala-nos de algo semelhante, quando nos diz que «Aproximar as coisas espacial e humanamente é atualmente um desejo das massas tão apaixonado como a sua tendência para a superação do caráter único de qualquer realidade, através do registo da sua reprodução» (Benjamin, 1992, p. 81). O que está aqui presente, é o problema da separação que os tempos modernos provocam e o papel dominador da reprodução, em manter presente uma funcionalidade de substituição imediata e ininterrupta, o que já não se tem.

A natureza é um componente preponderante, tanto no processo fotográfico como na ideologia cultural que define o romantismo do início do séc. XIX. A paisagem encontrou na discursividade do *pittoresco* uma forma de pensar visualmente a natureza, organizando, por um lado, a experiência na memória, por outro, articulando no seu processo, circunstâncias de ordem pictórica e por isso técnicas. Nos finais do séc. XVIII, o pitoresco, mais do que um género, é um efeito produzido mentalmente por uma ideia, idealizada pela pintura. Conotar uma paisagem com o atributo de pitoresco é identificar nela qualidades de beleza de acordo com a imagética e imaginário produzido pela representação em pintura. É o processo criativo da pintura e o imaginário visual por ela criado que possibilita olhar para a natureza como imagem pintura. Tratam-se de vistas da natureza onde se reconhecem a paisagem como imagem. Desta forma, a experiência estética com a natureza é conduzida pelo *medium* pintura, mas revela-se na potência daquele fragmento de natureza se

530

535

540

545

550

555

560

transformar em representação. É uma vista da natureza que merece ser preservada, guardada, digna de ser pintada, podemos reconhecer aqui os fundamentos precursores dos postais. A pintura serve assim de mecanismo para armazenar na memória a experiência sensível que a particularidade daquele espaço da natureza convoca. A câmara obscura, a câmara lúcida eram dispositivos de uso comum no processo de pintura, nos desenhos, ou nos esboços de paisagem, mas será particularmente oportuno introduzirmos aqui o espelho de Claude, uma vez que se tornou um auxiliar imprescindível para os artistas ligados à estética do pitoresco. Emoldurando automaticamente uma seleção da natureza, este espelho, negro, ligeiramente convexo, sintetiza a gradação luminosa simplificando a cor e a escala tonal. O real é filtrado e nivelado através de um espelho que ao inverter o real, funciona como um mediador. A ideia de pitoresco submete a seleção da natureza às condições da pintura articulando num período anterior à fotografia, o desejo de ver o mundo em imagens de imagens. É uma forma de olhar para a natureza segundo a experiência que o *medium* pintura ativa, elegendo nas condições deste, o critério de imagem. Não se trata de um olhar que encontra na observação da natureza a sua plena funcionalidade, este olhar é intelectualizado, o seu sujeito torna-se observador de imagem. «Este pitoresco, que coincide com o advento do desejo de fotografar, integra em si e reivindica um discurso crítico auto-reflexivo» (Batchen, 1999, p. 77), olhar através de espelhos indicia-nos um homem que se afirma cada vez mais, não no que vê, mas na forma como vê. O reflexo reduz tudo a um equivalente criando um ciclo interminável de reflexões. Não é só a natureza que nos é devolvida revertida no espelho, é a imagem de um homem, que se vê no ato de ver, sujeito que vê imagens e se constitui cada vez mais neste processo. O real torna-se

20

565

570

575

580

imagem numa ação em que o observador vira as costas à paisagem⁶. Bem no centro do rastreamento no desejo da fotografia, deparamo-nos com a ideia de perfeição. Uma perfeição que resulta, por um lado, do modelo figurativo que mantém presente o real e todas as suas condições visualmente definidas, por outro, na medida em que o faz de forma otimizada de todas as versões imagéticas humanas anteriores. Instalada no interior do aparelho, encontramos uma imagem capaz de tornar insuficiente qualquer habilidade humana. A imagem da câmara obscura diferencia-se de todas antes imaginadas. São os detalhes que, em doses excessivas de realismo, embebedam e destronam o império da manualidade. Esta imagem que unicamente através do desejo pode ser mantida, evapora-se na luz, seduzindo pelo realismo e pela sua volatilidade. O que esta imagem ultrapassa, não é o realismo que a pintura ou qualquer outro meio de representação produziu até então, mas aquilo que alguma vez se imaginou. Friedrich Kittler, na obra *Optical Media*, reflete sobre isto e, no seu estilo provocatório, diz-nos que a libertação da pintura para a exploração modernista, desencadeada pela fotografia, em nada altera a vida das pessoas⁷. Ao con-

6 As *Selfies*, uma palavra nova, torneada pela moda e a tecnologia do nosso tempo, para a velha ideia de autorrepresentação técnica. Perpetua o olhar dirigido para um espelho negro, que nos devolve uma imagem, tecnologicamente processada onde nos incluímos. A questão já não se coloca nos termos estive aqui, mas sim “estou aqui” escrevendo assim um processo de identidade onde a localização espacial e temporal determina a existência do momento sem qualquer reflexão. O espelho negro permitia ao pintor de paisagem ver a paisagem de uma forma mais adequada à linguagem da pintura, sendo um dos objetivos não se incluir na imagem para conseguir manter o espírito desse lugar na sua pintura. Hoje a razão da selfie é precisamente contaminar o lugar com a presença, é esse o critério da nova imagem.

7 Ver (Kittler F , 2010, p. 137)

585

590

595

600

605

610

615

trário da fotografia, e todos os *media* em geral nas suas relações diretas com a reprodutibilidade, armazenamento e a transmissão de informação dedicadas às massas. A fotografia surge, assim, como acontecimento chave por um lado, rescinde contrato com a mão do artista para a realização de imagens, mas não se trata simplesmente de uma nova tipologia de imagem que supera qualquer mão. A fotografia inaugura uma nova qualidade de imagem que redefine a representação do mundo, dessa forma institui o seu modelo de verdade.

Numa reflexão sobre o original e a cópia, Rosalind Krauss encontra no pitoresco o problema do múltiplo, uma forma de repetição que, no seu discurso, constitui a possibilidade de originalidade. Rodin e os seus múltiplos são o ponto de partida, posicionando, desta forma, uma âncora no séc. XIX. Krauss, pretende refletir sobre o complexo de práticas culturais e artísticas do seu tempo, onde os *media*, as suas possibilidades de reprodução, desempenham um papel determinante. «O modernismo assim como o movimento Avant Gard dependem e reprimem o discurso complementar da cópia» (Krauss, 1986, p. 168). Nas formulações de Gilpin, a pintura de paisagem obedece a um conjunto de condições normalizadas. Mas, perante as constantes recomposições da natureza em infinitas versões, a singularidade depende de um dado momento no tempo, onde a natureza se constitui imagem através de uma experiência percetiva. Desta forma, o pitoresco desdobra-se num jogo de opostos, uma dialética entre o singular e a repetição. «Mas esta aparente contrariedade semântica não deixa de revelar um modelo operativo em que os opostos são a condição um do outro, definindo as duas metades lógicas do conceito de paisagem» (Krauss, 1986, p. 166). Para o observador, a singularidade depende do reconhecimento como pitoresco, só possível segundo um modelo. Quando o efeito se encontra na vida real, a

22

620

625

630

635

640

645

650

natureza torna-se uma matriz de algo que lhe é exterior, como se encontrássemos na natureza um espaço perfeitamente delineado para a peça de um *puzzle* que compõe o real e a imaginação. Para Rosalind Krauss, a beleza de economia circular, que reside na fundação do conceito pinturesco, revela a sua singularidade no preciso momento em que a natureza se repete na imagem e a imagem na natureza. Neste seguimento, o modelo tautológico da natureza, ao contrário de inerte, com cheiro a morte que nos fala Hernandez⁸, torna-se um modelo produtivo. A repetição da natureza dá origem ao múltiplo tornando-se uma forma de criação. Na terminologia do séc. XVIII, o pitoresco, como expressão artística, está também associado a um público de arte interessado numa prática estética, a do reconhecimento do singular que no contexto da linguagem romântica se valida como original. No entanto, o desenvolvimento do discurso estético no séc. XIX vai, cada vez mais, premiar a originalidade para a definir como antítese da repetição e da cópia. O pitoresco revela hoje manifestações renovadas nas práticas da fotografia contemporânea, encontrando na paisagem urbana novos refúgios da complexidade da relação do indivíduo, com a sua nova natureza urbana. Mas este pitoresco não responde à estética do exótico, ou bucólico. O pitoresco, aqui entendido, «não surge no estrangeiro, surge nos lugares à primeira vista mais quotidianos, menos sobrecarregados e mais normais. Aparece nos lugares onde ainda resta alguma coisa, ainda que seja mínima, para a imaginação» (Sánchez, 2007, p. 123).

Mas nada pode mediar de forma mais pertinente a ideia de original do que a cópia. Walter Benjamin vai ao fundo de um dos lados da questão ao dizer-nos que a condição da reprodução técnica destitui a possibilidade de qualquer original. O múltiplo uniformiza tornando cada repetição

655

660

665

670

675

680

685

igual à seguinte e a próxima igual à primeira. No entanto, para além de qualquer jogo de linguagem, o que Krauss nos demonstra é que a repetição mantém uma ligação ontológica com a divisão e ambas fazem parte de uma epistemologia da criação. O múltiplo é a condição de criar uma origem de forma interminável, transformando cada duplo num original de si mesmo.

O que une Batchen, Krauss e mesmo Hernandez é definirem na imaginação um elemento fundamental na equação dos seus discursos. Não podemos esquecer William Gilpin como teórico central, fundador da teoria do pitoresco do séc. XVIII, mas exatamente por isso, ocupa aqui um lugar ligeiramente diferente dos outros autores do séc. XX/XXI. Ao contrário de Gilpin, os restantes autores não tentam definir o pitoresco, mas sim encontram no pitoresco uma forma arqueológica de legitimar as suas reflexões sobre a contemporaneidade e a estética que a define. Todos dirigem para o pitoresco um olhar de um tempo onde a pintura de carácter documental deu lugar à fotografia e aos *media* visuais em geral. É no seio de uma ampla reflexão em torno das práticas artísticas, no qual este trabalho participa, que o pitoresco ocupa um lugar. O pitoresco ajuda-nos aqui a definir a imagem, num contexto mais alargado das práticas artísticas, onde ele nasce. A fotografia e os *media* visuais em geral fazem parte dessas práticas onde o pensamento e a expressão, numa experiência histórica, se cruzam, através da imagem, entre o real e a imaginação.

No movimento atual do mundo, quando acedemos a conceitos como a globalização, o efeito do seu conteúdo é, na aparência, cada vez mais neutro e liso, como se a forma instituída da palavra e o seu uso continuado refletisse o significado de forma mediada, nivelada, anulando as tonalidades, as discrepâncias e assimetrias que ele contém. Não existe nenhuma relação de causalidade direta entre

690

695

700

705

710

715

720

o desejo de fotografar e a globalização. Mas a imagem e a sua relação tecnológica funcionam como um instrumento de poder fundamental neste processo global. Não é hoje possível entender a cultura ocidental sem considerar este processo onde as tecnologias da imagem desempenham um papel essencial. Por isso, refletir sobre o desejo de fixar uma imagem é um caminho no sentido de mapear a atração que as imagens asseguram com o humano. A câmara obscura, apesar de um objeto arqueológico, mantém vivo, ainda hoje, um efeito poético e encantatório para quem a experimenta. No entanto, a atualidade das câmaras revela, na sua complexidade, uma escuridão onde se perde o sentido e o real já não é refletido.

«A fotografia como fonte material para a pintura substitui a possibilidade de imaginar» (Kittler F. A., 1999, p. 137), de idealizar a natureza, papel proeminente ocupado até então pela a pintura e pelos artistas que através do olhar e das impressões que recolhiam davam forma a imagens imaginadas da natureza. O realismo figurativo que a fotografia inaugura não serve aqui, simplesmente, um modo rigoroso sem precedente para representar a natureza. O realismo responde numa sucessão de eventos, que desde o Renascimento, onde a pintura durante aproximadamente cinco séculos, tem um papel determinante com a sua objetividade “imaginada”, a um modelo de conhecimento que encontra na observação da natureza a verdade. A partir do momento que os desenvolvimentos tecnológicos na complexidade dos seus processos se consolidam e alteram práticas sociais, inscrevem na mesma medida a tecnologia como variável cultural. Como nós não vemos com o olhar mais do que com a cultura que carregamos no corpo, a tecnologia define nos seus dispositivos, não só a forma de fazer e conhecer, como também os parâmetros a partir dos quais se deseja, não se altera só a perceção, o mundo altera-se na forma como se o deseja.

O ecrã é uma interface que se identifica em todos os dispositivos que fazem uso da imagem na nossa cultura visual de *media*. Podendo ter as mais variadas configurações, apresenta-se predominantemente no formato retangular, de paisagem, onde podemos identificar uma das suas relações de origem, a pintura. A ideia de quadro na pintura, ou de uma forma mais abrangente, uma área mais ou menos retangular, que limita a imagem pintada, é de origem muito remota. Neste contexto, vamos considerar o Renascimento um momento chave onde a convergência do “quadro” como formato estável, modelo operativo perspético na representação e a sua portabilidade, inauguram o advento das imagens técnicas e a metáfora da janela, *aperta finestra*. O ecrã faz parte da linguagem das imagens técnicas, tanto da sua produção como da sua distribuição. Desde a câmara obscura à câmara fotográfica, o cinema, a televisão, a caixa multibanco, a caixa registadora, os painéis dos automóveis, o ecógrafo, os radares, e obviamente, os telemóveis e os computadores, são comodidades incontornáveis da modernidade, que baseiam a sua relação com o utilizador através do ecrã. «Podemos debater se a nossa sociedade é uma sociedade do espetáculo ou da simulação, mas sem dúvida, é a sociedade do ecrã» (Manovich, 2001, p. 99). O que nos leva a entender a ubiquidade do ecrã é o facto de o mundo estar transformado em informação, em *data* discreta e, por isso, a necessidade de se constituir imagem em tempo real. O mundo é hoje uma imagem, desde o diagnóstico, ao exame. A orientação, a comunicação, a localização, a previsão, a análise, a investigação, são exemplos de alguns processos que se fazem, em grande parte, por imagens e, mesmo quando não se fazem por imagens, são traduzidos numa imagem.

PARTE II

Uma Genealogia da Janela para o Mundo das Imagens.

Introdução ao Ecrã.

A covered framework, partition, or curtain, either movable or fixed, which serves to protect from the heat of the sun or of a fire, from rain, wind, or cold, or from other inconvenience or danger, or to shelter from observation, conceal, shut off the view, or secure privacy; as, a fire-screen; a folding-screen; a window-screen, etc.; hence, such a covered framework, curtain, etc., used for some other purpose; as, a screen upon which images may be cast by a magic lantern; in general, and shelter or means of concealment.

Definition of ‘screen’, *The Century Dictionary and Cyclopedia*, 1911 (1889)

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

Apertn Finestrn, o Veu de Alberti

775

«De início, onde vou pintar traço um quadrângulo de ângulos re-
tos do tamanho que eu preferir, que considero uma janela
aberta pela qual posso observar o que aí vai ser pintado,
e aí decido o tamanho que me agrada dos homens na pin-
tura» (Alberti, 2017, p. 33).

780

O conceito euclidiano de projeção, segundo o qual todo o siste-
ma da perspectiva se opera, já era conhecido na antigui-
dade grega. Ptolomeu fez uso dele para a sua Geografia
(150 d.C.). As informações que aí reuniu, os métodos de
localização, fazendo uso de uma grelha, de coordenadas
geográficas, latitude e longitude, influenciaram a carto-
grafia durante toda a Idade Média até ao séc. XV, tornan-
do-se um tratado «fundamental para estabelecer uma
nova imagem do mundo» (Almeida, 2018). Brunelleschi
(1377-1446) é o autor a quem se deve, no Renascimento,
a invenção/redescoberta da perspectiva prática. 1413 em
Florença é o ano da demonstração inaugural do princí-
pio perspético, em frente ao batistério San Giovanni, fa-
zendo uso da sua famosa 1ª tavolleta, onde o observador,
através de um sistema de espelhos, vê a imagem refletida
do batistério (no espelho) coincidir com o próprio batisté-
rio (real) visto daquele ponto. É particularmente interes-
sante, neste contexto, referir que o observador se via in-
cluído, o seu olho, surgia no centro da imagem refletida⁹.

790

795

Projeção e imagem são aqui conceitos significantes na ideia de
ecrá e na ontologia da representação. Filippo Brunelles-
chi, na sua *costruzione legittima*, como o próprio nome
indica, legítima de forma científica, numa ordenação de
pressupostos, o modelo de representação em perspectiva.
Alberti, discípulo de Bruneleschi, segue o mestre no seu
modelo concetual, desenvolvendo significativas simplifi-
cações no método prático. Poderíamos aqui acrescentar

800

9 Ver Figura 1, no Caderno 2 , Na Distância da Divisão, A Emer-
gência do Observador, p.12.

82

805

810

815

820

nomes como Piero della Francesca, Leonardo da Vinci
ou, mais tarde, Albretch Dürer com participações signi-
ficativas nas suas investigações teóricas e práticas rela-
tivamente à representação em perspectiva. São homens
incontornáveis no âmbito da arte, da ciência, do pensa-
mento da arquitetura, mas o que é aqui pertinente é re-
cordar que eles personificam a vontade de compreender
o mundo à luz da racionalidade, «não satisfeitos com a
mera produção de imagens» (Kittler F , 2010, p. 54) fun-
dam a primeira sistematização técnica na representação
artística - invenção da Perspetiva Linear. Será, no en-
tanto, Alberti¹⁰ a inscrever na história a ideia de janela
e de véu que definem uma incisiva arqueologia de ecrã,
de imagem mediada por uma fina camada transparente.
Entre o real e o observador surge o tecido transparente
onde nasce a imagem. Alberti chama ao véu a interseção:

*Circumscriptioni igitur opera detur, ad quam qui-
dem bellissime tenendam nihil accomodatius inveniri
posse existimo quam id velum quod ipse inter familiares
meos sum solitus appellare intercisionem, cuius ego usum*

10 Nesta contextualização histórica para o entendimento da géne-
se do ecrã, fará sentido argumentar que também o livro manifesta uma
forma predominante retangular, definindo nos seus limites também
uma moldura, onde se opera através da escrita e das imagens uma me-
diação do mundo. O livro, os saltérios, os tratados, eram os dispositivos
através dos quais o leitor entrava para um novo espaço e um novo tem-
po, definidos nessa narrativa. Por um lado, esta questão que relaciona
formalmente e concetualmente o livro e o ecrã, hoje é também no ecrã
que lemos histórias. Resta-nos uma ultima relação entre Alberti e o
livro. O livro cria no seu discurso um tempo e um espaço, mas também
inscreve o seu tempo na história, esta é uma aceitação base na teoria
dos *media*. A presença de Alberti aqui, é precisamente o resultado de
um livro, *Da Pictura* onde ele dá forma à ideia de janela. Alberti não
inventou o método, seguiu simplesmente o seu mestre, mas o facto de
ter escrito o tratado permitiu o engano (hoje completamente desfeito)
de durante muitos anos se atribuir a ele a invenção do método da pers-
petiva no renascimento.

82

nunc primum adinveni.

De Pictura, Tradução latina
de Cecil Grayson, 1980

[] por lo qual el dibujo e sen lo que más se há de insistir, para cuyo estúdio creo que o puede haber cosa que más ayude y aproveche que el velo, de de cuyo uso soy yo el primer inventor en esta forma. Tómese un pedazo de tela transparente, llamada comúnmente velo, de cualquier color que sea: estirada esta en un bastidor, la dividido com vários hilos en quadro pequeños e iguales a discreción: póngase después entre la vista y el objeto que se há de copiar, para que la pirâmide visual penetre por la transparência en el velo.

Primeira tradução castelhana, Madrid,
Imprenta Real, 1784 in (Cabezas, 2002, p. 89)

A perspetiva, na sua origem etimológica, latina, quer dizer “ver através de”. O observador assume um papel ativo na vista, ele participa na articulação da imagem. A projeção torna-se uma metáfora fundamental da representação, a imagem projetada, o duplo do mundo. O véu materializa a janela transparente, em papel translúcido ou tecido muito fino, é o plano onde inscreve uma grelha ortogonal¹¹. Desta forma, articula pontos de interseção, medidas e distâncias, instituindo e operando o que se poderá considerar o primeiro modelo analógico de varrimento

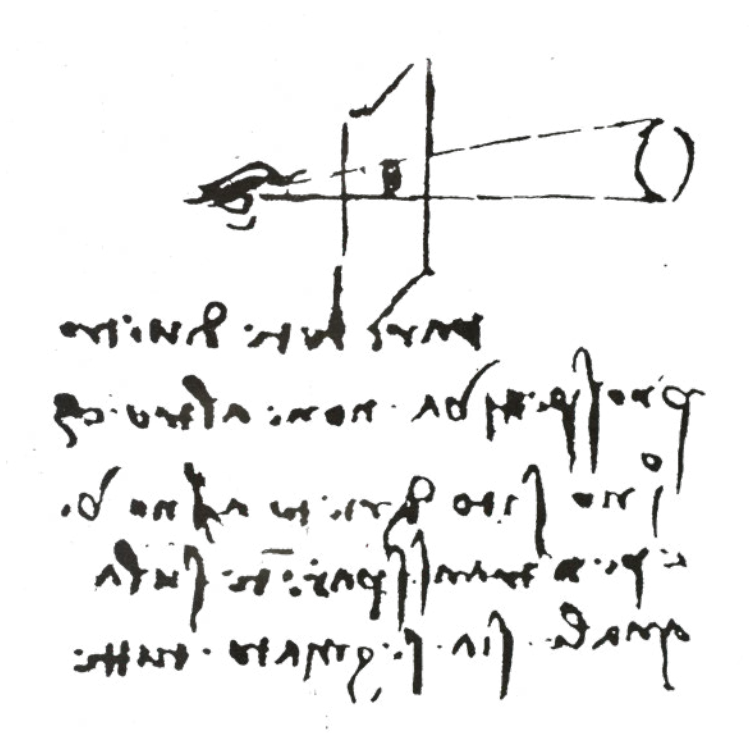
11 Lino Cabezas na sua investigação *Las Máquinas de Dibujar: Entre el Mito de la Visión Objetiva y la Ciencia de la Representación* oferece-nos uma extensa panóplia de instrumentos que depois do véu de Alberti e o advento da fotografia que atestam a grelha como dispositivo metodológico na observação e representação do real, ver (Cabezas, 2002, pp. 83-348)

de imagem. A imagem torna-se técnica e portátil. É aqui que se constrói a representação, ponto por ponto, mediando o observador e o mundo. É nesta fronteira que se tocam dois mundos o tridimensional e o bidimensional, o real e a sua sombra, a representação.



Desenho de Leonardo ilustrando a sua definição onde argumenta: «A perspetiva é ver através de um vidro plano e transparente» Codex atlanticus, f. 1v. (1492)

Recolhidos de (Cabezas, Las Máquinas de Dibujar. Entre el Mito de la Visión Objetiva y la Ciencia de la Representación, 2002, p. 145)



Desenho de Leonardo ilustrando a sua definição onde argumenta: «A perspetiva é ver através de um vidro plano e transparente» Codex atlanticus, f. 1v. (1492)

Recolhidos de (Cabezas, Las Máquinas de Dibujar. Entre el Mito de la Visión Objetiva y la Ciencia de la Representación, 2002, p. 145)

860 A Ilusão do Infinito

865 A perspetiva, como sistema de representação mediador da realidade, definiu numa abstração, um modelo de tradução e interpretação do mundo tridimensional em bidimensional. Num compromisso entre a técnica e a percepção, suprimiu uma dimensão criando a ilusão de espaço e profundidade. A perspetiva simbolizou o alcance e a representação numa materialização matemática, do infinito no plano da imagem bidimensional. Este modelo de infinito, em que o olho de Deus é substituído pelo olho humano, seria impossível na Idade Média. A ilusão da profundidade centraliza o corpo como significante, é o princípio técnico da decepção, do enganar dos sentidos. Tornar a imagem tão próxima do real, fazer o espetador “estar lá” exigiu um perfeccionismo técnico de tal ordem que fez a pintura subversivamente desaparecer. O desenvolvimento da pintura, nas suas técnicas de representação perspética, não só linear como aérea, levou ao seu próprio desaparecimento. A afirmação da técnica a residir na sua própria invisibilidade. Este postulado rege ainda, de uma forma bastante uniforme, toda a tecnologia visual que define no ecrã uma entrada para um mundo que é diferente e semelhante do real. «A pintura de perspetiva, assim como as aplicações digitais, oferecem a mesma experiência – a experiência agora prometida pela realidade virtual» (Bolter & Gromala, 2003, p. 36) e ninguém quer saltar para uma parede de cimento, negra e opaca que a única promessa que nos dá, é um grande embate na medida do nosso salto. A pintura torna-se transparente, é o desaparecimento do *medium*. A mítica história da competição pela pintura mais realista entre Zeuxis e Parrhasius contada por Plínio, o Velho é um bom exemplo do enredo em que técnica se dissolveu por absoluto. Quando Zeuxis tenta retirar a cortina, para poder então ver a pintura do seu adversário, percebe que esta faz parte da

870

875

880

885

890

34

895 própria pintura. A pintura aqui, é tanto melhor quanto maior for a sua invisibilidade. A história serve-nos hoje o propósito no discurso mais ou menos normativo da transparência dos *media*. Sem querer criar outro romance, sem vencidos ou vencedores, a ilusão não depende neste exemplo exclusivamente da pintura. A acreditar na história, esta teria que ser exímia e relativamente a isso as uvas de Zeuxis seriam, certamente, também um exemplo irrepreensível. Mas, o que distingue a verosimilhança entre as uvas e a cortina é tudo aquilo que envolve o quadro e terá feito acreditar que aquela cortina pertencia com mais certeza àquela sala. Esta história, que nos chega da antiguidade clássica romana em tom de anedota, denuncia, com um certo encantamento, que arte e *media*, estão profundamente comprometidas com a decepção sensorial dos nossos sentidos. Na conjuntura atual, a interface ideal é ainda uma janela transparente para um mundo virtual de *data*.

900

905

910

915

A perspetiva linear renascentista, não é um sistema universal e científico, faz mais sentido considerá-la como nos fez ver Erwin Panofsky¹², uma forma simbólica em que um significado espiritual se liga a um signo concreto. «É a expressão de uma conceção particular do espaço, num dado momento histórico, derivada de uma situação cultural concreta. (Cabezas & Ortega, 2001, p. 205). A situação cultural é a ocidental.

920

Das Caixas de Realidade em Direto, para o Palco da Projeção de Realidade.

É alvo de alguma especulação académica se a câmara obscura foi usada ou não nas investigações e demonstrações levadas a cabo por Brunelleschi e o seu discípulo Alberti¹³. No

12 Ver (Panofsky, 1999)

13 Lino Cabezas refere sem grande compromisso científico uma biografia anónima de Alberti onde se relata experiências que o indiciam,

925

930

935

940

945

950

entanto, ela era conhecida do oriente ao ocidente através dos tempos. Aristóteles descreve o fenómeno da câmara com total precisão, outros também o fizeram antes dele, sendo atribuída ao filósofo chinês Mo-Ti, séc. V a.c., um dos registos mais antigos. Segundo nos diz Lino Cabezas, Alhazem (965-1038) é o primeiro a usar a câmara obscura como sustentação demonstrativa para explicação da formação da imagem no olho. Sendo certo que tenha sido usada no oriente e pelas civilizações clássicas¹⁴ para cálculos trigonométricos, demonstrações de princípios projetivos, observação do percurso da luz, no entanto será no Renascimento que se institui como dispositivo ótico de captação/projeção de imagem. Como objeto integrado, e correlacionado nas ações dos artistas/cientistas, este é o dispositivo inaugural na civilização ocidental e na história dos *media*, que separa a imagem do seu referente em tempo real. O ecrã projeta-se neste dispositivo devolvendo um fenómeno encantatório e de descoberta, uma nova forma de se observar o mundo invertido em imagem viva. O espetador nas versões inaugurais desta câmara, está dentro do aparelho, como nos mostra as primeiras ilustrações na *Ars Magna Lucis et Umbrae* (Rome, 1649), de Kirscher. Serão mais uma vez determinantes neste processo as exigências da portabilidade transformando a câmara de sala em caixa. Independente dos tamanhos, «todas as câmaras escuras capturam imagem em tempo real, projetando-a numa superfície emoldurada. Ainda sem o aparato da tecnologia electrónica nem das antenas elas claramente antecipam o princípio da televisão.» (Huhtamo, 2001).

ver (Cabezas, 2002, p. 270); kittler por outro lado desenvolve uma série de associações onde diz que sim, ver capítulo 2.1. Camera Obscura e Linear Perspective (Kittler F. , 2010), ou (Kittler F., *The Perspective of Print*, 2002)

14 Ver capítulo 2.1.1.1 Greeks and Arabs, (Kittler F. , 2010, p. 50)

96

955

960

965

970

975

980

985

A inversão da imagem na câmara obscura como problema, levou a que mais tarde com o auxílio de lentes e espelhos se processasse uma retransmissão invertida. Neste efeito de *ping pong* e numa sucessão não linear de eventos, podemos encontrar a lanterna mágica, a inversão da câmara obscura. A câmara obscura captura imagem do real para o interior, a lanterna mágica, transmite do interior para fora. O real mantém-se no exterior. O que a máquina projeta agora é a sua própria realidade. Aqui, o ecrã como superfície, autonomiza-se e separa-se fisicamente do dispositivo. Nas versões mais evoluídas da lanterna mágica, a superfície transparente, pelo qual o espetador consome agora a imagem retroprojetada, torna-se o único elemento visível. A tecnologia desaparece novamente, perdemos de vista o aparelho e, perdidos no escuro, somos iluminados pelo fantasma da imagem projetada. Inventado em 1656 pelo matemático e astrónomo holandês Christian Huygens, este dispositivo, pela projeção de imagens, mais tarde associadas a sons e aos mais diversos artefactos, atingiu uma eloquência sensorial tal que o determinou como o entretenimento de eleição a partir os finais do séc. XVII e durante todo o séc. XVIII. Esta eloquência do espírito enredado entre o mistério, o medo e o encantamento teve especial magnificência em espetáculo de aparições divinas e monstruosas. As fantasmagorias e as suas representações, disseminadas numa crescente prática social do entretenimento da imagem, em salas escuras, são certamente uma experiência decisiva permitindo que no « início séc. XIX, A palavra ecrã iniciasse a aquisição de significados que antecipam o uso corrente na cultura de *media* como um meio de transmitir e apresentar imagens» (Huhtamo, 2001). Durante o séc. XIX, no resultado de investigações no seio da psicofisiologia, que revelam a emergência de um novo modelo de visão e por isso um novo observador, surge entre outros

990

995

1000

1005

1010

1015

1020

artefactos o estereoscópio, este dispositivo reescreve a ideia de portabilidade, tridimensionalidade, imagem virtual e de observador. O ecrã desmaterializa-se enquanto suporte, tudo o que existe são duas imagens ligeiramente diferentes. O estereoscópio torna-se totalmente portátil e de uso privado, não como a câmara obscura transportável, mas encaixa no observador respondendo à forma fisionómica da sua cara. Semelhante a uns óculos sem lentes, direciona o olhar para as imagens e bloqueia o ruído visual exterior. A imagem que este catalisa, porque na verdade ela não existe, é uma imagem mental, só existe para o observador e no observador. Crary, um crítico da câmara obscura, acusa-a de manter o observador um mero elemento neutro e sem ação, vê no estereoscópio o dispositivo que considera a centralidade do observador num elemento ativo na criação da imagem, deste modo vê-o como «um meio de transformar detalhadamente o estatuto do observador» (Crary, 1992, p. 8). Articulando a especificidade histórica da câmara obscura como um artefacto que se tornou entre 1500 / 1700 dominante, Crary entende-a como um modelo de visão. A sua luta, vai contra o facto de ela construir um observador determinado pela câmara e não na condição da sua fisiologia. A câmara fornece uma representação autoritária, mas esta verdade objetiva exclui a liberdade e individualidade do observador. O estereoscópio considera a especificidade binocular e permite uma qualidade tridimensional sem comparação na tecnologia da altura. A imagem estereoscópica é uma experiência visual radical que fornece novos dados na definição de realismo virtual. Esta ideia de máquina como *continuum* do humano e o estado de imersão que ela possibilita só torna a revelar-se nos dispositivos mais modernos que fazem parte da cultura da imagem digital do séc. XX. Hoje, ligamo-nos às máquinas da imagem, sensorialmente pelos dispositivos de interface

CC

1025

1030

1035

1040

1045

1050

1055

gráficos do quais os ecrãs fazem parte fundamental. A imersão é hoje um estado com vários níveis de densidade, varia do entretenimento da realidade virtual para virtualidade das atividades profissionais. Se o estereoscópio nos pode conduzir aos novos modelos de óculos de realidade virtual, onde o ecrã desaparece para se incorporar no corpo do observador, limitando vista não ao ponto de fixo da perspetiva, mas determinando todos os pontos de vista possíveis. Tornando-se uma prótese «estabelece um tipo de relação radicalmente nova entre o corpo, observador e a imagem. Ao contrário do cinema onde a câmara móvel se desloca independentemente da imobilidade do espetador, agora o espetador tem de facto de se mover no espaço físico para experienciar o movimento no espaço virtual» (Manovich, 2001, p. 109). A escuridão da fantasmagoria, por seu turno, nas suas projeções, movimentos e a sua qualidade de entretenimento dá-nos, nos finais do séc. XIX, o indício de uma sociedade preparada para os ecrãs de cinema, que aumentam progressivamente em presença e também em tamanho, exatamente no sentido de se desmaterializarem e, assim, serem capazes de abraçar integralmente os seus espetadores. Algo semelhante acontecia nos panoramas, mas a totalidade estática do ecrã tinha que ser percorrida pelo movimento do observador. O cinema sempre definiu muito mais o ecrã como uma entrada/saída para o mundo da ficção, das histórias, onde o tempo participa, mesmo as suas relações documentais, não podem ser entendidas sem a contaminação sugerida pela sala de cinema, a sua escala e efeito de imersão que ela trabalha. À semelhança da câmara obscura, o ecrã do cinema faz parte de uma caixa onde o observador está ele próprio contido, para através do seu efeito de janela, entrar noutro espaço e noutro tempo, definido pelo filme. Durante as primeiras décadas do séc. XX, uma nova janela foi sendo aberta em todas as casas.

1060

1065

1070

1075

1080

1085

1090

A televisão tornou-se a partir das décadas 50 e 60 uma comodidade tecnológica estabelecida, não só era um dispositivo de receber imagem, ela própria se converteu em imagem de modernidade. A televisão e, sobretudo, a transmissão em direto renovou a experiência da mediação da realidade, tornando exponencial a possibilidade de estar em todo lado através de um ecrã e simultaneamente em casa. A televisão define a fundação da experiência híbrida de um ecrã onde telespetadores recebem o mundo como viajam pelo mundo, que os leva a todo lado com o mesmo sentido. As televisões e os seu ecrãs passaram de instrumentos tecnológicos integrados no design de mobiliário para se emanciparem como puros objetos de design tecnológico. Com o aparecimento do vídeo, das câmaras de uso doméstico, o ecrã da televisão possibilita agora a transmissão de memórias e experiências pessoais. Não esquecemos as câmaras, por exemplo, de super 8, mas privilegiamos o aqui o vídeo, na medida em que a sua era de massificação dá-lhe uma presença e significado mais estabelecido. As televisões primeiro, e os computadores depois, rapidamente monopolizaram a experiência relativa aos ecrãs. Repare-se como a captura de imagens, fazendo uso de câmaras, está cada vez mais convergente como ecrã computador em ligação direta, controla-se a câmara pelo computador, compõe-se a imagem no monitor, podemos observar esta operatividade tanto na fotografia, como no ecógrafo ou raios x médicos. Os ecrãs de computadores têm a sua génese no contexto da indústria de guerra, dos radares, das telecomunicações e progressivamente vão definindo e adequando novas ferramentas de interação, *Grafical User Interface*, o monitor, o teclado e o rato. A história do ecrã computador não está relacionada com «entretenimento público, mas sim na vigilância militar» (Manovich, 2001, p. 101). Neste contexto o monitor surge como novo dispositivo, o

1095

1100

1105

1110

1115

1120

1125

monitor é aquele que monitoriza, que dá conselhos, orienta. Com o computador estabelece-se um novo perímetro de ações na relação com usuário que se mantém observador de ecrã. A simultaneidade de imagens no mesmo ecrã é a possibilidade integrada na arquitetura dos sistemas informáticos domésticos, o *Windows* da Microsoft, perpetua a metáfora da janela de Alberti, onde se abrem agora todas as outras janelas, possibilitando no mesmo ecrã, várias operações, da receção, ao processamento, à emissão, a convergência do texto e da imagem. Os telemóveis e os *tablets* definem hoje os modelos mais atuais de ecrã, mais portáteis mais híbridos, o ecrã adquiriu sensibilidade, reage ao toque do dedo, acumula a função recetora onde se visualiza, com a de dispositivo de operação na relação com o utilizador. Por trás do ecrã estão agora vários instrumentos convocados no mesmo objeto, a câmara, o computador, o telemóvel, a televisão, e tantos outros em aberto, definidos pelas *apps* que mantêm a sua operatividade através de um ecrã dinâmico numa acelerada virtualização.

A Sedução do Toque na Inversão do Ecrã

O véu de Alberti marca uma origem genealógica na concetualização do ecrã, recorrendo à metáfora da janela, como uma forma de enquadrar o mundo e, simultaneamente, com a propriedade de transparência para a criação de uma imagem. Anne Friedberg, no seu extenso e completo estudo *The Virtual Window*, defende que a *finestra* de Alberti é uma metáfora do elemento arquitetónico, que serve sobretudo a ideia de moldura para enquadrar a mundo, não para o olhar. Diz-nos que esta janela não é suficientemente transparente, argumenta ainda que o vidro renascentista não possui a transparência que o caracterizará posteriormente. Será oportuno lembrar que, apesar das primeiras edições *Da Pitura* não conterem ilustrações,

1130

1135

1140

1145

1150

1155

1160

este livro é uma organização de conceitos e ideias a que está associado uma prática de representação. Suspeitamos que Friedberg estará particularmente fundado a sua reflexão no livro e em todos os autores de referência sem nunca ter, no entanto aplicado o método da *Costruzione Abbreviatta*. Método de perspetiva prática desenvolvido por Alberti, onde a concretização do desenho vive da transparência do véu, onde este nunca é representado, a sua função depende diretamente da sua transparência. É irredutível que a existência da imagem final se dá num meio opaco como o papel ou tela, mas a transparência é aqui uma forma mental indiscutível no modo operativo da representação em perspetiva. No entanto, o que entendemos fundamental é que «a opacidade do plano da pintura e mais tarde... a opacidade das superfícies ecrãs do cinema, da televisão e do computador formam uma precondição para a representação virtual» (Friedberg, 2006, p. 41). Hoje a tecnologia dos ecrãs *lcd*, *plasma* e *led*, associados principalmente às televisões e monitores não têm qualquer propriedade transparente. Quando os ecrãs se manifestam materialmente como transparentes, destituem-se da sua funcionalidade de ecrã, ficando, na melhor das hipóteses, como vidros. A transparência nasce com as imagens que existem nos ecrãs, ou na pintura, funcionando metaforicamente numa experiência que conduz o observador numa relação que atravessa a materialidade da imagem. Hoje não vemos só imagens nos ecrãs, lemos o jornal e as mais diversas informações. O princípio da janela revela-se de igual forma e é ele que emoldura um fragmento do mundo agarrando o observador. Umas das críticas mais vivas à representação perspética prende-se com a sua visão monocular e com o facto de a imagem controlar a posição do observador, fixando-o num lugar. O cinema, no seu movimento, libertou o espectador tanto da materialidade do espaço como do tempo.

1165

1170

1175

1180

1185

1190

1195

A televisão e os computadores também responderam à necessidade de mobilidade, definindo nas suas circunstâncias específicas, modelos particulares de ecrã que acompanham a qualidade móvel das suas imagens e do seu tempo. O movimento tornou-se símbolo de modernidade, mas a mobilidade das imagens custou sempre a imobilidade do observador, mantendo-o na proximidade da amplitude do ecrã. Veja-se, por exemplo, os avanços recentes nas televisões, os seus ecrãs aumentam progressivamente de tamanho, camuflado na promessa de trazer para casa a experiência do cinema *home cinema*, está o exercício político de dominar a atenção do observador. Assim, os ecrãs passaram de côncavos a planos e, nas versões mais modernas, tornaram-se convexos, a curva inverteu-se para circunscrever melhor o seu observador. A prisão, do ponto de vista único da perspetiva, deu lugar a uma vista cada vez mais móvel permitindo ao observador mais escolhas. Agora pode selecionar o que ver e como ver, fazer *zoom*, rodar, virar o mundo nas suas imagens, mas não pode abandonar a sua posição fixa relativamente ao ecrã, no entanto, pode movimentar-se juntamente com ele. A imagem, no sentido tradicional, convive hoje com outras coisas a que damos o mesmo nome. Para Manovich, é simplesmente a força do hábito, que nos faz ainda, referir aquilo que vemos em tempo real no ecrã, como imagens. Os telemóveis, os *tablets* instituíram o seu estatuto de ecrãs móveis e tácteis, esta última qualidade alastra-se a quase todos os outros ecrãs. A mensagem de Mcluhan também se transformou em mensagem. Tocamos agora nos ecrãs com a mão, redefinindo a sensibilidade da tecnologia e a fisicalidade na relação de sujeito. Se a grelha do véu, ou a janela do computador enquadrava o mundo e o observador na mesma medida, o toque renova a política de aprisionamento materializando a ligação e assegurando a proximidade do corpo

1200

1205

1210

1215

1220

1225

1230

e do seu sentir. O processamento do mundo em imagens encontra e define o sujeito através do ecrã. Nas mais diversas formas, tamanhos, propriedades e utilidades, define sempre um conceito de janela que nos separa do outro lado, definindo em si, um local «limite, de tensões entre a imobilidade do espetador/observador/utilizador e a mobilidade das imagens mediadas através de *Windows* dos ecrãs do cinema, televisão e dos computadores. Mas a moldura separa também a materialidade espacial do espetador, da imaterialidade virtual dos espaços vistos pelas suas fronteiras.» (Friedberg, 2006, p. 6). Espaço e tempo ambos fazem parte da experiência convocada nos ecrãs. Manovich, atento também à volatilidade do espaço definido pelas fronteiras entre o plano da imagem e o corpo, nos parágrafos finais do capítulo dedicado ao ecrã e ao seu utilizador, prevê que «*the retina and the screen will merge*» (Manovich, 2001, p. 113). Passados dezoito anos, essa realidade está presente entre nós, o Microsoft HoloLens¹⁵ são os óculos de vidro transparentes que permitem ter acesso a toda a informação de forma semelhante ao que o telemóvel hoje permite, *web*, agenda, contactos, ficheiros, *cloud*, etc., mas introduz a inovação de fundir simultaneamente o real e o virtual na mesma imagem. Dissimulada nas necessidades criadas pela tecnologia contemporânea, que empurra o observador a se projetar na realidade para lá do monitor, fazendo-o acreditar que aí se faz sujeito virtual. Bem no centro do ecrã, localiza-se um paradigmático artefacto que não pode ser pensado exteriormente ao toque. Todos os dispositivos de ecrã, que na demanda económico tecnológica inscrevem-se hoje como pessoais e de necessidade primária nos comportamentos

1235

1240

contemporâneos. Definidos pela condição de *media*, o telemóvel, o *Ipad*, o portátil, contêm câmaras dirigidas ao utilizador no mesmo local dos ecrãs. O ecrã nunca foi neutro, mas deixou de ser simplesmente o retângulo para onde se olha, a qualidade transparente atravessa agora o ecrã nos dois sentidos, o observador não só se fixa para entrar numa outra realidade, como há qualquer coisa dessa realidade que o olha, essa é a razão do toque, certificar que o observador se mantém suficientemente perto, para que a sua imagem possa ser detalhada e escutada.

15 Existem no mercados, com o mesmo princípio já outros modelos de outras marcas como o Google Glass, Sony SmartEyeglass, Vuzix M300, mas consideramos que dispositivo Microsoft define mais potencialidades.

Bibliografia

- Alberti, L. B. (2017). *Da Pintura*. Silveira: BookBuilders.
- Almeida, B. (2018, Junho 25). *A Geografia de Ptolomeu ou o texto obsoleto mais importante de sempre*. Retrieved from Público: <https://www.publico.pt/2018/06/25/ciencia/ensaio/a-geografia-de-ptolomeu-ou-o-texto-obsoleto-mais-importante-de-sempre-1835095>
- Batchen, G. (1999). *Burning With Desire*. Massachusetts: The MIT Press.
- Benjamin, W. (1992). A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica. In W. Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem Política* (pp. 70-114). Lisboa: Relógio D'Água.
- Bernardo, L. M. (2009). *História da Luz e das Cores*. Porto: Universidade do Porto.
- Bolter, J. d., & Gromala, D. (2003). *Windows and Mirrors, Interaction Design, Digital Art, and the Mith of Transparency*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Brizuela, N. (2012). *Fotografia e Império: Paisagens Para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Brizuela, N. (n.d.). *Light Writing in the Tropics*. Retrieved 11 18, 2018, from Aperture: <https://aperture.org/blog/light-writing-tropics/>
- Cabezas, L. (2002). Las Máquinas de Dibujar. Entre el Mito de la Visión Objetiva y la Ciencia de la Representación. In J. J. Molina, *Máquinas y Herramientas de Dibujo* (pp. 83-348). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cabezas, L., & Ortega, L. F. (2001). *Análisis Gráfico y Representación Geométrica*. Barcelona: Ediciones Universitat de Barcelona.
- Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Eder, M. J. (1978). Thought and Teaching of the Alchemists. In M. J. Eder, *The History of Photography* (pp. 15-32). New York: Dover.
- Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window, from Alberti to Microsoft*. Massachusetts: MIT Press.
- Gernsheim, H. (1969). *The History of Photography*. London: Thames and Hudson.
- Huhtamo, E. (2001, 06 1). *Elements of Screenology*. Retrieved 08 05, 2019, from Wro 01 Screens: http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_en.html
- Kemp, M. (1990). *The Science of Art, Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge UK: Polity Press.
- Kittler, F. A. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter*. Stanford, Califórnia: Standaford University Press.
- Kossoy, B. (2006). *Hercule Florence: A descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora Universidade S. Paulo.
- Krauss, R. (1986, Janeiro 22). The Originality of the Avant-Garde. In R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Moernist Myths* (pp. 151-170). Cambridge/Massachusetts: Mit Press. Retrieved from MIT Massachusetts Institute of Technology: <http://web.mit.edu/search/?q=rosalind+krauss>
- Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Miranda, B. d. (2017). *Corpo e imagem* (3ª ed.). Lisboa: Nova Vega.
- Panofsky, E. (1999). *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Sánchez, D. H. (2007). Pintoresquismo, Fotogenia Escenografia y Otras Estéticas de la Sobreexposición. *Pliegos de Yuste*, pp. 115-126.
- Sicard, M. (2006). *A Fábrica do Olhar, Imagens de Ciência e aparelhos de visão* (séc. XV -XX). Lisboa: Edições 70.

- Simmel, G. (2007, December 1). The Philosophy of Landscape. *Theory, Culture & Society*, 24 (7–8), pp. 20-29. [doi:https://doi.org/10.1177/0263276407084465](https://doi.org/10.1177/0263276407084465)
- Talbot, W. H. (2010). *The Pencil of Nature*. The Gutenberg EBook.
- Xavier, J. P. (1997). *Perspetiva, Perspetiva Acelerada e Contra-perspetiva*. Porto: Faculdade de Arquitetura da UP.



Luís Espinheira

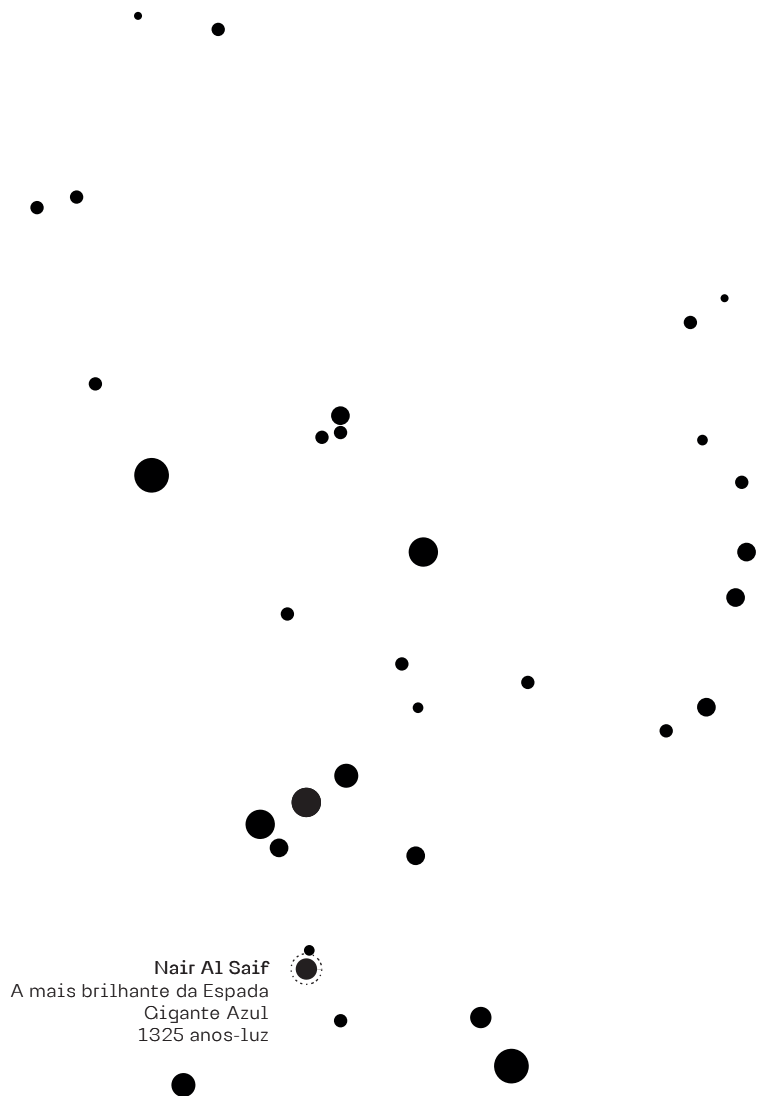
Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.
Caderno 03: A Técnica das Imagens

Tese de Doutoramento em
Arte dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira
Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia

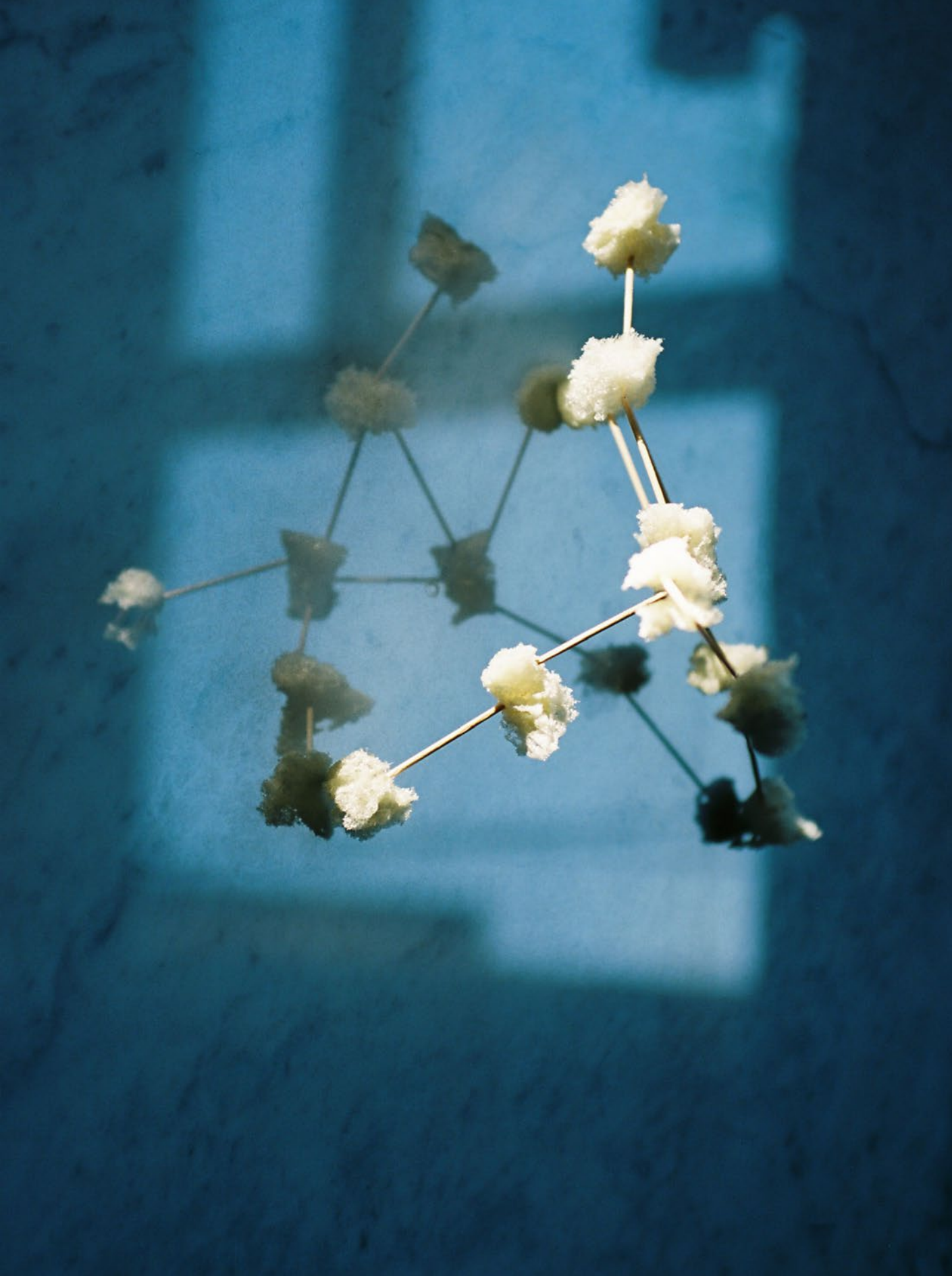


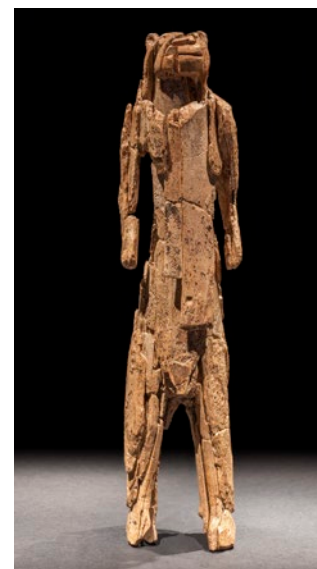
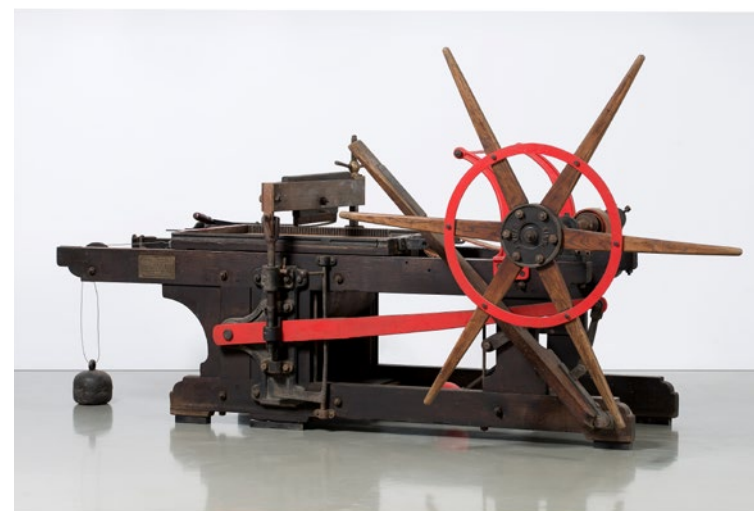
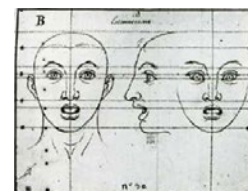


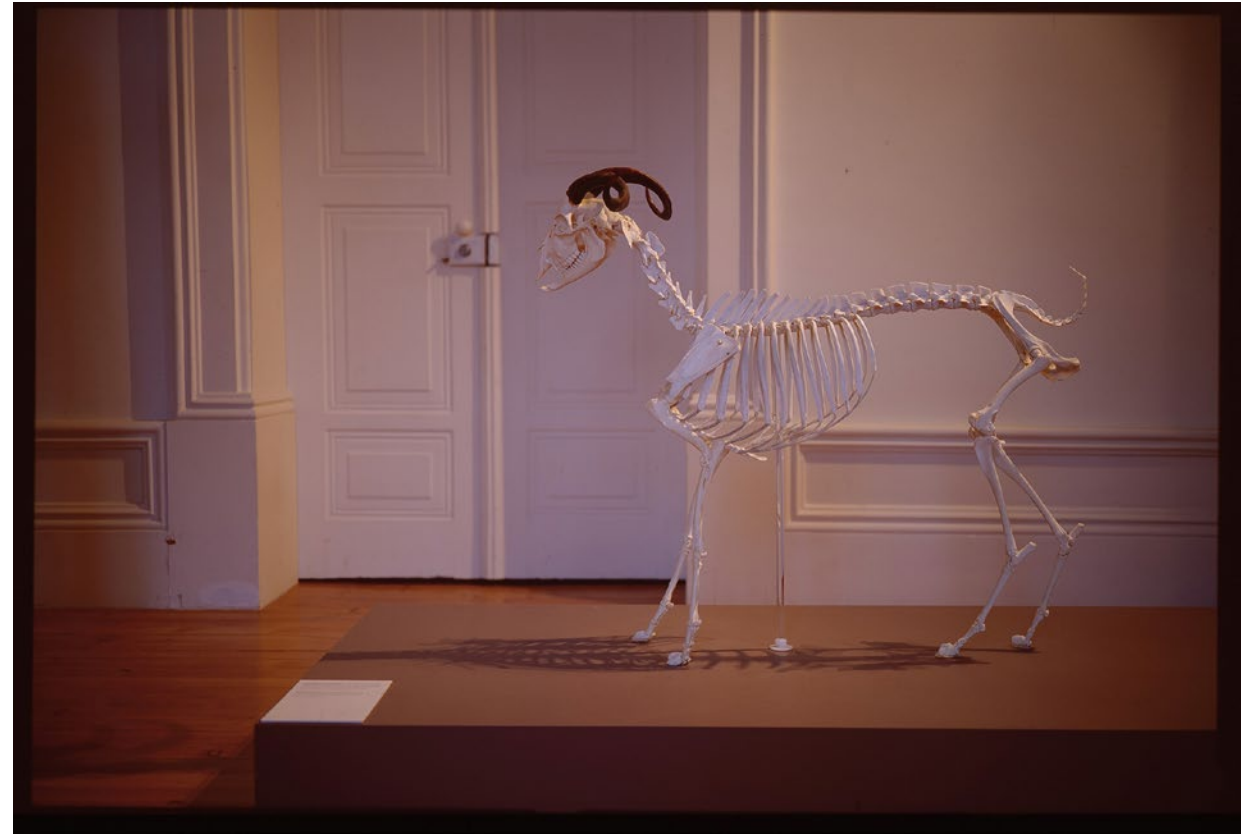
REPRODUÇÃO TRANSMISSÓRIA DA MATURIZA

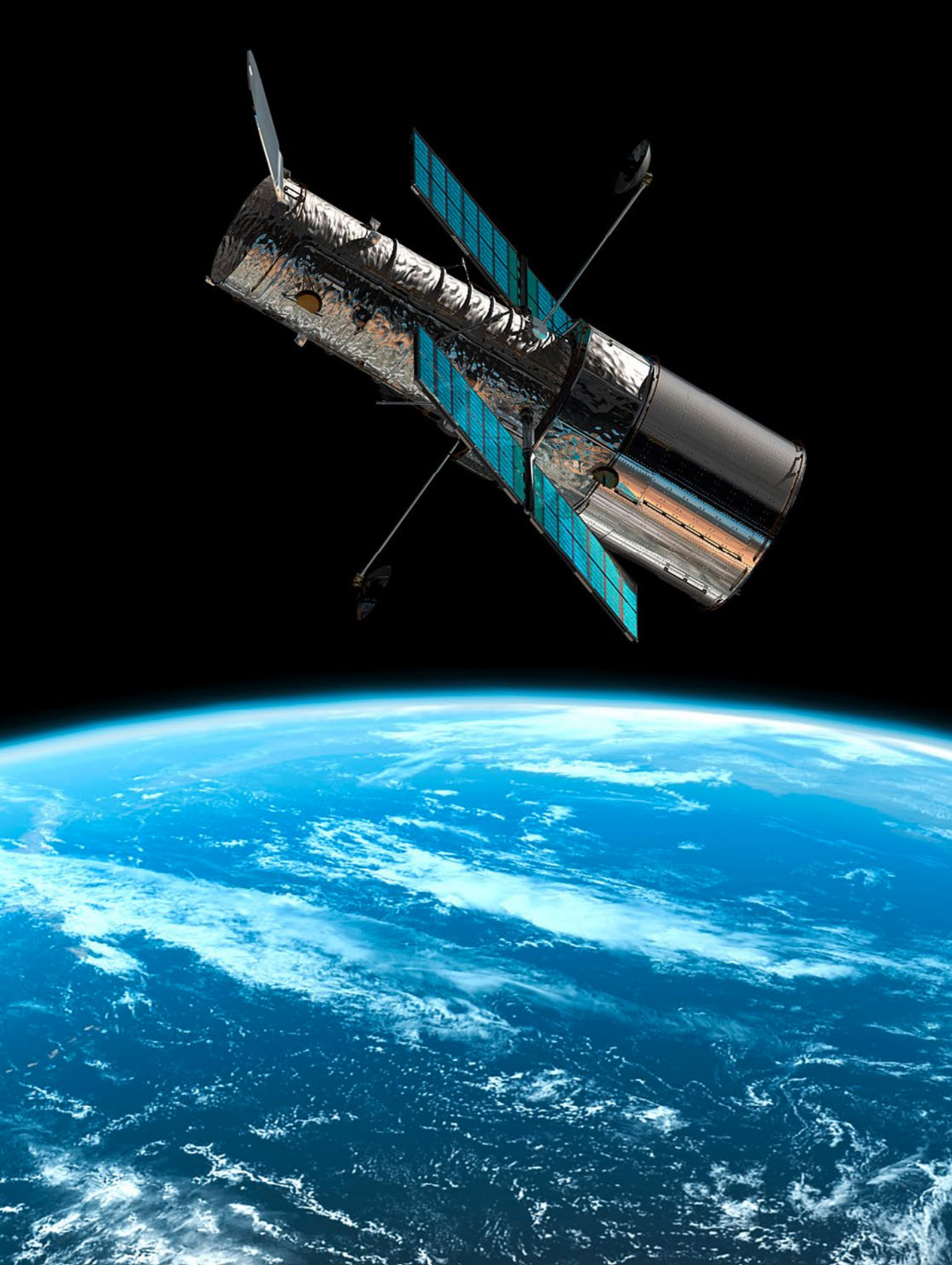




















































Alnitak
Extremo Oriental do Cinturão
Supergigante Azul
1262 anos-luz

Luís Espinheira

O Espaço da Abstração



Luís Espinheira

O Espaço da Abstração

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando José Pereira

Dezembro 2019

O Espaço da Abstração

A Imaterialidade do Espaço

Perante a consciente fatalidade das sensações pela forma como incorrem em suspeitas impressões do real, os sentidos são e serão uma porta incontornável para o exterior sensível. Eles são as coordenadas de uma bússola na localização do indivíduo no mundo. Porém, hoje vivemos a condição da insuficiência dos sentidos, da irracionalidade dos sentidos que Platão anunciava. Temos ao nosso alcance um infundável número de dispositivos de ver, ouvir, contar e de localizar. Todos reclamam uma perfeição supra-humana. Estes são hoje os agentes incondicionais na criação de sentido e significados na sociedade contemporânea. O que conhecemos do Mundo já não é o que vemos, nem o que ouvimos. Friedrich Kittler radicaliza esta questão numa visão tecno determinista que considera estes dispositivos elementos essenciais, sem os quais nada conhecíamos dos nossos sentidos. Charlie Gere, vê a invasão do *medium* na extensão da tecnologia digital a todas as nossas formas e instituições de existência. A contingência dos sentidos é tudo o que nos resta, e é através deles que nos ligamos aos dispositivos e a tudo o resto. A percepção é a primeira de todas as nossas faculdades mentais e a entrada de todo o conhecimento na nossa mente,

diz-nos o iluminista Jonh Locke no seu Ensaio para o entendimento humano¹. Mas muito antes das luzes, ainda sob o clarão das lamparinas e das sombras monstruosas que assolavam a alma, o homem sempre foi objeto de si mesmo. Desde tempos remotos, da fundação da humanidade, que o mundo, o homem no mundo a cosmologia e a formação do universo, se tornaram um epicentro de atividade intelectual e artística. É precisamente na ambição desmesurada de entender intelectualmente o mundo e tudo de sensível que ele contém, que Platão desenvolve todo o discurso enciclopédico do Timeu. É no contexto teleológico que Platão divide o ser e o devir. A distinção entre “o que é” (τὸν) e “o que devém” (τὸ γινόμενον), entre o que pertence ao inteligível e o que diz respeito ao mundo sensível, torna-se central no seu pensamento. É nesta cisão que podemos encontrar um dos pilares da fundação filosófica da cultura do ocidente. «De facto, a geração deste mundo resulta de uma mistura (48a) engendrada por uma combinação de Necessidade e Intellecto.» (Platão *apud* Lopes, 2009, p. 105). É à luz deste axioma ontológico, entre as ideias puras não geradas, indestrutíveis e a mutação constante dos sentidos, que Platão reconhece na ligação da carne ao mundo, um elo fundamental na natureza humana.

(51d) Se o intelecto e a opinião verdadeira são dois géneros, pois têm em si modos de existir independentes, teremos formas que não podem ser apreendidas pelos sentidos, mas somente inteligíveis. Mas se, como a alguns parece, a opinião verdadeira não difere em nada da inteção, devemos estabelecer que tudo quanto é apreendido pelos sentidos do nosso corpo é o que de mais seguro existe. Ainda assim, temos que afirmar que se

1 John Locke, *An Essay on Human Understanding*, 1689 (apud
Wozencroft, J, 1999)

trata de duas coisas distintas (51e), pois eles são gerados separadamente e têm uma existência distinta: um deles é gerado em nós através da aprendizagem e o outro é-o pela persuasão. Além disso, o primeiro é sempre acompanhado de uma explicação verdadeira, enquanto que o segundo é desprovido de explicação.

(Platão *apud* Lopes, 2009, p. 109).

O espaço real e a sua condição imaterial arrasta consigo essa resistência à explicação. As coisas, os objetos, os seres vivos, os acontecimentos naturais, os provocados, as pessoas, quase tudo se apresenta como matéria visível. Matéria sem distinção hierárquica, vemos, por que conseguimos simplesmente ver. E mesmo na ausência de substância material visível, não deixamos de ver entendendo o cheio e o vazio pela diferença. O ouvido é por excelência um órgão com responsabilidade na localização e captação das propriedades espaciais. E o som e tudo que ouvimos é a prova de que o vazio é preenchido. O som propaga-se exclusivamente pelos ambientes materiais, gasosos, líquidos ou sólidos. No vazio absoluto é o silêncio. No espaço, tudo que o povoa se constitui como matéria visual, ou melhor, nem toda a matéria é visível, nem o espaço é matéria visual, mas o que entendemos do espaço é inabalavelmente mediado pelo que vemos, mesmo numa referência ao espaço imaterial. Se for possível a experiência a um humano de estar num sítio e na extensão máxima do seu alcance visual não ver nada, absolutamente nada, em qualquer direção a não ser o limite do seu corpo, acho que isto poderia contribuir para clarificar esta relação visual com a percepção e entendimento do espaço. Quero dizer, não ver nada, não porque esteja escuro, mas porque não existia nada de materialmente visível a povoar o espaço. Certamente seria outro entendimento do espaço. Mas a experiência do espaço em todas as situações humanamente

o

possíveis é a experiência de um espaço povoado. Muito ou pouco, mesmo no paradigmático vazio sideral existe uma baixa densidade de matéria. A preponderância e importância atual do conhecimento microscópico e macroscópico, através dos dispositivos tecnológicos já referidos, por exemplo ao serviço da medicina, assume uma aplicação de ordem vital. Não posso desconsiderar a contingência do mundo além dos nossos olhos, para além do visível, mas interessa aqui, sobretudo, equacionar a relação humana na sua multiplicidade com a dimensão espaço. E aquela que o invisível ou infra sonoro condiciona não é uma inversão de natureza ou de experiência, mas sim uma inversão de escala e velocidade. Neste raciocínio o imensuravelmente grande não é muito diferente, aliás é próximo do imensuravelmente pequeno.

«A passividade da visão. Imerso no visível graças ao seu corpo, também ele visível, aquele que vê não se apropria daquilo que vê: apenas se abeira com o olhar, acede ao mundo, e por seu lado, esse mundo, do qual faz parte, não em si ou matéria» (Ponty, 2000, p. 20). Por outras palavras, a propriedade de uma coisa ser visível, não condiciona o seu comportamento ou a sua matéria. Aquilo onde estão contidas todas as coisas, dito espaço, apresenta-se como invisível, transparente e, no entanto, irremediavelmente omnipresente. É no contexto desta presença total, de extensão sem limite onde tudo existe sem se tornar sensível que Platão considera *Khōra*, o espaço, o território, o lugar. Este terceiro tipo ontológico verifica no entendimento do Mundo a insuficiência dos outros dois: o ser e o devir. Ele não pertence nem à ordem das ideias nem do sensível. Considerando o mesmo conceito, Derrida opera uma análise/destrução linguística balizada entre a tradução, a palavra e o nome. Para ele a ausência de qualquer artigo definido antecedendo a palavra é a possibilidade da própria indefinição, de género e de coisa como criador

130 de sentido. *Khōra* desafia a lógica da não contradição dos filósofos; parece não ser isto nem aquilo, e por parecer ao mesmo tempo isto e aquilo, este conceito surge no discurso abrindo uma alternativa em relação à lógica da exclusão e da participação. *Khōra* ultrapassa a polaridade do *mythos* e do *logos*². Platão já nos tinha enunciado quão difícil e obscuro é este tipo ontológico cuja particularidade é ser o recetáculo disforme que tudo recebe.

135 É adequado assemelhar o receptáculo a uma mãe, o ponto de partida [...] o suporte que recebe o que vai ser impresso não estaria bem preparado se não fosse completamente amorfo e desprovido de todos aqueles tipos que
140 esteja destinado a receber (50e). Se o receptáculo fosse semelhante a alguma das figuras que entra nele, cada vez que entrasse alguma figura de natureza contrária ou heterogênea, assumiria mal a sua semelhança, na medida em que estava a exibir a sua própria aparência. Por
145 isso é necessário que aquele que recebe em si todos os géneros esteja desprovido de todas as formas.

[...]
É por isso que dizemos que a mãe do devir, do que é visível e de todo sensível, que é o receptáculo, não é terra
150 nem ar nem fogo nem água, nem nada que provenha dos elementos nem nada devenida a partir deles. Mas se dissermos que ela é uma certa espécie invisível e amorfa, que tudo recebe, e que participa do inteligível de um modo imperscrutável e (51b) difícil de compreender, não
155 estaremos a mentir. (Platão *apud* Lopes, 2009, p. 109).

Em Derrida, no seu constante mapeamento da palavra e do sentido linguístico, esta “obscuridade” torna-se potência de polaridade, para além do sentido. Entre a qualidade polissémica e a indefinição, ele parece reivindicar um lugar

2 Ver (Derrida, 1995, p. 90)

∞

165 radicalmente próprio para coisa/ ela /*Khōra*. Um lugar que, paradoxalmente, não permite ser situado, não obstante é um lugar de localização, onde tudo se localiza — o recetáculo. É neste seguimento que Derrida desenvolve uma aproximação entre a coisa indefinida e um suposto substantivo feminino. No entanto, aqui distante de qualquer alusão antropomórfica. Evito aqui atributo de qualidade feminina pois *Khōra*, não tem qualidades, ela/ coisa resiste a receber qualquer contágio, qualidade ou vínculo de tudo que recebe. Esta sombra feminina não é tanto uma ideia de origem e de conceção, ela é matéria de ordem passiva onde se dá a conceção. Platão fala-nos neste contexto também de uma ama, que tudo suporta. Segundo Derrida se houver um espaço, *Khōra* não se resume a um lugar definido a coisa/ *Khōra*/ ela dá lugar. É o lugar onde tudo acontece. Ser, lugar e o devir são as três entidades ontológicas anteriores à criação do Mundo segundo Platão. Ao mesmo tempo, dentro e fora, do intelecto e do sensível, ele encontra o lugar, o espaço o terceiro *genus*. *Khōra* «abriu o discurso entre o sensível e o inteligível, não pertencendo nem a um nem ao outro, desta forma não pertence ao cosmos como forma sensível nem inteligível pura, aparentemente é um espaço vazio – vazio sem duvida que não é» (Derrida, 1995, p. 103). Aqui parece residir uma conclusão ontológica que nos apresenta a divisão no coração do ser. A indefinição como constituinte produtiva. Isto, sem forma visível a que chamamos espaço parece abraçar com a sua alteridade, tudo, o sensível e o inteligível. Mesmo nas alusões a uma ideia de mãe, não existe qualquer relação antropomórfica, criando assim mais argumentos na tônica da alteridade. O espaço no seu amorfismo na sua invisibilidade e indefinição fazem dele uma substância que resiste determinantemente a qualquer processo ou aproximação no sentido de uma identificação. No intervalo mais

o.

200

205

210

215

No Labirinto da Vida, Talvez Vaguear
Perdido seja a Melhor Opção³

220

225

3 Aqui numa tradução livre, “Life Is A Maze And Walking Around Lost Can Be The Key”, era um graffiti assinado por *Virito* nas paredes da Direção-Geral de Reinserção e Serviços Prisionais na Rua do Melo 5 no Porto. Quando me desloquei para o fotografar, as paredes tinham sido repintadas de branco, no entanto, a frase persistiu agora com uma velatura.

230

235

240

245

250

255

260

relativa ao espaço, à sua extensão, recalibra a ideia de tamanho e dimensão. Considera na primeira pessoa o espaço numa visão relativa, autocentrada, ou melhor, a partir de um centro de lugar variável, onde o sujeito reivindica a orientação, mas onde o abaixo, o alto e o lado parecem não fazer sentido. Até onde posso eu ver? Onde começa o infinito? Do espaço relativo ao espaço absoluto, as descobertas mais recentes comprovaram e mostraram que o espaço sem ocupação é diferente do vazio absoluto. Não se trata aqui de uma ideia platónica que tenta preencher de matéria e elementos todos os intervalos. Hoje sabemos que o vazio é substancialmente diferente do nada. A materialidade do vazio. Este ensaio não tem o fundamento no seu estudo, o espaço ao abrigo da física ou da astronomia. Mas, interessa, aqui, o espaço na condição psicofisiológica que determina e participa da existência a experiência do real. Se um dia olhávamos curiosos para as estrelas luminosas no manto noturno, hoje olhamos para um conjunto variável de dispositivos luminosos que nos parecem dar essa mesma oportunidade de entrar num espaço distante sem limite. A perspetiva enuncia uma forma ordenada de ver, segundo uma projeção. Ela é um modelo de entendimento e de representação do espaço, funda-se num conjunto de pressupostos que possibilitam a sua representação. Uma representação segundo um enquadramento. Um fragmento do real, uma abstração que reside na ilusão da tridimensionalidade. Ela é um ponto de vista, subjetivo que organiza uma representação em função de um observador. De um centro. Neste modelo a visão do espaço é conduzida, e construída no sentido ideal de um lugar particular. Ela serviu a representação divina de um infinito que exige uma submissão, uma regra e uma aprendizagem. Esta ordem de entendimento do espaço não pode deixar de ser aqui também entendida como uma forma de controlar o espaço, a representação

265

270

275

280

285

visual e também o próprio observador. Que é colocado num ponto de vista preciso. É esta visão estática que Umberto Eco ataca numa crítica ao modelo Renascentista que aprisiona o olho numa centralidade e simetria comprometida como uma certa ideia de eternidade⁴. A condição com que os sentidos comprometem a experiência do real, tanto na leitura, como na captura do mundo, é uma contingência do humano, e na sua ligação aos diversos sistemas de organização de sentido ou representação é o seu complexo enganador. A decepção opera como elemento criador de sentido, ou a partir do qual se cria sentido dececionado. A perspetiva, determina um ponto de vista na sua tentativa de semelhança ao aparelho ótico do humano. A visão é uma construção relacional, como de resto todos os sentidos. A informação visual que nos excita não é uma definição ontológica das coisas ou objetos, mas sim uma organização das coisas a partir do olho. Esta relação antropocêntrica é a razão da desconfiança platónica perante os sentidos.

«A desproporção entre o que queremos e o que conseguimos é particularmente evidente no contexto do conhecimento» (Harries, 2001, p. 92). A leitura do mundo é dependente de uma adaptação a esse mundo. Subjugamos o que vemos, ouvimos ou sentimos à contingência das possibilidades dos seus órgãos associados. É por essa razão que a ciência vê e ouve com outros olhos, dispositivos insensíveis. Acedemos às coisas segundo uma tradução à nossa medida⁵. Contar com o corpo, sempre foi um processo

4 Sobre este assunto ver (Eco, 2016), em que o autor identifica na perspetiva um modelo contrário à apologia da obra aberta que é tema central deste seu trabalho.

5 No Séc. XV, Leon Battista Alberti, nos seus estudos da perspetiva, *De Pictura*, onde encontramos uma linguagem de rigor geométrico, usou como unidade de medida o braço florentino *braccio*, trata-se de uma medida, em vigor naquele tempo, que considerava o comprimento

290

295

300

305

310

315

320

para a determinação do lugar, do tempo e da quantidade. O sistema decimal, ainda em vigor na sociedade moderna é um bom exemplo da relação que o corpo trabalha na medida e na criação de significado. No sistema decimal podemos encontrar uma origem fundacional de contar com duas mãos, que é o resultado da evolução do modelo inicial de contar com uma só mão. «Foi um acidente da natureza que deu aos homens cinco dedos em cada mão e, devido a este acidente, cinco parece ser o sistema de base favorito em muitas culturas. Os primeiros gregos, usavam a palavra quinar para descreverem o processo de contagem» (Seife, 2007, p. 11). E outras culturas, de forma semelhante, possuem expressões próprias para o valor cinco, «isto é toda a minha mão» pertence à tribo sul americana Bororo, podemos ainda referir o X da numeração romana, que não é mais do que dois V, a forma enunciada pela ligação linear do polegar ao mindinho quando a mão está aberta.

Estamos sempre para cá ou para lá da profundidade, diz-nos Merleau Ponty. «As coisas nunca *estão* umas atrás das outras. O encavalamento e a latência das coisas não entram na sua definição, exprimem apenas a minha incompreensível solidariedade com uma delas, o meu corpo, e, em tudo o que têm de positivo, são pensamentos que eu formo e não atributos das coisas» (Ponty, 2000, p. 39). De forma próxima, Berkeley, empirista do início do séc. XVIII dedica atenção sobre o sistema visual, a partir de uma análise dos processos sensoriais. Para ele, a matéria visual é duvidosa e incompleta. Ver é um processo que convoca a experiência e os outros sentidos. Em particular o tato e sentidos associados ao movimento físico. A distância, a dimensão ou a orientação não se vêm nas qualidades intrínsecas dos objetos, mas sim nas relações que os objetos

médio do braço de um homem da cidade de Florença, por isso, variável de cidade para cidade ou de país para país.

325

manifestam entre si e o meio do qual fazemos parte. Por-
tanto, só no julgamento da percepção é que construímos
estas qualidades. Sócrates fala-nos da fraqueza da mente
humana explorada pelos artistas.

330

Esta fraqueza invade-nos porque acedemos às coi-
sas, ao que é, através do filtro dos sentidos. Mas os sen-
tidos não são capazes de nos fornecer mais do que uma
perspetiva aparente. Se quisermos aceder à realidade
ao que realmente é não podemos simplesmente aceitar
essas aparências; elas têm que ser interpretadas. Se pre-
tendemos aceder à verdade é necessário processar o que
nos chega pelos sentidos, representá-lo num *medium* di-
335
ferente. Refundi-lo no *medium* do pensamento de forma
que essa representação se liberte de toda a perspetiva
aparente. Essa representação depende das faculdades
de medir, numerar e pesar.
(Sócrates *apud* Harries, 2001, p. 44)

340

Kant, a partir da ideia de localização geográfica, também encon-
tra a falência da orientação. A impossibilidade de orien-
tação, só possível, a partir de um conjunto de regras ar-
bitrárias das quais a direita e esquerda fazem parte. É
345
também aqui a orientação relacional que ele encontra.

350

Orientar-se, no genuíno significado da palavra,
quer dizer, a partir de uma dada região cósmica (uma
das quatro em que di-vidimos o horizonte) encontrar as
restantes, ou seja, o ponto ini-cial. Se vejo o Sol no céu e
sei que agora é meio-dia, sei encontrar o Sul, o Oeste, o
Norte e o Oriente. Mas, para esse fim, preciso do senti-
mento de uma diferença quanto ao meu próprio sujeito,
a saber, a diferença entre a direita e a esquerda. Dou-lhe
355
o nome de sentimento porque, exteriormente, estes dois

14

360

lados não apresentam na intuição nenhuma diferença
notável (Kant, p. 5).

365

A orientação não relacional, não condicionada, só é possível ao
pensamento. Só a razão permite ser definida pela própria
razão, livre de constrangimentos ou vontades. A única
lei a que o pensamento se deve submeter é a lei da ra-
zão, e esta, no pensamento de Kant, é uma lei necessária
para encontrar a realidade. Ele refere a “*fé racional*” e
acrescenta que esta “*deve vir à frente*”, exclui qualquer
intuição, pois esta só pode contaminar o pensamento. O
pensamento com fé, quer dizer acreditar no pensamento,
onde a liberdade e a pureza são possíveis como formas
superiores na orientação do entendimento do mundo. A
liberdade de Kant apoia-se na abstração. Na lei do pen-
samento, os sentidos escravizam a vontade, mas o corpo
também é um resultado dos dois, do pensamento e da
vontade. Por isso ao contrário de Kant, nós encontramos
lugar para a vontade na lei do pensamento, porque não
há pensamento sem vontade.

370

375

A Deriva Sedentária.

380

O movimento dos corpos, alvo de atenção desde antiguidade clás-
sica, é um dos vestígios incondicionais, poderemos afir-
mar indiscutíveis, na percepção e entendimento do espaço.
Do movimento advém a relação umbilical do tempo. Ao
abrigo da física atual, o movimento é a variação de posi-
ção espacial de um corpo, relativamente ao um referencial
no decorrer do tempo. O referencial, dos quais o sistema
cartesiano é um dos exemplos mais amplamente acei-
tes e aplicado na cultura atual⁶. Descartes, no contexto

385

6

Na sua obra La Géométrie, um dos três apêndices do *Discours De La Méthode Pour Bien Conduire Sa Raison, Et Chercher La Verité Dans Les Sciences*, 1637 o sistema de eixos ortogonais, comummente

390

395

400

405

410

16

da sua filosofia e da obra *O Discurso do Método*, hoje entendida como uma base fundacional da ciência moderna, enuncia a resposta à necessidade de localização de um ponto com a construção intelectual de um sistema. Originalmente circunscrito ao plano, naturalmente se desenvolveu para as relações do espaço tridimensional. Mas ao contrário de uma ideia mais ou menos estabelecida, este sistema não dá forma ou limite ao espaço, ele determina uma origem (x, y, z), nunca um fim. Trata-se, no entanto, de uma origem que só existe no âmbito do laboratório. Esta origem, não é mais do que um ponto de vista. Uma posição arbitrária, um ponto a partir do qual se observam e equacionam relações das mais diversas ordens. Esta origem define, também ela, uma centralidade e uma sistematização reticular à semelhança da perspectiva linear. Os eixos cartesianos e a perspectiva linear são aqui duas respostas à representação do espaço e à sua infinidade com recurso à abstração. Também Panofsky⁷, estabelece um paralelo entre a representação do espaço e a evolução do pensamento abstrato, considerando a conceção de infinito, na cultura ocidental renascentista. Na verdade, nenhum dos modelos anteriores representa o espaço absoluto, ambos representam os corpos e as relações espaciais que esses mesmos corpos definem entre si e entre eles e a origem. A perspectiva linear representa, pelo seu fundamento projetivo, as distâncias e a profundidade dos objetos sempre relativamente a um observador,

dito cartesiano, nunca foi definido, referido, ou representado por René Descartes. A própria palavra coordenada está ausente do livro, será Leibniz que introduziu este conceito conjuntamente com os de abcissa e ordenada em 1962. Mas será em Pierre de Fermat, no seu pequeno ensaio Isagoge de 1679, que se encontram equações referidas a um sistema de eixos (normalmente perpendiculares). Sobre este assunto consultar (Struik, 1954, pp. 134, 136).

7 Ver (Panofsky, 1999)

415

420

425

430

435

440

445

também denominada origem do sistema. Por outro lado, o referencial cartesiano, muito mais abrangente nas suas aplicações, é sempre um sistema de cálculo e mapeamento, articulando distâncias, direções e velocidades relativamente à origem desse mesmo referencial. Gottfried Leibniz entendeu o espaço como uma relação de objetos organizados segundo distâncias e direções entre eles. Newton formula o que se conhece como teoria do «espaço absoluto: o espaço absoluto tomado, na sua natureza, sem relação com nada de externo, permanece sempre idêntico e imóvel.» (Newton, Isaac *apud* Jiménez, 2005, p. 48). É a organização do conhecimento, segundo um processamento da experiência do real com recurso a uma crescente sistematização, que alicerça o edifício do espaço digital. Onde a centralidade se perdeu, mas a indefinição do espaço não. O espaço serve uma componente do entendimento do movimento e das deslocações e cria sempre a oportunidade da viagem. Manovich⁸ navega-nos pelo espaço em direção aos *media* digitais e ao espaço virtual. Será sempre possível verificar antecedentes entre os *media* e ideia de navegação no espaço, o cinema terá aqui uma particular incidência pela sua qualidade de espaço narrativo. Mas é considerando o espaço virtual, um dos mais megalómanos produtos da cultura digital, que pretendo agora alguma reflexão. Interessa-me particularmente expor que entre todas as diferenças que se podem enumerar entre o espaço absoluto/real e o espaço virtual, aquilo que os determina como espaço é mais o que os une do que os separa. Ambos partilham uma recusa a qualquer abordagem holística da sua representação. Resistem determinantemente a uma representação de totalidade. E também ambos se assemelham muito mais a um labirinto do que a um espaço organizado segundo qualquer referencial. No espaço virtual a viagem e a navegação

8 (Manovich, 2005)

450

455

460

465

470

475

480

parecem por excelência uma forma de relação espacial. O termo cibernético tem origem na palavra grega *Kibernetíkos*, que se refere à arte do homem do leme e que pode ser traduzida por boa navegação. A criação de universos virtuais teve, desde sempre, uma importância significativa nos desenvolvimentos informáticos, quer ao serviço pedagógico e experimental quase sempre ligados à indústria militar, como são exemplos os simuladores, mas sem nunca esquecer o entretenimento. *Spacewar*, programado em 1962, é primeiro jogo de computador e *Computer Space*, uma versão do primeiro nas máquinas *Arcade* de 1971. «Qualquer destes jogos lendários incluía no seu título a palavra espaço; e adequadamente, o espaço era uma das personagens ativas em cada um deles» (Manovich, 2005, p. 115). Assim, a ideia do espaço navegável jaz nas origens da era do computador. A navegação num espaço tridimensional é uma componente essencial, senão a mais forte da jogabilidade diz-nos este autor⁹. As fronteiras são cada vez mais ténues entre o entretenimento e o trabalho. As tecnologias gráficas no universo informático contêm ainda toda uma arquitetura de espaço baseada na perspetiva linear. É a ilusão da profundidade espelhada nos mais diversos dispositivos. É a projeção da imagem no ecrã que nos esbarra a constatação de que não há espaço, no ciberespaço! É aqui que se inicia a viagem de mãos dadas com a deriva na experiência *hypermedia*. A narrativa dá lugar à base de dados.

O Espaço Social, Entre O Imaginário e o Real

Para Lefebvre o espaço é uma construção. Uma alteração à natureza. Não lhe interessa o espaço *per si* numa ordem filosófica, mental, nem literária ou física. O espaço, na sua condição social, é o centro do seu trabalho *The Construction of Space*. Numa abordagem ao social, como organismo

9 Ver (Manovich, p. 110)

485

490

495

500

505

510

515

complexo, onde o indivíduo e os indivíduos projetam e dão corpo, quer ao sistema simbólico quer ao sistema prático de comportamento relacionais. Não muito distante da ideia platónica, ainda que a especificidade do espaço seja diferente, também Lefebvre vê no espaço e na imaterialidade que o define um recetáculo, um dado *a priori*, onde o espaço social sempre mutável ganha corpo e definição. O espaço, na sua condição pré-existente, sustenta a matéria espacial que recebe, mas contém também uma narrativa mítica e imagética contínua. «O espaço social, transcende a relação imediata que o caracteriza como biomórfico e antropológico por princípio» (Lefebvre, 1991, p. 229), e mantém uma relação direta com a acumulação e a sedimentação, desta forma «a primeira natureza pode persistir embora completamente adquirida e de um modo falso, na “segunda natureza” – como testemunha a realidade urbana» (Lefebvre, 1991, p. 229).

Desde a antiguidade Egípcia que os problemas de agrimensura, se tornaram imprescindíveis, quer no entendimento quer na organização do espaço. Michell Serres¹⁰ encontra aqui a origem da geometria. A subida das águas do Nilo no período das monções funcionava com um processo fundamental e vital de fertilização natural dos terrenos agrícolas. Este é dos fatores incontornáveis que permitiu o florescimento e desenvolvimento de uma economia agrícola sedentária. Os consequentes alagamentos de terra, que daí advinham, provocavam sazonalmente a destruição parcial dos terrenos e dos seus limites. A representação do terreno foi a resposta na definição de propriedade e dos limites. O território é um ponto fundamental na ordem do espaço e do controle definido pelos seus limites. As linhas naturais, definidas pelos rios ou outros sedimentos da história e das geografias, constituem um processo, tanto de divisão do espaço como da sua representação

10 Ver (Serres, 1997)

onde o visual participa. Porém, divisão e representação não são simplesmente duas formas em que se negocia a construção do espaço, a relação entre ambas é de outra ordem, uma advém da outra, a representação é já um ato de divisão e repete-se continuamente. As linhas naturais ou as grelhas perpetuam o trabalho de divisão, partilham o mesmo compromisso ao compreenderem a representação do espaço e a sua divisão. No entanto, a diferença entre ambas reside no facto de umas partirem da natureza e outras não, as outras são impostas pelo humano na demanda pelo controle. As primeiras fazem parte da gramática do espaço geográfico, onde a terra tinha uma imagem sua, as segundas são do espaço matematizado que nos conduziu ao virtual, onde a terra perdeu a imagem de si, para se converter numa imagem abstrata. A imagem da terra deu lugar à terra como imagem calculada.

A imagem e a divisão da representação conduzem-nos a uma modalidade fundamental para o pensar do espaço – a abstração. Por outro lado, e não menos importante, nem menos presente no pensamento contemporâneo do espaço, é relação que a sua representação mantém com uma génese de controle. Representar o espaço é uma forma de o mensurar, de o agarrar, deste modo, mesmo um espaço de representação como a escrita, não deixa de traduzir todas as naturezas com a sua própria natureza. A ideologia do espaço revela-se tanto nas imagens, como no social ou no virtual quando se constituem sistemas que articulam nas suas gramáticas, os princípios que regulam segundo a mesma ordem o que apreendem e o que compreendem.

A emergência da categoria espaço confunde-se de algum modo, com a origem e evolução da geometria e as formas de mapeamento. Dito deste modo, deixa-se na obscuridade algo de essencial. Não esteve em causa apenas, nem preferencialmente, o aumento do saber ou

a purificação dos elementos concretos e míticos, de modo a purificar-se. Esta versão iluminista é radicalmente insuficiente para medir o que está em causa. Está em causa o pânico primitivo diante da impotência perante a natureza, ou perante a letalidade que acompanha a vida, para além da morte, do envelhecimento, da doença, da tortura, etc. Aquilo que Foucault criticou como vontade de saber corresponde de facto à instauração de controlo, que se aplica à Terra e aos homens. À Terra através dos homens, aos humanos através da terra» (Miranda, 2005, p. 17).

Não obstante a sua luta contra a abstração, o espaço social de Lefebvre parece encontrar no território uma forma política de o desenhar. É no território, que o espaço social terá lugar. Aqui subentende-se sempre uma ocupação e um grupo. Neste sentido, o vazio parece não ter muito lugar neste espaço social. «O espaço ocupado é a expressão direta no “terreno” do imediatismo das relações, entre grupos, entre membros dos grupos, entre “sociedade” e natureza. É nestas relações que se encontram as fundações da organização social onde a abstração tem pouco lugar» (Lefebvre, 1991, p. 229). Para este autor, o conhecimento cai numa armadilha quando considera as representações do espaço a base do estudo da vida, porque nesta possibilidade, a experiência do real fica reduzida uma sistematização. Neste contexto, ele introduz uma polaridade de conceitos que desenvolve ao longo da sua obra, *The Production of Space*, distinguindo a representação do espaço, do espaço de representação. No seu caso o «objeto de conhecimento é, precisamente, a relação incerta e fragmentada entre as representações do espaço, por um lado, e os espaços de representação, por outro onde a experiência de vida, do entendimento e da conceção se encontra com a prática espacial» (Lefebvre, 1991,

590 p. 230). Neste sentido, evidencia-nos como «espaços representados da antiguidade faliram, o Firmamento, as esferas celestes, o Mediterrâneo como centro da terra habitada», mas «de facto os espaços de representação sobreviveram, o reino dos mortos, as forças ctónicas e telúricas a profundidade e as alturas» (Lefebvre, 1991, p. 231), é aqui o território da Arte, não se trata do céu nem do inferno, mas do que escapa à sistematização do real como a própria natureza e a fertilidade.

595 Do espaço representado fazem ainda parte todas as cartografias. A prática do quotidiano surge aqui como o encontro entre as representações do espaço e os espaços de representação, constituindo no seu processo uma oscilação ideológica que nunca exclui completamente uma em relação à outra. O espaço absoluto e o espaço relativo (real) são inclinados a dissolverem-se. Um dos exemplos de Lefebvre é o zodíaco, que representa o horizonte do imensurável pasto em que o pastor se vê. Nele uma figura é então uma demarcação e uma orientação. Esta análise observa os processos de significação intencional que parcialmente definem e integram o espaço social. No entanto, a advertência de Lefebvre torna-se particularmente acutilante quando nos recorda, do que normalmente se esquece: que «alguns, senão todos os símbolos, tiveram uma existência material e concreta antes de simbolizarem seja o que for» (Lefebvre, 1991, p. 233). Aqui, o labirinto é o seu exemplo de símbolo «moderador da presença e da ausência» (ibidem) que «originalmente foi uma estrutura política e militar desenhada para encurralar o inimigo» (ibidem). Parte deste processo de simbolização, tanto do zodíaco como do labirinto reside na inter-relação de ordem e sentido que os modelos de representação do espaço manifestam no espaço de representação.

600

605

610

615

620

O próprio espaço absoluto tem um dado relativo, ou de outra forma, o espaço relativo oculta, esconde o absoluto. É a experiência do real que serve de berço ao espaço absoluto, é a ação do homem e dos seus processos de significação que convocam o espaço como meio de transcendência para o sagrado ou amaldiçoado. Mágico e cósmico, habitado no seu interior por forças divinas, paradoxalmente vistas como parte da natureza. «O espaço absoluto, é um espaço de representação, ele é portador de significado não do intelecto mas do corpo, significado produzido pelas sanções, ameaças, no limite das emoções» é por isso que «Este é um espaço é mais vivido do que concebido» (Lefebvre, 1991, p. 235). Este espaço absoluto, por um lado ativo, por outro recetáculo, onde atuam e se confrontam as forças do social e natural. Localiza-se em sítio nenhum, não tem lugar, ele dá corpo a todos os lugares – tem uma existência simbólica. O espaço sagrado do santuário é um desses espaços absolutos, onde as instituições religiosas e políticas atuam, exercem o seu poder por mecanismos de identificação e imitação. É nestes processos que se entende o espaço absoluto, beneficiando as instituições que servem. O espaço absoluto (religioso ou político) é formado por espaços sagrados e amaldiçoados: templos, palácios, monumentos comemorativos ou funerários, espaços distinguidos ou privilegiados de alguma forma. Locais governados pelas mais variadas proibições. O espaço absoluto é indistintamente mental e social, compreendendo a existência total do grupo que lhe é destinado. A prática espacial no corpo social encontra também formas no modelo de representação do espaço. A cidade, as estradas e, de uma forma geral, qualquer complexo comunicacional ou de distribuição de serviços permite ao estado afirmar a sua centralidade política. Esta dualidade de centro

625

630

635

640

645

650

655

660 e periferia parece definir um programa que assiste a
representação do espaço. Ao contrário do que seria es-
pectável, este autor identifica no espaço absoluto di-
mensões próprias. Sem qualquer correspondência com
as dimensões abstratas euclidianas, as direções aqui
665 têm uma força simbólica. A sua peculiaridade reside
na afirmação de uma ordem simbólica que ele localiza
ao longo do eixo vertical o alto e o baixo, os céus e as
profundezas do inferno. Na sua visão histórica, que
funciona como ferramenta contra a abstração, acom-
panhando as sociedades desde a antiguidade Grega, a
Idade Média e até aos tempos modernos, Lefebvre or-
ganiza espaço social entre as alturas e a profundidade
670 subterrânea. Três níveis se distinguem: a altitude, os
picos dos céus, onde reside o poder, o conhecimento, a
sabedoria, as profundezas, onde reside o fosso e abis-
mo, e a superfície entendida como o espaço de submis-
são. Nesta relação de verticalidade, onde a terra é or-
ganizada pela humanidade, encontra a dualidade do
gênero. «O princípio masculino da autoridade militar,
jurídica e dominante por um lado, por outro o femini-
no, que não sendo negado, é integrado, lançado para
baixo, para as profundezas do abismo da terra, como o
680 lugar onde as sementes germinam e a morte é deposi-
tada, como mundo» (Lefebvre, 1991, p. 245). É em bai-
xo que localiza, por exemplo, o cristianismo, na sua
fundação e devoção aos túmulos, mas as suas cate-
drais medievais operam na inversão do espaço, na ele-
vação. A religião que codificou a morte, no ritual, na
cerimónia e na solenização demonstra que nunca
abandonou o subterrâneo, aqui identificado como o es-
paço absoluto. Esta é sem dúvida uma visão arqueoló-
gica da génese do cristianismo à semelhança de gran-
685 de parte das sociedades primitivas e ainda atuais, que
têm na morte um espaço cultural de representação.

695 Relativamente ao céu, o outro extremo simbólico desta
organização religiosa, o autor não nos dá grandes pis-
tas, mas observa que as construções em altura são
uma afirmação do poder masculino. Muitas outras
respostas faltam, o próprio autor declara a impossibi-
lidade de uma resposta coerente, questionando-se so-
bre as modalidades da existência do espaço absoluto.
A alternativa, por ele apresentada, é a oscilação entre
o imaginário e o real, uma mediação entre o espaço
absoluto e a existência concreta. O mental é concreti-
zado numa corrente de atividades sociais. O imaginá-
rio transforma-se corporizando-se no real e a partir do
real. Referindo-se ao contexto da Idade Média, o espa-
ço absoluto estava a desaparecer, assim como as estru-
turas que o suportavam. Emergia agora o espaço da
vida secular libertada dos signos da morte e da nega-
ção do corpo, que o espaço político-religioso institua.
«Em contraste com a maleficência da utopia subterrâ-
nea, o espaço que precede o medieval, proclama a be-
nevolência e a utopia da luminosidade onde o conheci-
mento se torna independente e, ao contrário de servir
o poder pela opressão, contribui para o fortalecimento
da autoridade alicerçada na razão» (Lefebvre, 1991, p.
256), e assim uma crescente sistematização. Trata-se
aqui de um espaço desconsagrado onde o mercado e
comunidade de comerciantes burgueses ocupará cres-
centemente um lugar central no aparelho social. É
aqui que a coisa permutável, objeto troca produzido
para venda é ainda uma raridade, mas é também aqui
que se funda o espaço de comunicação e comércio em
rede, de que os tempos modernos são o resultado
cumulativo. O espaço medieval, definido por lugares
sagrados e amaldiçoados, desbrava das profundezas
da terra em direção ao céu. Para Lefebvre este é um
ato de ocupação que se torna criador afirmando, por

730 um lado, o género masculino do espaço de poder no
símbolo fálico das torres, mas por outro, omite aquilo
que dá origem, o subterrâneo de onde nasce, aqui o
símbolo feminino. O Quattrocento, marcará a transi-
ção para um espaço decodificado vivido na experiên-
cia antropocêntrica. A cidade, como modelo social, so-
brepõem-se. O espaço medieval feudal, do campo e da
735 terra, é substituído pelo espaço urbano da cidade e do
capitalista num resultado direto da acumulação. A so-
ciedade pós-medieval, numa mudança global conti-
nua, reestrutura-se em todas as suas instituições. Uma
ideologia centrada cada vez mais no comércio a partir
da cidade, derruba as fronteiras do local. O espaço real
740 aumenta exponencialmente. As iniciais manifesta-
ções do mercado global impõem uma crescente abstra-
ção nos processos de significação, ocupando assim o
espaço antes regido pela natureza. Peter Sloterdijk,
no seu livro Palácio de Cristal, também localiza na
745 ação dos descobrimentos a ponta do icebergue onde
teve início o processo de globalização de que hoje so-
mos produto. Neste sentido, parece evidente a sinto-
nia destes dois autores ao identificarem na prática
social os princípios e a génese “mecânica” que nos con-
750 duz à abstração espacial, não só da sociedade moder-
na, e aqui podemos acrescentar, do espaço digital. O
novo alcance do mercado torna as relações de econo-
mia e de poder inseparáveis. O espaço, como constru-
ção real e racional, é, cada vez mais, controlado pelo
755 estado.

Na verdade, cada estado, na sua nova forma de
poder político, introduz o seu modelo particular de dividir
o espaço, a sua forma particular de classificação adminis-
760 trativa dos discursos acerca do espaço, das pessoas e obje-
tos no espaço. Cada uma destas formas comanda o espaço,

765 como se a sua função fosse servir os respetivos propó-
sitos; e o facto de o espaço tornar-se obrigatoriamente
classificatório, torna possível para um certo pensamento
não crítico, simplesmente registar a realidade resultante
e aceitá-la como dado adquirido (Lefebvre, 1991, p. 281).

A propriedade é a génese do espaço social. É neste prin-
cípio de submeter um espaço a um domínio que
se institui qualquer ideia de social. É no espaço
que se define a hierarquia que alicerça a organi-
770 zação social. É também ao abrigo deste princípio
que podemos identificar o fim da mera contempla-
ção da Natureza. E aqui parece-me residir uma re-
lação da máxima importância no pensamento de
Lefebvre, porque ele entende o espaço social como
775 contendor, ou como um processo e um produto ao
mesmo tempo. Um produto é uma construção, uma
transformação. É então neste comportamento de
transformar, que nos afastamos do espaço original,
da natureza, da contemplação da recolção. Onde
o ímpeto criativo, no seu compromisso com a vio-
lência da destruição, nos leva à ideia de produto,
de construção que preside a toda a sua análise do
780 espaço social. Na estrutura diacrónica que conduz
relativamente ao espaço social, vemos um movi-
mento oscilante entre a escuridão das profundezas
e a iluminação das alturas. Esta é, de uma forma
muito direta, a organização normativa da história
no mundo e do homem ocidental, onde ele apoia
785 todo o seu discurso. O conhecimento do mundo e
a organização do espaço social varia entre as flu-
tuações contínuas que a razão, o mito e a opressão
legitimam e fundamentam. Subtraindo as ruturas
e os atritos de que Foucault nos fala na sua aborda-
790 gem epistemológica às contradições, não podemos

800

805

810

815

820

825

830

deixar de observar a crescente clarividência do entendimento do mundo. O conhecimento científico ocupa uma crescente centralidade nos processos de significação e domina a ordem espacial constituída pela lógica da homogeneidade. No entanto, a «noção de homogeneidade do espaço é uma ilusão instrumental e as descrições empíricas do espaço reforçam essa ilusão» (Lefebvre, 1991, p. 285). O espaço de Lefebvre é multiforme, completa-se na sua antítese. Esta crescente clarividência do entendimento do mundo caminha de mãos dadas com a sua crescente abstração. O espaço abstrato social não é homogêneo, homogênea é a sua representação geométrica euclidiana e esta é uma opção de orientação. O espaço absoluto, no pensamento deste autor, é um espaço de projeção simbólica e política na prática social. É um espaço de representação onde confluem o racional e o simbólico numa ordem e, na maioria das vezes, associado e organizado segundo os propósitos das instituições que lhe conferem existência e lugar material. Lefebvre partilha com Platão, também, a neutralidade da matéria espacial. Para ele as coisas no espaço dissimulam as propriedades do espaço em si. Mas o espaço em si será um mero contentor, uma contingência, *a priori*, de qualquer escolha. Aquilo que realmente nos interessa neste autor é o seu entendimento do espaço como um resultado. Um espaço com uma dualidade constituinte, produzido e produtivo. Neste sentido, não é só o aparelho que sustenta o estado e a respetiva organização do espaço, que é resultado de uma construção, «mas acima de tudo é o compromisso social que orienta o indivíduo para o espaço abstrato» (Lefebvre, 1991, p. 288). A visão sobre o espaço de Lefebvre não descuida um mapeamento de ideias que apontam

82

835

840

845

850

855

860

um futuro e o tempo que lhe é contemporâneo. Ele identifica uma violência e uma destruição intrínseca na abstração da prática social. Sobre a abstração, diz-nos ainda que passa por uma ausência, uma forma distinta da presença concreta dos objetos e das coisas. A globalização¹¹ será aqui o elemento chave na proposta espacial que convoca. Ela é mediada pela economia de mercado e pela abstração que constitui. É a prática social que define simultaneamente o lugar e a relação do local para o global. Esta é a particularidade da abordagem de Lefebvre na sua insistente desmontagem da crescente abstração produzida no espaço social. Alavancada pela economia de mercado, que centralizou as práticas sociais desde os fins da Idade Média, a globalização é o resultado de um complexo processo de abstração que se impôs ao espaço social e «o espaço da ordem social está encerrado na ordem do espaço» (Lefebvre, 1991, p. 287), que acima de tudo é global, em primeiro porque tenta reduzir e anular as diferenças, em segundo porque fragmenta e separa, localizando especificidades no sentido de as controlar e tornar negociáveis e, por último, porque absorve, indiscriminadamente, do mais baixo ao mais alto, politizando uma hierarquia. Neste longo processo, o espaço absoluto, onde confluíam o simbólico e o real, deu progressivamente lugar ao espaço abstrato do afastamento e da ausência. Nos nossos dias, na verdade, já não é o «compromisso social que orienta o indivíduo para o espaço abstrato» a forma de agir no espaço social é cada vez mais deslocada do real,

11 O termo globalização nunca aparece em Lefebvre, ele usa a palavra *global* em diversas situações referindo-se quer ao espaço como ao mercado.

865

que o espaço abstrato orienta o indivíduo para o compromisso social.

Un(s) Zero(s) e Infinito(s).

870

A linguagem de zeros, uns e infinitos são, hoje, um tipo de informação abstrata que prevalece e cresce exponencialmente na cultura digital onde «a conetividade global constitui grande parte da experiência contemporânea» (Gere C. , 2008, p. 15). Sob um aparelho que insiste no oculto, a linguagem matemática da programação informática revela subliminarmente a homogeneização discreta em que se funda a tecnologia digital. Mas esta linguagem, dita binária, não pertence exclusivamente à ordem do tecnológico contemporâneo, é possível observá-la na fundação dos sistemas numéricos de sociedades primitivas, que, de uma forma geral, surgem antes da escrita. «As linguagens, correntemente usadas pelos povos Bacairi e Bororo do Brasil, mostram este processo em ação; têm sistemas de números que vão de “um”, “dois”, “dois e um”, “dois e dois”, “dois e dois e um”, e assim sucessivamente. » (Seife, 2007, p. 11). Entre os positivos e os negativos encontramos o zero, tal como ela/coisa *Khôra* resiste a uma causalidade de ordem prática e sensorial. Na sucessão contínua, que vai do positivo para o negativo e/ou vice-versa, surge um minúsculo intervalo onde parece caber o infinito. Que lugar é este? Próximo da inexistência e do tudo. A questão que acompanhou as civilizações antigas na aplicação do zero é um problema de lugar. O zero «era apenas um *marca-lugar*. Era meramente um símbolo para uma casa em branco no ábaco» (Seife, 2007, p. 18). O zero marca a diferença entre o 1 e o 10, ou o 100... Mas o medo primário, nas civilizações da antiguidade, ligavam o zero ao nada, ao vazio. E esse era o território dos deuses, da desordem e do caos do cosmos primordial. O zero assumia mais a função de dígito do que de número. Não tinha

895

06

900

valor, «o valor de um número provém do seu lugar na linha dos números [...] a marca 0 era apenas um símbolo; não tinha lugar na hierarquia dos números» (Seife, 2007, p. 19). Ainda hoje temos vestígios da inquietação do não lugar do zero. Nos computadores ou telemóveis temos o zero depois do nove. O zero separa a positividade da negatividade dos números. Esse é o lugar dele. Ao contrário do que diz Lefebvre, sobre a ágora como «parte do espaço absoluto, simultaneamente religioso e político – concentra o espaço. A *ágora* é vazia – e, assim, tem que se manter para que a *ecclesia*, a assembleia dos cidadãos livres, possa lá tomar lugar» (Lefebvre, 1991, p. 237). O que lhe confere a modalidade de espaço absoluto reside nos acontecimentos que aí vivem, políticos, religiosos. É aqui o espaço de cidadania e de encontro. A *ágora* era limitada pelos edifícios emblemáticos do poder institucional e privado, onde os tribunais, o mercado e as feiras aconteciam. Este símbolo da democracia direta era uma praça aberta, não vazia. Charles Seife diz-nos que os gregos apesar de lhe reconhecerem a utilidade não usaram o zero. «Zero e zero é zero, o que viola o princípio básico dos números, o chamado axioma de Arquimedes» (Seife, 2007, p. 23). Os conflitos sobre o zero abalaram a cultura, a forma de pensar, da filosofia, da ciência, da matemática e da religião. Mas hoje sabemos que o vazio é diferente do nada.

905

910

915

920

925

A mega estrutura europeia de investigação científica Cern¹², fundamenta parte da sua existência nesse postulado. Este é um marco da civilização tecnológica, um símbolo da humanidade. A tecnologia não é um produto dos seres

12 A Organização Europeia para a Pesquisa Nuclear (em francês: Organisation Européenne pour la Recherche Nucléaire), conhecida como CERN (antigo acrónimo para Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire) é o maior laboratório de física de partículas do mundo, localizado em Meyrin, na região em Genebra, na fronteira Franco-Suíça.

930

935

940

945

950

955

humanos. É a pré-condição da sua existência (Gere C. , Preface to the second edition, 2008, p. 8). O Cern ocupa neste discurso um lugar simbólico com outras implicações, para além da sua importância no paradigma da tecnologia contemporânea. Também este centro de investigação se encontra num intervalo de valores, não de positivos e negativo, mas de uma fronteira de nacionalidades. Entre a França e a Suíça. E esta é uma relevante e consciente localização, que corporaliza no domínio social, político, científico a ideia de que o espaço é uma ordem fundamental no sistema de significação da sociedade contemporânea. Segundo, ainda relativamente ao Cern, é necessário termos presente a ideia de dimensão. Este é o lugar onde se convoca, simultaneamente, o muito grande e muito pequeno, onde se encontram a matéria mais prodigiosa da tecnologia do nosso tempo e a matéria mais elementar, presente desde da origem do universo. O grande colisionador de hadrões, o túnel em forma circular onde se processam as experiências tem 27km de comprimento, com um diâmetro aproximado de 8, 6km, os prótons, as partículas em causa nos estudos de colisão têm um tamanho mensurável de aproximadamente $0.84\text{--}0.87\text{ fm}^{13}$ ou entre 0.84×10^{-15} e $0.87\times10^{-15}\text{m}$. O comportamento das partículas do átomo, após a colisão, é o principal âmbito de estudo do referido centro. O choque de partículas à velocidade aproximada da luz é um dos processos de estudo mais significativos e exigentes, quer de recursos energéticos, tecnológicos, científicos, como de financeiros e humanos. Razão pela qual o Cern reúne esforços de vários estados. Tratam-se aqui de partículas atômicas, infinitesimalmente pequenas¹⁴ que se pretende

13 1fm = $1\times10^{-15}\text{m}$; 1fm = 0.001pm

14 O tamanho dos átomos é apresentado em picómetros (pm), um sub-múltiplo do metro: 1 picómetro = 0,000 000 000 001 metros. O átomo de menor dimensão é o hélio, com um raio de 32 pm. Um dos maiores

62

960

965

970

975

980

985

990

que se fragmentem pela sua colisão. No fim, não podemos deixar de encontrar aqui uma metáfora de uma brincadeira de crianças que é partir uma coisa para ver o que está lá dentro.

Os átomos, são uma unidade básica da matéria, portanto aqui têm uma óbvia ligação ontológica como sendo parte daquilo que somos. No entanto, à semelhança do espaço, não nos é possível aceder à definição da sua fronteira exterior, ao seu tamanho, diretamente. Os átomos não são medidos individualmente, a sua grandeza é aferida pela diferença energética relativamente aos outros a que esteja ligado. Razão que leva a considerar o raio atómico para descrever a dimensão do átomo, que corresponde à distância de afastamento da nuvem de eletrões em relação ao núcleo central. O que nos mantém no lugar da indeterminação, ou em linguagem científica da probabilidade.

Na abordagem ao espaço, a abstração tornou-se uma ferramenta decisora, sem a qual só poderíamos caricaturar uma qualquer versão dele. A complexidade entre a imaterialidade e materialidade desta unidade do mundo humano obriga ao entendimento da geografia, do território, da sua representação, mas também do contentor, do qual não vemos a aparência, mas que nos contém e nos dá forma. A forma física depende do espaço que a contém, mas cabe também aqui a forma do espaço social ou a dimensão de lugar. Mesmo nos modelos de representação mais sofisticados, o espaço não é uma matéria representável, representa-se tal como se mede os átomos, representa-se os objetos e as coisas a que a ele estão relacionados ou que nele se deslocam. O espaço não tem forma, porém mantém a sua qualidade primordial de contentor, simultaneamente físico, porque nos contém, e abstrato porque não tem aparência na sua dimensão infinita. Ele é um elemento essencial e a sua significação resulta do encontro

é o cézio com 225 pm.

que ele torna possível. Esta condição amorfa é viva, que vai ganhando formas de subjetividade e significados que nos servem aqui de ponte para o espaço digital. É uma ponte que se liga pela semelhança. O espaço digital surge sempre como um espaço separado, mas a sua propriedade abstrata mantém aberta a possibilidade de lugar de significação e subjetividade. Parece não haver nada mais assertivo do que chamar ao digital um espaço. A maquinaria que suporta o espaço digital não é infinita, localiza-se fora do visível, mas a informação e a subjetividade que este espaço contém e produz é interminável, comprovada pela presença supersaturada em todos os aspetos da vida e das relações contemporâneas. O *Matrix* (1999) dos irmãos Wachowski evidencia-nos, precisamente, o atrito entre a o espaço visível e o sistema que suporta e domina o visível. De um lado temos a representação do espaço, do lado oposto está a máquina sem representação. Mas a razão, relativamente aos computadores, que assumem neste contexto um domínio sem paralelo na tecnologia por trás do mundo digital é que, «em si próprios não são a maquinaria em questão. Eles são meros pontos a partir e através dos quais, a modernidade opera, tornando visíveis e acessíveis uma vasta e complexa montagem invisível de sistemas de informação e comunicação» (Gere C. , 2008, p. 201). Nós somos feitos de indeterminação e probabilidade e também a nossa matéria atômica está fora do campo visual comum, como a parafernália tecnológica do acelerador de partículas. Invisível no subterrâneo do solo, na escuridão das profundezas, como diria Lefebvre, temos um espaço infinitesimalmente grande, relativamente a qualquer átomo – 27km de circunferência. Oculta, escondida, submersa nos oceanos ou nos desertos mais longínquos este é o lugar da tecnologia bruta no espaço contemporâneo. Tal como o túmulo, o espaço absoluto do proto cristianismo, também, agora, escondemos

43

1030

1035

1040

1045

1050

1055

1060

o esqueleto da tecnologia, o coração, o Santo Graal da cultura digital. Ausente e afastado do alcance visual, não por uma economia de espaço, mas por um compromisso com a leveza, imaterialidade e transparência cristalina, que definem a perfeição ideológica do espaço virtual. Este é o espaço da cultura digital, da ubiquidade. Onde os dispositivos têm uma presença ativa na forma como os indivíduos se relacionam com o mundo. A forma como temos acesso à realidade é hoje cada vez mais estruturada e afetada pelos *media*, trata-se de um acesso mediado mediano. O mundo transforma-se com as tecnologias digitais, nós próprios e a ideia de *medium* também. Mas como poderia o virtual ser virtual se cada dispositivo arrastasse consigo o peso da imagem da máquina escondida nas catacumbas? A máquina do sistema é muito pesada e completamente contrária à propaganda do mais pequeno, leve e ecológico! Esta é uma das muitas divergências que assiste o entendimento da sociedade dos nossos dias, ou, usando mais uma vez um conceito de Lefebvre, é necessário entendê-la ao abrigo do princípio da antítese complementar. Também ele, no contexto do espaço social, percebeu a deceção da transparência que tudo oculta. «O espaço é ilusório e o segredo dessa ilusão reside na própria transparência» (Lefebvre, 1991, p. 287). Gere diz-nos que a natureza digital consiste na criação de diferentes forças e necessidades, por vezes antagónicas. Em jeito de conclusão do seu livro *Digital Culture*, Charlie Gere alerta-nos com a observação de que a «tecnologia é cada vez mais invisível na medida em se torna uma parte integral do próprio tecido da nossa existência» (Gere C. , 2008, p. 224). O que é aqui ainda mais contraditório é que a tecnologia, que se sustenta na invisibilidade, é aquela que exerce a apologia do primado da visão. O que nos leva a uma questão: porque razão a maquinaria que caracteriza e domina a modernidade não tem representação

1065

1070

1075

1080

1085

1090

1095

em termos físicos? Talvez a resposta resida no exercício de dominação e poder, para “tecnologia fazer parte integral do tecido da nossa existência” não nos pode arrastar pesadamente para o subterrâneo. Podemos aqui considerar o papel dos dispositivos *media*, estes meios de tornar acessível, visível, são instrumentos de poder, alteram não só a visão do mundo, os comportamentos sociais, mas a própria ideia de *media*, e a ideia facciosa, que sempre construíram sem grande resistência, foi a de fazerem parte da rutura que inaugura um futuro mais sofisticado e com menos excedentes – o espaço virtual.

Gere não deixa de explicar parte do fenómeno da cultura digital no contexto de uma contingência histórica, por um lado ao abrigo das exigências do capitalismo moderno e por outro a função catalítica da Segunda Guerra Mundial, onde emergiram os computadores eletrónicos digitais e que se desenvolveram para as formas atuais durante o regime de paranoia da guerra fria. Friedrich Kittler e Paul Virilio, são por diferentes vias, ambos bastante incisivos na ideia de que a guerra encerra uma explicação não só para a criação, mas, sobretudo, uma explicação dos comportamentos que os dispositivos *media*, assim como a cultura digital, manifestam e produzem. O primeiro vê os *media* e os seus dispositivos de uso comum como a aplicação da tecnologia obsoleta descartada e fora de validade da guerra. O segundo, numa abordagem de ordem espacial e aqui mais pertinente, diz-nos que toda esta contingência, onde podemos incluir todas as relações atrás referidas acerca da visibilidade e invisibilidade, tem uma relação direta com os problemas de localização no espaço, numa lógica de *hide & seek*, comportamentos vitais no contexto de guerra, «a guerra falsifica a aparência falsificando a distância» (Virilio, 1989, p. 32). A guerra é um modelador de sentido e significado e sempre foi uma momento chave para por à prova a resistência

90

1100

1105

1110

1115

1120

1125

1130

e a tecnologia dos seus intervenientes. Hoje a guerra faz-se por imagens, visualizações, os desenvolvimentos da tecnologia das armas indetetáveis, *stealth*, demonstram esse princípio, ver sem ser visto.

Virilio entende aqui uma “estética do desaparecimento”, que vamos seguir como necessária para entender a sociedade contemporânea e o espaço característicos da cultura digital. O capitalismo global exerce claramente um poder de autoridade e opressão subjacente a uma democracia que se diz livre. É no contexto da cultura digital e da sua tecnologia que o capitalismo encontra as condições e a sua maior aplicação, nos dias de hoje – a Globalização. Será então legítimo, num sistema económico, político, altamente dependente da tecnologia e da comunicação, entender aqui vestígios e contaminações das políticas de guerra, da localização e da invisibilidade. A anulação da distância física. A dissolução da realidade material é a abstração que funda e fundamenta o espaço digital. Este é o espaço onde globalização, guerra e capitalismo se afirmam com poderes e sistemas de significação no exercício do domínio espacial.

Ontologia da rede, uma forma simbólica.

É na rede que vive grande parte das imagens que produzimos e consumimos. A primeira ideia de rede surge no exercício de identificar no pensamento a forma como organizamos o conhecimento, palavras e ideias que circunscrevem dimensões particulares de um aqui e um agora, um antes e depois. No entanto, a rede, ou a tecnologia de redes, tem, hoje, um papel determinante na estrutura e na manutenção da chamada globalização. É através da rede que o mercado global explora todos os meios e recursos na totalidade da sua extensão. É, também, através da rede que hoje vivemos a dimensão virtual, de estar permanentemente ligado, onde as alterações se operam à velocidade

1135

1140

1145

1150

1155

1160

do instante. A transferência de fluxos ininterrupta produz uma transformação constante, que lhe confere uma ilusão de organismo vivo que nos aproxima ao conceito de ecossistema, como ideia de estruturação atópica, fundamental no entendimento da cultura contemporânea e os processos pelos quais esta cria sentido e significados, em particular na problematização das inter-relações ditas globais. Qualquer ambição será insuficiente para levar a cabo um projeto holístico consequente. Mas é na contradição da totalidade que encontro a palavra ecossistema. Seguindo a análise de Massimo di Felice, na incursão pelas origens da perspetiva reticular, o ecossistema, manifesta alguns dos sintomas temporais e espaciais fundamentais para uma genealogia e enquadramento da ideia de rede. Interessa aqui observar a pertinência da ideia de ecossistema na sua abordagem de sentido mais abrangente e, consequentemente, também simbólica. Neste sentido, ecossistema surge como um conceito estrutural aberto com parâmetros morfológicos orgânicos que contém o muito pequeno e o muito grande, o unicelular e o pluricelular, a organização central e a distribuída¹⁵, os organismos vivos e o abiótico. Um dos exemplos inaugurais, pode ser encontrado na obra e no pensamento de Jean Baptiste Lamarck, «que foi o primeiro a pensar o sistema de evolução das espécies, como um processo de transformação de uma forma elementar, para níveis e condições mais complexas, em consequência das suas interações com o meio ambiente» (Felice, 2011, p. 270). Lamarck considerava uma ordem relacional entre o meio

15 Paul Baran, (1926 – 2011), um dos engenheiro criadores da Arpanet, a rede precursora da *internet* que hoje conhecemos. Desenvolveu da ideia de rede distribuída de que faço aqui uso. Na sua conceção definida por packet switching, a informação era fragmentada em “pacotes” que seriam enviados por diferentes “caminhos” através de uma rede e reconstituídos, pedaço a pedaço, quando chegassem ao seu destino. Ver (Internet Pioneers, 2016).

1165

1170

1175

1180

1185

1190

1195

e os respetivos organismos. Qualquer alteração no meio desencadeia diferentes necessidades nos organismos e, por consequência, no seu comportamento levando, assim, a um aumento ou diminuição dessa estrutura relacional ao longo das sucessivas gerações. Em todas as possibilidades da ideia de ecossistema, quer sejam na esfera da ciência, da política ou do simbólico, reside uma definição central que considera a ligação em rede das interações entre organismos e entre estes e o seu meio. Quando Sir Arthur George Tanlsey, pioneiro e um dos fundadores académicos nos estudos da ecologia, formula, pela primeira vez, o conceito de ecossistema em 1935, mostra o aumento da complexidade da perceção a respeito das interações entre as espécies e o seu ambiente físico-químico. «Tansley não limita a composição do ecossistema ao conjunto de seres vivos, mas compreende também a composição dos elementos inorgânicos que circulam nele e que o compõem» (Felice, 2011, p. 271). Ecossistema, como conceito, evidencia um carácter holístico, de totalidade, que na sua extensão contribui no entendimento da complexidade e mutabilidade do mundo, em que participamos, em que somos. Ele considera a diversidade na sua máxima dimensão e aplicabilidade derrubando tanto os limites das espécies como do espaço e do tempo. Portanto, não se trata de uma incursão pelos problemas da ecologia e do ecossistema da Natureza *per si*. O que se propõe aqui é considerar o mundo num complexo vivo de ciclos e trocas interdimensionais, biológicas, sociais, políticas e tecnológicas. Trata-se, assim, de pensar um ecossistema onde a diversidade social é um organismo integrado, onde se relacionam tanto a economia como a ecologia. É nesta amplitude que conseguimos ordenar o conjunto heterodoxo de trocas e relações bio-socio-económico-culturais, entre nós e o meio, entre nós e nós, entre nós e o que provocamos no meio. É ao abrigo desta ideia que entendemos a articulação

1200

1205

1210

1215

1220

1225

1230

da interdependência relacional entre sociedade, natureza, público, privado, indivíduo, estado, crenças, tradições, história, memória, cultura, gravidade, luz, medida, tempo, arte... seria interminável tentar enumerar todos os intervenientes. É na incomensurabilidade relacional que queremos plantar a semente da rede. Onde participantes, catalisadores, determinismos biológicos, contextos sociais, acidentes e tecnologia, se contornam, intersectam, se aproximam e se repelem. É neste organismo vivo que se localiza a ideia de rede, como metáfora formal e tecnológica do ecossistema biológico. A rede manifesta-se em ecos intermináveis através dos tempos no arquivo da memória, da natureza e da civilização. Nas raízes e nos caminhos, nas árvores e nas estradas, nas folhas e nas vias férreas, nos rios e nas rotas, no labirinto inextricável de veias e artérias, no complexo nervoso, na arquitetura neural, na corrente sanguínea e na cidade. Na sua forma mais redutora e ínfima, a rede define uma ligação e esta o princípio da troca. A comunicação é um paradigma da condição humana e um dos vetores na relação endémica que a rede ocupa, não só no imaginário, mas na arquitetura do mundo e na fundação da civilização. As comunicações, desde sempre, foram catalisadas pelo interesse comum e, neste sentido, sempre relacionadas com uma determinada ideia de lugar, de localidade e de trânsito. O trabalho das vias de comunicação é precisamente, aumentar o território do lugar. Nas suas formulações mais ancestrais, tiveram desde sempre uma estreita relação com o comércio, com a transação de bens e produtos culturais, de que a religião é um mero, mas sintomático, exemplo. É da necessidade de ligação que se verifica uma das mais significativas aplicações e manifestações sociais da tecnologia. Desde as vias de comunicação terrestre, ferroviárias, marítimas aos transportes aéreos, percorremos o longo percurso desde a força da manualidade

1235

1240

1245

1250

1255

1260

1265

até à tecnologia mais sofisticada. Aqui, encontramos toda uma história e arqueologia da tecnologia de redes no resultado dos conhecimentos e da ordem do tempo. Neste complexo de relações tecnológicas integradas, ainda que genericamente, podemos referir a escrita, a geografia, a geometria, a engenharia, a engenharia naval, a arquitetura, a matemática, a geologia, a cartografia, a astronomia, a fundição, entre muitas outras, todas, de uma forma ou de outra, participaram na invenção de dispositivos e na construção das estruturas que tornaram a comunicação possível e cada vez mais rápida. A própria tecnologia funciona num sistema em rede. Do rádio ao radar, não podemos esquecer a guerra, que nas suas condições particulares no decurso de toda a história, sempre desempenhou um papel decisivo e catalisador de necessidades e soluções, tanto da comunicação como do controle das suas vias. A *Advanced Research Projects Agency Network*, mais conhecida por ARPANET, precursora técnica da *internet*, nasce no contexto militar do departamento de defesa dos Estados Unidos. Hoje quando falamos de telecomunicações numa referência direta à *internet*, como rede contemporânea, as semelhanças mantêm-se. Na catapulta imparável dos dispositivos *media* tecnológicos todos se agregam e se ligam. Telefone, telemóvel, televisão, *GPS*, computador, etc, todos parecem convergir numa multiplicidade de possibilidades e respostas. Renovadas características e soluções, muitas vezes parecem simplesmente responder uma incessante necessidade do vício consumista. A *internet* instalou-se e progride em todas as suas ramificações como um paradigma tecnológico da abstração e da distância. Na sua forma mais mediata, é uma rede de informação, comunicação e fluxos. O complexo *media* e a sua relação cada vez mais fundacional com o espaço virtual, ocupam um papel central na ligação à tecnologia. Hoje, é determinante a forma como

a rede é fundada numa linguagem. Mas ao contrário da linguagem dos homens, onde existe espaço à indeterminação, a linguagem de zeros e uns, escraviza matematicamente a existência de tudo na sua representação. O discurso revela o oculto, o escondido, apresenta o ausente, torna visível por um lado, mas neste processo de tornar visível opera de facto através da sua própria limitação e do seu falhanço. «O discurso torna visível, mas exclusivamente de acordo com um regime pré-determinado» (Rancière, 2009, p. 113). A rede, por seu lado, assegura que a estrutura se mantenha oculta. A rede tornou-se um conceito chave, uma forma mental, no entendimento do corpo, do humano e do social. É através dela que hoje entendemos o funcionamento reticular da sociedade moderna e de todas as suas transferências. O filme documentário *Darwin’s Nightmare* (Sauper, 2004), rodado à volta do lago Vitória, o maior do continente africano, partilhado entre as nacionalidades do Quénia, Uganda e Tanzânia, tem aqui uma pertinência paradoxal, manifesta na superfície do real o sistema endémico de rede que lhe dá suporte. O lago, apontado como fonte de água, símbolo de vida ancestral, hoje é o centro a partir do qual se constrói uma imagem da violação humana e do esgotamento dos recursos naturais. Hubert Sauper ao convocar o local do lago e o global da indústria alimentar ocidental, relaciona dinâmicas sociais político-económicas, aos problemas ambientais, para nos dar uma visão da putrefação da ferida que a exploração económica, ecológica, abre na sua operatividade de rede. Tanto a integridade da natureza como as relações humanas são profundamente alteradas e danificadas. Ao desmontar o efeito de rede, que sustenta a ligação global de mercado entre explorados e exploradores, este filme recupera para a ordem do visível toda a violência oculta e a crueldade que a globalização ocidental impõe. O sistema protege-se, e a rede preserva

1305

1310

1315

1320

1325

1330

1335

o funcionamento do código, do programa, nos enquadra em determinados sistemas de lógica. E, de uma forma sempre natural como em qualquer relação interdimensional de enzimas ou vitaminas, aplicamos uma troca, uma transferência. No fluxo contínuo somos atingidos pelo excedente das partes somadas. Não somos só criadores do código e dos seus dispositivos. Somos nós próprios reprogramados. Num efeito de ricochete somos atingidos pelo fogo amigável. Transferimos sentido da órbita da exterioridade para a órbita da interioridade. Vemo-nos no que conhecemos. Mas será que aceitamos coniventemente um pensar dos nossos comportamentos à imagem do código? Será possível aplicar o sentido binário no entendimento das relações pessoais e sociais? A forma como selecionamos e construímos conceitos é hoje, particularmente mediada pela experiência digital em rede. Mas é no humano, na sua limitada dimensão de corpo e mente que reside um âmago primordial da ideia de rede, de interação, de relação afetivo relacional exterior ao corpo, e nessa medida uma ideia fundacional de virtual. A família como um produto natural, social e institucional é o lugar onde a descendência biológica dinamiza ancestralmente os princípios de ligação apreendidos e, fortalecidos na ordem relacional que compromete o material e o imaterial. O mapa mental onde organizamos e desorganizamos os eventos, o tempo, a memória, o pensamento, a linguagem, o desejo, é um mapa orgânico de ligações multidimensional. Este sim, é verdadeiramente interativo e, resiste pela sua especificidade, perante as condições ao nosso alcance a qualquer representação total. A linguagem no seu processo de representação, onde a hermenêutica e a semiótica operam, é um aberto incontornável em qualquer discurso e encerra mecanismos de significação, tão ou mais complexos que as tecnologias *media* mais desenvolvidas. Também a tecnologia digital que sustenta

1270

1275

1280

1285

1290

1295

1300

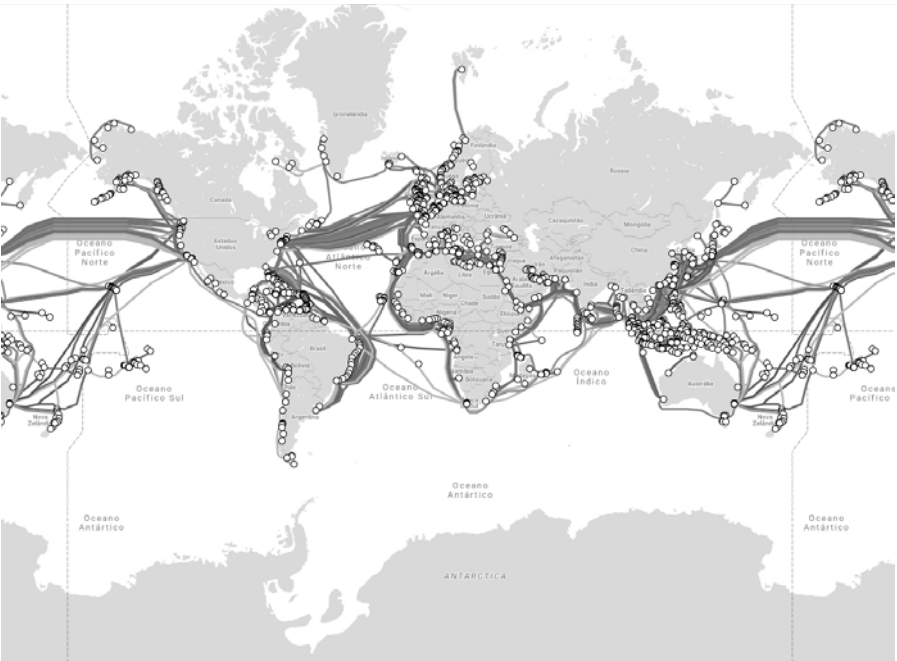
1340

1345

1350

1355

a sua segurança numa dessas imagens, a que nos habituamos, tecnologicamente tão complexas que se tornam invisíveis. No espaço contemporâneo, o lugar da rede é um lugar incerto, onnipresente mas que escapa ao visível e a sua operatividade tende ilusoriamente a confundir-se com a incerteza do seu lugar. O mundo é um corpo da mesma forma que um corpo é um universo. O domínio e desenvolvimento das redes de comunicação foram em todos os períodos da história uma estratégia indiscutível de todos os grandes impérios, tanto nas suas ações militares de conquista como de governação de territórios. Já referimos a fundação militar da *internet*, mas torna-se ainda importante referir que na atualidade, a tecnologia de redes organiza o sentido de todo o sistema de transações, financeiras e fluxos de informação. A rede é hoje o dispositivo que assegura o domínio económico e tecnológico do território global, só não sabemos muito bem sob que império estamos subjugados.



Mapa de cabos de internet, actualizado a 4 de Outubro de 2019, recolhido de submarinecablemap.com

1360

1365

O Mapa da Desorientação, O Espaço Nuvem.

O ecossistema, na sua extensão e complexidade multidimensional, resiste a qualquer enquadramento num eixo cartesiano. Num paradigma de inter-relações sem fronteiras, que liga todos os estados da matéria, tornando-os mais próximos e dependentes. Os ciclos constituem-se, renovam-se entre ganhos e perdas, numa adaptação contínua. O ecossistema é a manifestação de um organismo vivo, constituído por outros organismos. Ele alastra-se pelos mais diversos processos em cadeia consecutivos. O gasoso o líquido e o sólido tornam-se partes de uma transitoriedade que anula a especificidade de um início

ou de um fim, de um plano ou de uma esfera. Nesta ordem, o conceito de ecossistema, deixa em aberto a potência do infinitamente grande e do infinitamente pequeno. Torna-os semelhantes. A rede participa desta condição. Assim, também a dimensão da rede é contínua, cruzando o real e o virtual, é um fluxo de transações que inclui instituições, dispositivos e indivíduos na criação de um espaço mental e tecnológico que excede o território. Temporalidade e espacialidade anulam-se, enquanto problemas de ordem existencial na rede. Num tempo em que toda a superfície terrestre parece completamente mapeada e agarrada pela grelha dos mapas e as órbitas dos satélites. A rede parece disseminar uma nova ideia de escala reticular, de espaço, de tempo, sem fim. Esta disparidade, que anula a distância do muito longe ou do muito perto, hoje, não só realiza a infinita possibilidade da mobilidade, mas também constitui o argumento da navegação sem rumo. Como nos movemos no fluxo do ecossistema global de trocas, « indiferente a valores nacionais ou culturais, [...] cujo funcionamento transcende as fronteiras humanas » (Heise, 2015, pp. 60-61). Hoje, está à distância aleatória de um *click* uma viagem. Percorremos quilómetros à velocidade da informação que estamos dispostos a pagar, ou habilitados a aceder, visitamos países, contactamos desconhecidos, amigos e familiares, chegamos em breves segundos aos recantos mais inóspitos do planeta e a sítios para os quais não temos nome. Vivemos por imagens a experiência do estar aqui de uma forma semelhante ao estar em todo lado. Onde estamos nós? Mas nem por isso escapamos ao cansaço da ilusão que nos alucina e nos faz esquecer se andamos muito ou muito pouco? Por terrenos íngremes e sinuosos ou simplesmente percorremos retas infindáveis na tentativa de quebrar velocidades supersónicas. Esta mobilidade total é de um alcance sem precedentes,

mas o processo de assimilação progride endemicamente na pirâmide da tecnologia¹⁶, no sentido da total banalidade, que significa a total integração, a naturalização. Instala-se como que no ritmo sincopado no interior do músculo central e liberta a enzima do esquecimento. Torna-se um dado adquirido. Este desejo de liberdade, que é alimentado pela possibilidade de infinita deslocação, caminha paradoxalmente de mão dadas com a total imobilidade. A ligação e o isolamento são parte da mesma experiência. No limite do corpo e na tentativa de contrariar o sedentarismo, da viagem, seguimos para o ginásio onde continuamos na passadeira da imobilidade. Onde estamos? Para onde corremos? As imagens que passam parecem ser os únicos indicadores do movimento. Elas contribuem, de forma decisiva, para uma qualidade cinemática da realidade e para uma memória das viagens. «A indústria de massa, baseada na perturbação psicotrópica e no deslocamento cronológico, rapidamente passou a aplicar a aceleração cinematográfica no realismo do mundo» (Virilio, 1989, p. 35). Aquilo que hoje constitui as imagens, produzidas, arquivadas e distribuídas nos *media*, como cultura visual, perturba e participa numa continua reestruturação dos estímulos percetivos e sensoriais, elasticizando as fronteiras do real. «Os aspetos de identificação de grupo, sociabilidade e hierarquia antes dependentes de locais físicos particulares e da especificidade das experiências que ele disponibilizavam foram alterados pelos *media* eletrónicos» (Meyrowitz, 1986, p. 125). Hoje sentimos a ficção como sentimos a realidade. O filósofo Norueguês Arne Naess, a quem o movimento bio

16 Koert van Mensvoort, desenvolve o conceito de Pirâmide da Tecnologia. Onde divide as fases de integração da tecnologia nos padrões de comportamento humano em : 1. Idealização/necessidade, 2. Operacionalidade, 3. Aplicabilidade, 4. Aceitação, 5. Vital, 6. Invisibilidade, 7. Naturaliza-se. (Mensvoort, 2013)

constitui ainda uma premissa fundamental na definição de estado. No entanto, «todas as transações num servidor Google são um evento sob a jurisdição Americana» (Metahaven, 2015, p. 250). Hoje, a rede virtual e a sua nuvem redefinem as implicações das fronteiras da jurisdição e da soberania. As mais recentes abordagens das instituições que legislam e os próprios usuários manifestam uma crescente consciência de que a garantia da liberdade e da regulação virtual depende, cada vez mais, de determinações espaciais. Podemos constatar, nos mais recentes desenvolvimentos, a profunda diferença que marca as perspectivas dos mais variados governos e intervenientes na sua aclamada e mútua restauração da soberania no espaço virtual. Mas não há nada natural na ligação às nacionalidades, muito pelo contrário, elas são estabelecidas, legitimadas e geridas por um complexo de práticas culturais e institucionais. «Infraestrutura torna-se política quando as coisas não funcionam. Desde que funcionem não se equacionam. A escassez é sempre um grande politizador. Mas, a decepção da rede desdobra-se no problema oposto - na superabundância, de *apps*, de serviços que prosperam na desterritorialização, na expropriação e na extorsão de data» (Metahaven, 2015, p. 251). Este é o esplendor do amor imediato, da amizade, da ligação e da tecnologia construída na microeconomia e no compromisso geopolítico. Este é, provavelmente, o modelo de exploração mais conveniente que alguma vez existiu. Segundo o “Solutionism” de Evgeny Morozov, os problemas de hoje transitam do domínio político e social para serem considerados como problemas para a tecnologia. Neste processo, são recalibrados ao auspício do controle de programadores, gerentes de sistemas, interpretes e mediadores de Silicon Valley e os seus avatares políticos. Não é possível considerarem a *internet* como uma estrutura democrática de governo. Quem regula e aplica a jurisprudência no

regionalista¹⁷ deve parte do seu fundamento teórico, alerta para a «prioridade que o próximo tem relativo ao distante, no espaço, tempo, na cultura, nas espécies» (Arne Naess *apud* Heise, 2015, p. 68). O espaço e a contingência do local, ativam o *DNA* geo-emocional, são parâmetros fundamentais na experiência da realidade e no processo de identidade, na criação de memórias, desejos, reconhecimento e ansiedades. O espaço de ação, a vivência, a aprendizagem do indivíduo, fazem da paisagem regional e da cultura de proximidade ingredientes ativos na alimentação dos sentidos e, consequentemente, na forma como estes criam uma relação específica do lugar no ser. «O espaço ocupa no comportamento humano e social um papel catalisador central na união de esforços em prol de um bem comum» (Metahaven, 2015, p. 254).

O local define mentalmente uma delineação espacial, onde um complexo de intervenientes e dispositivos de características específicas, que se constitui como cultura. Desta forma, torna-se um elemento fundamental nos processos identificação individual e do coletivo.

CiberGoogle¹⁸, o Extra Território

O imaginário de uma *internet* desterritorializada do espaço geográfico das nacionalidades está profundamente abalado. No domínio internacional, o controle das fronteiras

17 Movimento Bio Regionalista, caracteriza-se por proclamar a relação de critérios geográficos, políticos e económicos na reorganização das nações em bio regiões, cujas fronteiras se auto- determinariam pelas diferenças ecológicas, como zonas climáticas, distribuição de espécies, bacias hidrográficas ou serras.

18 Ciber não é verdadeiramente um prefixo. É um elemento que extraíram da palavra cibernética para formar outras palavras. Cibernética provém do grego *kybernetikê* (pelo francês e/ou inglês *cibernétique* / *cibernetics*) e significa a ciência de governar. Prende-se ao verbo grego *kybernéo*, cujo radical é o *kybern*. Este verbo significa dirigir; dirigir um navio, pilotar.

e instituições abstratas, que têm por base a mediação e a distância, fazem parte incontornável da sociedade que somos. Sabemos realmente o quer dizer *GHz*¹⁹ ou nm ²⁰? Somos invadidos pela ilusão deste aparente infinito. Para todos os efeitos, a rede tem uma presença monstruosa nos equipamentos, na sua cablagem subaquática, na pegada ecológica e no consumo de recursos. E este espaço projeta as nossas ações e amplitude das suas consequências numa imagem tanto maior quanto distante. A rede ocupa um *void*, a sua não linearidade, a arbitrariedade da sua forma, a propensão à saída do eixo articulam o caráter cognitivo da rede. A sua estrutura reticular e iterativa compromete-nos, simultaneamente, como participantes, observadores e observados. É nesta perda da fronteira que reside um novo subproduto da conetividade e armazenamento, a *cloud* a nuvem. Qual é o seu espaço, o seu tamanho e a forma que ocupa? A mobilidade deixou de ser exclusivamente uma condição de experiência virtual autocentrada numa posição fixa, os dispositivos tornaram-se móveis, virtuais e a própria estrutura do espaço da rede tornou-se, mentalmente nebulosa e móvel. A dimensão virtual de que a rede participa, não só apresenta, mas também edifica uma ideia real, de que Nova Iorque, Londres ou Berlim, estão mais perto do que a aldeia de Cubas²¹. A vivência transfere-se em imagens para

19 1GHz, Giga Hertz, equivale a 1000 000 000 de ciclos por segundo, Hertz, unidade de frequência pelo Sistema Internacional de Unidades (SI)é definido por um ciclo por segundo.

20 nm, Nanometro, unidade de medida de comprimento do Sistema Internacional equivalente a 10⁻⁹ de um metro, ou seja ou seja, um milionésimo de milímetro ou um bilionésimo do metro “nanometro”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008 2013, <http://www.priberam.pt/dlpo/nanometro> [consultado em 25-04-2016].

21 Cubas, aldeia portuguesa da Região Norte, do Alto Trás-os-

espaço virtual onde toda a data é arquivada? É por isso que as circunstâncias exigem a desobediência civil *online* como expressão política legítima. A palavra *Hacktivism* tem sofrido significativas alterações, evoluções, no sistema e no contexto dos seus intérpretes e parece ter perdido a relação de ação de desobediência civil pacífica. Os *cyber*-protestos expressam a ausência de qualquer possibilidade de acordo entre o sistema e os seus usuários. São equivalentes digitais à greve ou aos bloqueios, mas são facilmente declarados crimes à propriedade e ao lucro. A problematização da soberania e controle do espaço virtual é uma nova dimensão na legitimação do poder do estado. A Rússia e a China, epicentros geopolíticos, têm os seus Facebook e Twitter nacionalizados com a única vantagem de não estarem controlados pela Agência de Segurança Nacional Norte Americana. Quais são hoje as implicações e alcance que determina qualquer transação num servidor Google, um evento abrangido pela jurisdição americana? Na verdade, já não sabemos se isto nos conforta pela possibilidade de estarmos mais seguros ou mais controlados. Os problemas de soberania e controle de informação estão na razão da resistência à Google e às suas subsidiárias por estes países ou outros, como a Coreia do Norte. Os acontecimentos sucedem-se e as legislações também, definindo nos dados uma forma de poder indispensável aos governos. O virtual constitui-se no paradigma da imaterialidade. Sem princípio nem fim, denuncia a fatalidade da visão. Já não vemos o suficientemente pequeno nem sabemos a dimensão do muito grande. O espaço determina-se para lá de qualquer relação visual ou geometria euclidiana. Mas esta dimensão atinge com a mesma acutilância a percepção e integra uma relação crucial nos processos de identidade, da memória, da ação e do desejo. A escala inatingível configura-se numa abstração de tempo e espaço. As estruturas

o espaço virtual e este constitui-se um espaço de ação, onde o real e a experimentação do real não se distinguem aos mecanismos perceptivos. A nuvem faz parte da atualidade tecnológica ao serviço da globalização económica, num processo metódico que «altera o valor tradicional de lugar, da vida e de significado, desarma o caos» (Julie Sze *apud* Heise, 2015, p. 66). O espaço e o lugar afastam-se do território, mas nem por isso se desligam dos processos de identidade. O entendimento do lugar é vampirizado pela transformação perversa das práticas culturais que definem os lugares e os seus modos de pertencer – a cidadania.

-Montes, Distrito de Vila Real, município de Vila Pouca de Aguiar. Em 2015 tinha dois habitantes

Bibliografia

- Alberti, L. B. (2017). *Da Pintura*. Silveira: BookBuilders.
- Derrida, J. (1995). Khôra. Em J. Derrida, *On The Name* (pp. 89-139). Califórnia: Stanford University, Press.
- Eco, U. (2016). *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Água. Felice, M. d. (2011). Redes Sociais Digitais, Epistemologias Reticulares e a crise do Antropomorfismo Social. *Revista de Comunicação e Linguagens*, 269-282.
- Gere, C. (2008). Digital Culture in the Twenty-first Century. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 207-224). London: Reaktion Books.
- Gere, C. (2008). Digital Nature. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 201-206). London: Reaktionbooks.
- Gere, C. (2008). Preface to the second edition. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 7-10). London: Reaktion Books.
- Gere, C. (2008). What is Digital Culture. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 11-20). London: Reaktion Books Ltd.
- Harries, K. (2001). *Infinity And Perspective*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Tecnology.
- Heise, U. K. (2015). From the BLue Planet to Google Earth. Em *The Internet Does Not Exist* (pp. 54, 80). SternberPress.
- Internet Pioneers*. (08 de 04 de 2016). Obtido de <https://www.ibiblio.org/pioneers/baran.html>
- Jiménez, J. (Junho de 2005). Pensar o Espaço. *Revista de Comunicação e Linguagens*(34 35), pp. 45 - 54.
- Kant. (s. d.). *Que significa orientar-se no pensamento*. (A. Morão, Trad.) Obtido em 2016, de <http://www.lusosofia.net/>: http://www.lusosofia.net/textos/kant_que_significa_orientar_se_no_pensamento__1786_.pdf
- Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. (D. N. Smith, Trad.) London: Blackwell Publishing.
- Lopes, R. P. (2009). O Timeu de Platão: Mito e Texto. *Dissertação de Mestrado em Cultura Clássica*. (R. P. Lopes, Trad.) Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.
- Manovich, L. (Junho de 2005). Espaço Navegável. *Revista de Comunicação e Linguagens*, pp. 109-142.
- Mensvoort, K. v. (2013). Pyramide of Technology. *Eindhoven University Lectures 2013*. Eindhoven: Technische Universiteit Eindhoven.
- Metahaven. (2015). Captatives of the Cloud, Part III: All Tomorrow's Clouds. Em *The Internet Does Not Exist* (pp. 245, 278). Berlin: Sternberg Press.
- Meyrowitz, J. (1986). *No Sense of Place*. Oxford: oxford University Press.
- Miranda, J. A. (Junho de 2005). Geografias- Imaginário e Controlo da Terra. *Revista de Comunicação e Linguagens*(34 e 35), pp. 11 - 42.
- Panofsky, E. (1999). *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Ponty, M. (2000). *O olho e espírito*. (L. M. Bernardo, Trad.) Lisboa: Vega Passagens.
- Rancière, J. (2009). The Future of the Image. Em J. Rancière, *The Future of the Image* (pp. 1-32). London: Verso.
- Sauper, H. (Realizador). (2004). *O Pesadelo de Darwin* [Filme].
- Seife, C. (2007). *Zero*. (R. Paiva, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Serres, M. (1997). *As Origens da Geometria*. Lisboa: Terramar.
- Struik, D. J. (1954). *A Consice History of Mathematics*. London: G Bell and Sons Ltd.
- Virilio, P. (1989). I See, I fly. Em P. Virilio, *War and Cinema, Logistics of Perception* (pp. 15-39). London: Verso.
- Wachowski, L., & Wachowski, L. (Realizadores). (1999). *Matrix* [Filme].



Luís Espinheira

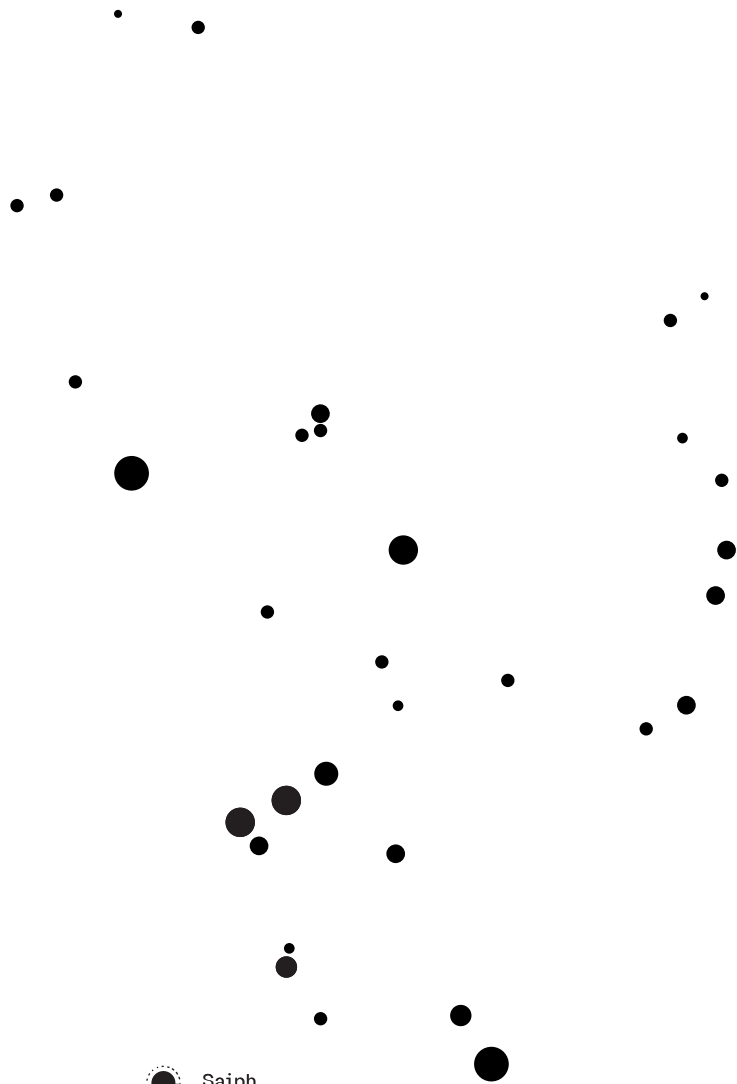
Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.
Caderno 05: O Espaço da Abstração

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira
Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia



Saiph
O Punho da Espada
Supergigante Azul
720 anos-luz

Luís Espinheira

Da Técnica da Pedra à Pedrada da Tecnologia



Luís Espinheira

Da Técnica da Pedra à Pedrada da Tecnologia

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando José Pereira

Dezembro 2019

Da Técnica da Pedra
à Pedrada da Tecnologia

4

O Motor da Ação

Ação e reação são, por vezes, instituídas numa só. Para o homem, fazem parte do processo de interpretação do mundo e do outro. A proteção, a sobrevivência, de uma forma generalizada, identificam comportamentos instintivos, implicam ações primárias para além das irrefletidas. São essas ações, que sendo primárias, refletem uma opção consciente, uma escolha, que pretendo aqui considerar. Os acontecimentos aleatórios ou da natureza, que fogem ao controle humano, são, por vezes, motores fundamentais nas escolhas que abrem. Não será necessário regressar à pré-história, essas ações são primárias, não porque estão no princípio, mas porque estão desde o princípio. Esperar que a chuva passe, ao cimo da escadaria do *Reichstag* ou por baixo da copa densa de uma árvore, sentarmo-nos numa pedra ou numa cadeira Charles Eames revelam os mesmos princípios de ação. São organizações do corpo no espaço, nas condições do meio. Mas, as ações não se circunscrevem exclusivamente a deslocações do corpo. É fora do corpo, nas manifestações de ação, que estendem os nossos membros, que podemos entender a génese da tecnologia. Os próprios membros são reflexos anatómicos dessa necessidade, extensões ligadas ao cor-

po. As primeiras ferramentas de trabalho ligadas à nossa cultura ancestral de caçadores recolectores, podem ser interpretadas como os primeiros indícios da necessidade de aumentar e amplificar as capacidades físicas do corpo. A tecnologia lítica é hoje um campo de investigação académica que se dedica exclusivamente ao estudo dessas ferramentas. A ligação à pedra revela semanticamente esta ligação com a tecnologia, é também na pedra que prevaleceram as manifestações mais antigas de uma outra tecnologia, a tecnologia do simbólico, gravada pelos desenhos e imagens do homem primitivo. Dada a sua resistência aos fatores naturais de destruição, as indústrias líticas constituem, não raras vezes, os únicos testemunhos de atividades e comportamentos ancestrais que sobreviveram ao passar dos tempos. Adquirem, por isso, uma importância crucial no processo de conhecimento das realidades passadas na sua dimensão tecnológica, económica, social e simbólica. Mas avancemos para outro momento de continuidade da civilização, a antiguidade grega, onde o fazer e construir nos permitem a observação da prevalência do cruzamento com a técnica, já numa modalidade auto-reflexiva, própria da atividade humana. Segundo F.E.Peters, *Greek Philosophical Terms, A History Lexicon*, 1967, no seu manual de etimologia, técnica ou arte (em grego): a *teknè* ou *techne* é algo que emerge da experiência *empeiria*, dos casos individuais e passa da experiência à *tekné* quando as experiências individuais são generalizadas num conhecimento de causas. Assim, é um tipo de conhecimento e pode ser ensinado. Se considerarmos a ação de ver, o primeiro estímulo para a representação mental, ensinar, no campo das ações cognitivas, revela um dos primeiros sintomas de processar, armazenar e transmitir informação. «A maior parte dos organismos depende muito mais da sua informação genética, “pré-programada” *prewired* no seu sistema

60 nervoso, do que da sua informação extragenética, adqui-
rida durante a vida. Com os seres humanos, na realidade,
com todos os mamíferos, passa-se o contrário. Embora
o nosso comportamento seja altamente controlado pela
herança genética, temos através do cérebro, uma oportu-
65 nidade muito maior de abrir novos caminhos comporta-
mentais e culturais em escalas de tempo curtas» (Sagan,
2011, p. 12).

A evolução biológica depende pouco da tecnologia (Caporael,
1987) mas nós dependemos cada vez mais. A tecnologia
tem um compromisso com as limitações do corpo, ela co-
meça onde termina o corpo. Com a tecnologia não é o cor-
70 po que se altera, altera-se o seu significado, transforma-
-se a forma como o concebemos e o que com ele podemos
fazer. É daqui que vem a necessidade da tecnologia, ela
serve para não termos que esperar pela evolução biológi-
ca. A tecnologia opera na mediação entre a condição bio-
lógica e a condição de corpo. Nesta tentativa de nivelar as
75 necessidades biológicas ao meio, a tecnologia opera tam-
bém nos mecanismos sociais. Um ramo entre margens
para atravessar um riacho, ou um pau para aumentar
o braço, podem muito bem, ter sido o primeiro passo no
caminho interminável unidos à tecnologia. É na consi-
80 ciência do limite do corpo que entendemos o embrião da
tecnologia. É no primeiro momento que tentamos dar um
salto maior do que a perna, ou, matar com a eficiência
que as mãos não permitem.

85 **O Limite do Corpo, o Conhecimento Extra Somático**

«Nos últimos 10 a 20% do nosso tempo de existência como es-
pécie, descobrimos não só o conhecimento extragenéti-
co, mas também o extra-somático, ou seja, a informação,
90 da qual a escrita é o exemplo mais significativo» (Sagan,
2011, p. 12). Se considerarmos a visão como uma ope-
ração física, de receber o mundo, será interessante que

o

95

100

105

110

115

120

125

ninguém ensina as suas crianças a ver, excluindo aqui
qualquer problema patológico relacionado com a visão.
O processo de ver, enquanto funcionalidade de um órgão,
é um processo que se dá pela ordem natural no desen-
volvimento físico e psicomotor. Por outro lado, mas na
sequência evolutiva do indivíduo, a identificação e clas-
sificação do mundo, obriga-nos a considerarmos a visão
um processo social que relaciona o “corpo” e a “psique”
como nos diz Hal Foster. O que vemos e a forma como
vemos está ancorada determinantemente numa forma
cultural, em «técnicas históricas [...] e determinações
discursivas» (Foster, 1988, p. ix). Nas condições atuais
as imagens nos seus meios tecnológicos, tal como toda a
subjetividade que produzem, não deixam de exigir tam-
bém uma aprendizagem que não obstante a sua com-
plexidade, está já demasiado integrada. No entanto, o
que pretendemos aqui aferir é que o mecanismo de ver,
anterior a todas as condições culturais não resulta de
uma aprendizagem por transferência nem é determina-
da por qualquer discursividade institucional, ao contrá-
rio da linguagem e da escrita que se manifestam como
processos universais de integração do humano no mun-
do. «Ver surge antes das palavras. A criança observa e
reconhece ante de conseguir falar.» Berger, John *apud*
(Bolter & Gromala, 2003, p. 52). A aquisição da lingua-
gem e da escrita nas fases iniciais, tanto nas civilizações
modernas como primitivas, operam-se no seio familiar
onde a transmissão oral é o meio pelo qual o humano
preenche de informação o seu semelhante. A linguagem
institui nos seus mecanismos de aprendizagem o princí-
pio fundamental da memória. Hoje, também a tecnologia
que representa da forma mais atual a nossa cultura de
media, está intimamente muito mais ligada à informa-
ção, ao seu processamento, à memória e à extensão das
capacidades cognitivas do que das capacidades motoras.

130 Mas não há informação possível (ainda) capaz de instruir
as máquinas ou os dispositivos de complexidade moral ou
ética, valores fundamentais para a dignidade e sobrevi-
vência. A necessidade de armazenamento e transmissão
de conhecimento, quer fosse de ordem prática, simbólica,
135 religiosa, lúdica ou qualquer outra que providenciasse
melhores condições de sobrevivência, foi, desde sempre,
um catalisador para assegurar e manter a civilização
num processo vivo. Reside na passagem de testemunho,
do conhecimento contínuo de que o homem e a civilização
são produto. Os mecanismos de memória e transmissão,
140 de que a linguagem será o momento e um complexo re-
sultado, tornaram-se um postulado da civilização e da
humanidade. A representação, tanto na sua imateriali-
dade como materialidade mais abrangente e polimórfica,
ocupa um papel central no processo pelo qual o homem,
enquanto ser medial, opera na resposta à necessidade
145 de atribuir sentidos e conteúdos a formas ou estruturas
que possam ser armazenadas e transmitidas. De acordo
com Heidegger, o próprio ser constitui-se como tal na for-
ma de representação *Vorstellung*¹, na forma como algo
se posiciona perante o sujeito. Alguns indícios que pre-
valeceram ao longo dos tempos, fazem acreditar que as
150 imagens serão certamente mais antigas, mas as pala-
vras são a representação mais sistematizada. Mesmo na
tradição ancestral, a oralidade comunga na linguagem

130

135

140

145

150

00

155

160

165

170

175

180

185

este processo de simplificação e organização que toda a
representação exige. Todas as línguas, na sua origem,
contam com o processo de semiose que relacionam um
sinal com um determinado significado. A linguagem en-
cerra mecanismos de significação tão ou mais complexos
equiparáveis às tecnologias mais desenvolvidas, porque
também elas têm, na sua base, uma linguagem. A escrita,
uma das materialidades da representação mais antigas,
manifesta-se na sua limitação dependente do visível e da
linguagem. No entanto, o discurso não deixa de revelar
«o oculto, o escondido, apresenta o ausente, torna visível
por um lado, mas neste processo de tornar visível ope-
ra de facto através da sua própria limitação e do seu fa-
lhão. O discurso torna visível, mas exclusivamente de
acordo com um regime predeterminado» (Rancière, 2009,
p. 113). Para todos os efeitos, a linguagem poderá ser
considerada como o exemplo, menos controverso e mais
antigo de tecnologia extensão da mente. A representa-
ção na forma escrita é um processo de armazenamento,
de memória e comunicação do pensamento e de todas as
ansiedades ou desejos. A partir de um código finito gera
infinitos significados. Mas aqui, será pertinente assina-
lar que, mais importante do que os significados gerados,
e as volatilidades desses processos, como são exemplo as
cadências da interpretação ou tradução e as expressões
de identidade, a hermenêutica e todas as contingências
históricas, a escrita é uma representação. É uma forma
de existência do homem, numa estrutura de organização
e processamento de informação móvel exterior ao corpo
indissociável da linguagem.

Vai um longo abismo desde o salto ao salto alto, da escuridão ao
fogo. À luz da presente condição, no resultado da adap-
tação cultural cumulativa em que nos encontramos, será
sem surpresa, que reconhecemos em cada pequeno passo,
no passeio pela ancestralidade, o ranger dos movimentos

0.

1 «Though seventeenth – and eighteenth-century German phi-
losophers use the term *Vorstellung* to translate the Latin *representatio*,
it does not necessary signify replicas or pictures in the mind. It can sig-
nify the presentation or placement of something before a subject – as in
Brentano’s claim that all consciousness is or rests upon a presentation
(*Vorstellung*). Heidegger suggests that, in order to grasp the modern
notion fully, attention should be paid to the original force of the term:
“placing before oneself and relative to oneself. By this means, the entity
comes to stand, as and object, and thus first receives the seal of being”»
(Dahlstrom, 2013, p. 182).

190

195

200

205

210

215

220

arcaicos. Os parafusos mais enferrujados, que ligam ainda a engrenagem da grande máquina que chamamos tecnologia. Muitos animais são atualmente caso de estudo na definição do conceito de ferramenta. Pelo uso que fazem de utensílios e de meta-utensílios no cumprimento de tarefas. Sem o auxílio desses utensílios não conseguiriam concretizar os seus objetivos. Outros são mesmo capazes de se organizarem estrategicamente para caçarem juntos. Estes argumentos são fatores importantes no entendimento do mundo e da problematização da fronteira das espécies. Mas, aqui em particular, servem a problematização dos processos de significação, da hermenêutica, da linguagem e da comunicação. Ferramenta, técnica e tecnologia são construções da humanidade. Mas as palavras e os seus sentidos flutuam num compromisso da limitação com linguagem e na negociação constante com o real, onde a subjetividade e a natureza são elementos paradigmáticos. «A essência linguística do homem é a sua linguagem. Isto é, o homem comunica a sua própria essência espiritual na sua linguagem. Mas a linguagem do homem fala por palavras» (Benjamin, 1992, p. 180). Hoje, somos, desde muito cedo, educados a trabalhar com a linguagem. Após o nascimento, é uma das primeiras aquisições de mundo, desenvolvida ainda entre os afetos e os laços familiares. Kittler refere a voz da mãe, como um canal de transmissão fundamental neste processo, mantendo através da ligação emocional, uma posição de sintonia com a ideia de *the medium is the message*. É nesta contingência, da organização, da sistematização, da atenção, que aprendemos o mundo, a operar o pensamento e interpretar as emoções. A ordem torna possível distinguir a diferença. Mas mais ainda, é a ordem que faz a diferença, a ordem determina o que lhe é igual e o que é diferente. «É um pré-requisito da sobrevivência; por isso, o impulso de criar disposições ordenadas

225

230

235

240

245

250

255

é inerente à evolução. As organizações sociais dos animais, as formações espaciais de pássaros ou peixes em movimento, as teias das aranhas, e as colmeias das abelhas são exemplos disto. Uma tendência geral para a ordem parece também inerente à mente humana, conveniente sobretudo por razões práticas» (Arnheim, 1997, p. 362). A linguagem, representada pela escrita, estabelece uma relação umbilical com a ideia de tecnologia, todavia, não se resume a uma relação fixa entre partes. Muito antes de termos linguagem, já éramos linguagem. Partilhámos com todos os seres vivos a base da molécula de ADN, que a partir de 4 elementos se multiplica em infinitas variáveis definindo particularidades em todas as formas de vida. Somos escritos na mesma linguagem que qualquer outra forma de vida elementar. A linguagem é viva e vive sempre no corpo. Mas é necessário mantermos presente a diferença entre a linguagem biológica da genética e a linguagem cultural da comunicação. Uma nasce connosco, a outra é adquirida. A primeira molda-nos ao ritmo de um tempo que ultrapassa qualquer memória, a outra molda-nos a memória dos tempos. É esta segunda que nos interessa agora, ela comporta processos cognitivos de organização e significação simbólica que acompanham e inscrevem a ordem filosófica, cultural, e subjetiva que definem as mudanças de cada tempo. É a linguagem que define e institui na alucinação da palavra, qualquer continuidade ou descontinuidade. Só para Foucault e para nós é que tal coisa existe. Para o sol ou para a lua há uma certa indiferença no apagar e acender gradual. A escrita é a janela da linguagem, a sua materialidade com condições próprias. Uma materialidade que define sentidos para além das mensagens, «onde prevalece o conflito entre o expresso e o exprimível e o não expresso e o não exprimível» (Benjamin, 1992, p. 184). Rancière por seu lado recorda-nos no texto que o discurso revela o oculto,

260

265

270

275

280

285

o escondido, apresenta o ausente. O discurso torna visível, mas exclusivamente de acordo com um regime predeterminado. A escrita atua no pensamento tanto como resulta dele, mas existe fora do corpo, constitui o arquivo e monopólio do conhecimento no advento dos *bits* e da fibra ótica.

“So Called Man”²

Os *media* determinam a nossa situação, esta é a frase inaugural do *Gramophone, Filme Typewriter*. Obra em que Kittler, numa viagem pelas escavações arqueológicas da paisagem social do fim do séc. XIX, assume uma posição historicista para redesenhar o mapa da humanidade a partir da tecnologia e dos seus dispositivos tecnológicos. Com todo o rigor científico, Kittler foca a sua análise na lógica da tecnologia, nas alterações das ligações entre corpo e *medium* e nos procedimentos do processamento da informação para repensar os *media*. Kittler não considera o homem para perceber a sua tecnologia, considera a tecnologia como o grande centro de um sistema de significação que dá forma ao humano. Para Kittler o homem é mais o resultado da sua tecnologia do que o contrário. O gramofone, o filme e a máquina de escrever, cada um na sua especificidade, funcionam como eventos inaugurais de um novo sistema de processamento, de memória e transmissão de conhecimento que levam à destituição do primado da escrita. É a fundação de uma relação com a máquina da qual nós somos hoje o produto cumulativo. Isto define a vitalidade e o contributo do seu trabalho. No entendimento, não do passado, mas daquilo que aconteceu no passado e no seu complexo, identificou as

2 Expressão Kittleriana usada ao longo da obra *Gramophone, Filme Typewriter*, num claro tom de ironia, faz parte de uma posição no pensamento pós-humano, em que este autor vê na ascensão da que a tecnologia e dos *media* uma relação direta com a falência do humano e dos seus sentidos.

290

295

300

305

310

315

320

seleções operadas pela comunidade, inscrevendo esses eventos numa relação direta com aqueles que agora são vigentes pela continuidade tecnológica. Não há *media* neutros, e muito menos comunidades. A realidade da atualidade, quer mediática, quer a mais profunda relação cultural, não deixa grandes dúvidas para contrariar a afirmação tecno-determinista de Kittler. Processamos o mundo através da tecnologia. Ele não considera o humano no centro da sua análise, criando aqui uma diferença clara com McLhuan. Os órgãos sensoriais são processadores de sinal relativamente fracos e Kittler recusa determinantemente o homem como medida das coisas, esse é o lugar da tecnologia, para ele «não conhecíamos nada acerca dos nossos sentidos até que os *media* forneceram modelos e metáforas» (Kittler, 2010, p. 34). A única coisa que Kittler concebe para imaginar a alma humana são os *gadgets* tecnológicos, com os quais o homem está historicamente relacionado num dado momento, «os *media* tornaram-se modelos privilegiados, na forma como modelam o conhecimento de nós próprios, porque o seu objetivo declarado é precisamente enganar e contornar o nosso autoconhecimento (Kittler, 2010, p. 35).

Os objetos de pedra e de osso do *australopithecus africanus* que resistiram aproximadamente 2.5 milhões de anos, recordam a importância dos *gadgets* hoje renovados pela tecnologia, na sobrevivência do homem e na relação que historicamente definem com o mundo. Não temos nenhuma informação, para além dos objetos e da memória armazenada que eles constituem, que possa expressar a ansiedade dos nossos antepassados perante tais objetos. Mas a ausência de prova, não é prova de ausência. Se os livros fossem uma prática de representação do *Homo Erectus* certamente poderíamos conceber um manual do fogo com 1 500 000 milhões de anos com uma ordem de entrada no prefácio: “O fogo determina a nossa situa-

325

330

335

340

345

350

355

ção”. Cozinhar seria certamente um capítulo importante. E se, por acaso, já tivéssemos inaugurado o conceito de propriedade, encontraríamos uma patente perdida do bife de mamute mal passado. É inegável o tom de paródia que, de alguma forma, aqui se distingue no contexto de tecnologia, mas não é muito diferente do grito de Edison “*Hullo!*” a que Kittler recorre para dar início ao capítulo dedicado ao gramofone. É a primeira palavra gravada na cerimónia institucional de apresentação do aparelho. Depois de gravada no cilindro, numa turbulência ruidosa, consegue-se com dificuldade ouvir novamente: “*Hullo! Mary had a little lamb, his fleece was white as snow, and everywhere that Mary went, the lamb was sure to go*”. O som está de uma forma indiscutível na nossa experiência mediata de *media*, sendo um componente essencial na experiência global que estes convocam. O mesmo parece não acontecer com fogo, é mais difícil reconhecê-lo atualmente como tecnologia. Mas a partir de uma analogia, entre o fogo e os *media*, queria reconsiderar a possibilidade anti-humanista, ou pós-humanista, que se encontra no desdobramento da visão tecno-determinista de Kittler. Seguindo a metodologia de Kittler, naquilo que poderá ser equiparável, na plena consciência que os *canais de transmissão*³ e existência destas duas tecnologias são de naturezas diferentes, uma produz energia outra processa informação. Isto leva a um pequeno atrito de ordem linguística e significação, produzir/processar. Não deixa de ser oportuno, no contexto deste trabalho, na medida em que provoca um problema hermenêutico, tão comum às questões da linguagem. A ideia da rede de discursos, que atravessa quer Discourse networks, como *Gramma-*

3 *Canais de transmissão*, fez-se uso desta expressão numa relação no sentido de localizar o desenvolvimento desta ideia dentro da tónica Kittleriana de análise dos *media* e em segundo para confrontar o significado das palavras na sua contingência histórica.

360

365

370

375

380

385

390

phone, Film, Typewriter é a de que a sociedade se manifesta nos seus sistemas de significação quando seleciona, processa, distribui, comunica e armazena informação numa dada contingência histórica. Relativamente aos *media*, a escrita afirma-se como a mãe de todos eles. Por isso, congrega na sua génese procedimentos e ligações que se repetem, reestruturam e manifestam com diferentes intensidades no período que vai desde 1800 aos nossos dias. Entre a universalização da alfabetização e universalização tendente do código binário, continua presente a condição da linguagem, do processamento, da transmissão. Mas, relativamente ao fogo, a dispersão temporal é muito maior. Não há conceito adequado a *media* no período da tecnologia do fogo e, por outro, já não se usa o fogo no período dos *media* tecnológicos. «Mais simples, mas não menos tecnológico do que a fibra ótica de amanhã, a escrita funcionou como o *medium* universal em tempos em que não existia o conceito de *medium*. Fosse o que fosse que se fizesse tudo era filtrado pelas letras ou ideogramas.» (Kittler, 1999, p. 6). Hoje é o amanhã de 1999. Mas cada *medium*, na sua contingência histórica e tecnológica, obrigam a uma contínua relocação de estratégias para os pensar e estudar, que não deixa de ser já um forte indício do domínio do *medium* sobre o pensamento que construímos dele. Analisar os discursos obriga a uma adequação. Mas é nesta ideia de rutura de sistemas, segundo Foucault, na sua incursão arqueológica na determinação do conhecimento e do poder na ordem social, que poderemos identificar diferenças e semelhanças. Esta é também de resto a estratégia que dinamiza, em certo sentido, a obra de Kittler e aqui, em particular, *Aufschreibesysteme e Gramophone Film Typewriter*. É nas macro, e micro ruturas que Kittler identifica e distingue as particularidades de cada tecnologia de processamento de conhecimento e suas experiências. Num processo de continuidades e

descontinuidades, ela analisa as condições de monopólio em que cada tecnologia institui na sua operatividade modelos de dominação sobre as relações sociais, redefinindo e construindo a ideia de *media*, sempre agarrada numa metodologia histórica.

O fogo, como tal, é uma tecnologia em desuso, que corre no seu *loop* interminável nos seus subprodutos. Sobre a qual já não se atua, explora ou escreve. «No sentido Lacaniano, para um *media* alcançar o nível de dominação, é necessária uma coincidência: que uma coisa não pare de se reescrever» (Kittler, 1999, p. 3). Na verdade, a presença do fogo nas suas qualidades primárias tem cada vez menos presença no nosso quotidiano. Há exceção dos acidentes de ordem natural ou de desordem cerebral. Por vezes também experienciamos um renovado e confortável primitivismo no fortalecimento das relações, da noção de partilha e comunidade num bom churrasco. No entanto, o fogo não participa de uma forma ativa na cultura de *media* contemporânea em que nos identificamos. Como tecnologia atingiu o nível de quase invisibilidade. Quando o *Homo Sapiens*, nós, olhamos para trás no sentido do tempo, já tinha terminado o monopólio do *Homo Erectus*. Ainda assim foi possível encontrar arquivos de memória deste nosso antepassado que revelam o domínio do fogo. O fogo foi uma tecnologia tão ou mais avassaladora na sua rede de ação como a mais completa tecnologia de *media*. O próprio Darwin já tinha considerado a linguagem e o fogo dois dos eventos mais fundamentais para a humanidade. Kittler concordando com McLuhan diz-nos que «o conteúdo de um *medium* é sempre outro *media*: o filme e a rádio constituem o conteúdo da televisão, os discos e cassetes o conteúdo da rádio» (Kittler, 1999, p. 2). O fogo aquece e funda a técnica de cozinhar, que, por sua vez, permite uma mais eficiente nutrição, e consequentemente a cognição. É uma fonte de energia,

aquece e ilumina. Aquece e transforma. Deu origem às tecnologias de transformação de diferentes matérias, da cerâmica, do bronze (cerca 3000 a.C.), e da fundição do ferro (cerca 1000 a.C.) que na revolução industrial manifestou o seu apogeu. Aquece e ferve, produz vapor, o vapor produz movimento e o movimento a explosão. Ilumina e protege, afasta os predadores e define territórios. Será indiscutível as alterações no sistema de significação que tal evento provocou. As transferências das suas qualidades energéticas em sucessivas formas renovadas foram, também, um motor de civilização. Nas investigações mais recentes atribui-se aos alimentos cozinhados a razão que permitiu a ingestão de mais calorias presentes nos bens disponíveis, com uma redução energética nos gastos com a digestão – esta é vista como a principal inovação tecnológica que permitiu aos humanos suportar cérebros maiores. Pensa-se ainda que tenha sido um dos fatores determinantes na configuração do sistema humano de acasalamento e na organização dos géneros no grupo social⁴.

Cozinhar é estender a digestão para fora do corpo. Um corpo alimentado é uma necessidade fundamental para o desenvolvimento de qualquer função cognitiva de que a linguagem é um exemplo. Mas, afastar um predador pela força do feitiço da luz, ou alcançar a magia tenebrosa dos deuses, que se manifestavam pelos incêndios ou relâmpagos, é uma extensão da mente e do poder simbólico. O domínio do homem, para além das forças materiais, constitui no fogo uma ferramenta de empoderamento, que desafia os desígnios da natureza antes desconhecidos. Surgem uma infinidade de ecos e semelhanças para além das diferenças de natureza entre o fogo e os *media*, estão ambos na modalidade de tecnologia e por isso modelam, não só uma prática, mas também um sistema de significação, ao abri-

4 Ver (Shaw, 2009)

530

535

540

545

550

555

560

Paul Valery, *La Conquête de L'ubiquité*, 1928, questiona-se «não sei se algum dia algum filósofo imaginou companhias para entrega doméstica de realidade sensorial» (Friedberg, 2006, p. 183). Esta, é agora a dependência que alimentamos nos dias de hoje, estamos sensorialmente ligados à realidade que a tecnologia nos fornece continuamente. Entre a linguagem da tecnologia e o fogo não há rutura, há uma transferência onde é ainda possível desenhar a continuidade. Do ritual da magia à alucinação das histórias ou ao transe da realidade virtual encontramos sempre o corpo. A tecnologia alimenta o sonho e a ilusão de qualquer progresso. Cada novo dispositivo, técnica ou ferramenta, narra um futuro e um novo conjunto de pressupostos epistemológicos que se inscrevem à compreensão do mundo. Constroem percepções e novos limites, impõem uma constante organização semântica. Restruturam ideias, coisas e significados à velocidade da sua curta validade. Paradigmas que se afirmam simultaneamente numa ordem de continuidade e descontinuidade, numa torre cada vez mais alta. Mas com novas ferramentas, desencadeiam-se novos comportamentos. Alguns são previsíveis, enquadram os problemas e ou respostas às questões que promoveram cada uma dessas ferramentas. Mas os imprevisíveis, esses, por vezes, encerram o poder da imaginação em formas que excedem qualquer expectativa. Entre o acidente e o aleatório, o mais certo é encontrar o prejuízo. Mas, não raras vezes, do constrangimento e da limitação, deparamo-nos com a beleza do erro. Uma porta para possibilidades desconhecidas. Cada novo programa evidencia as suas falhas e provoca novos desejos. Como alguém que encontra sem procurar. Definem-se espaços onde pensávamos não existir nada. A tecnologia alimenta o motor da intelectualidade, da engenharia, da filosofia e da subjetividade. Foi assim que definimos a civilização e a nossa própria decepção. «A corporalidade define claramente o ponto de referência

565

570

575

580

585

590

595

à crítica pós-hermenêutica. O corpo é ainda o local onde as várias tecnologias da nossa cultura se inscrevem, é a ligação de e para, *in* e *out*; entrada e saída, a partir do qual a nossa condição medial processa, armazena e transmite. Na verdade, o sistema nervoso no corpo é um aparelho medial de elaborada tecnologia» (Kittler, 1990, p. XV). Finito e infinito. A tecnologia e a linguagem constituem-se neste paradoxo. O finito do código e o infinito das significações. É nesta condição, independente da forma da tecnologia, que manifestamos a expressão da identidade. A linguagem é uma escolha, uma escolha de partilha, um valor humano ao encontro do outro. Não há tecnologia sem linguagem nem linguagem sem humanidade. Os *media* são um eco do corpo e da sua experiência medial. Vemo-nos hoje com alguma evidência na imagem kittleriana de animais saturados de *media*. É, por isso, fundamental compreendermos esta realidade, porque, apesar do domínio tecnológico, a sua linguagem, o que determina a sua função está oculta, fora do entendimento, pondo em causa o pensamento crítico tanto sobre o humano, aquele que é moldado, como sobre a tecnologia, aquilo que exerce poder. A posição de Kittler é aqui um meio que nos facilita olhar em ambos os sentidos, por um lado para os «processos de significação que são gerados num enquadramento suportado por uma infraestrutura tecnológica (a abordagem pós-hermenêutica) e por outro, consequentemente, como a tecnologia exerce o controle sobre os seus utilizadores» (Gane, 2005, p. 39). Outros académicos defendem precisamente o contrário, que são os processos sociais que exercem pressão sobre a tecnologia, como é exemplo a proposta de Caporael, onde sugere que em vez de *Homo Sapiens* ou *Homo Faber*, deveríamos considerar a qualificação de *Homo Socians*. Para esta investigadora «a tecnologia é refém da sociabilidade de que representa» (Caporael, 1987, p. 234). Ao pôr em

causa pressupostos comuns que consideram o produto social humano resistente à tecnologia, o que Kittler nos quer dizer é que os significados são determinados pela linguagem tecnológica subjacente aos dispositivos. Mas não terá o fogo exercido também esse mesmo poder de reconduzir a significação? E a lua e o sol e tudo o que nos rodeia? Certamente que sim, mas nós não controlamos o fogo como controlamos a tecnologia, a tecnologia contém na sua constituição um modelo de significação, que, por seu lado, levanta ainda mais contradições quando esses modelos são criados no domínio de ambientes de guerra e são aplicados na vida civil. Por trás, de lado, de todas as direções da nossa existência prática, deambulamos de relações em ralações. Tropeçamos a cada passo com estruturas que orientam e condicionam, de uma forma mais ou menos grave, esta coisa a que chamamos vida. Invisível e sem cheiro, somos amparados no primeiro obstáculo pelo toque, caímos com a gravidade, como maçãs da macieira, ou meteoros do espaço. Não fossem as pernas a força que nos sustenta. Dia e noite, a gravidade. A sua dicotomia, de invisibilidade e presença, alimenta o desassossego dos espíritos civilizados, do chamado homem. A gravidade no espaço e no tempo encerra uma proposta real de abstração. De coisa que não se sente e não se vê, de presença e ausência. Regula os planetas, as suas órbitas, as marés e o peso. Mas numa outra ordem, regula também o pensamento. Podemos pesar o cérebro, mil duzentos e sessenta e sete gramas em média⁵ (Hartmann P, 1994), mas não é esse o peso do pensamento. Na linguagem e na sua articulação semiótica a força da gravidade incide verticalmente. Sem gravidade não teríamos certamente a ideia de vertical e sem vertical o que seria a horizontal? E a direita? E a esquerda? Perdidos no espaço sem peso, orien-

5 Peso médio do cérebro de um adulto masculino – 1336gr; adulto
feminino – 1198gr.

tação ou direção. Esta consideração estrutural que, mais tarde, foi reequacionada ao abrigo da teoria cartesiana é já uma determinação integrada na limitada programação linguística. Mas essa será a limitação de qualquer código. «A Ciência moderna, pois, sustenta por um lado que a natureza, tanto orgânica como inorgânica, tende para um estado de ordem, e que as ações do homem são dominadas pela mesma tendência. Por outro lado, sustenta que os sistemas físicos evoluem para um estado de máxima desordem» (Arnheim, 1997, p. 366). Será esta a ordem da natureza? Que por razões humanas inspira a ordem da tecnologia. Em cada novo dispositivo que nos permite ver mais longe, mais rápido ou mais ampliado, a natureza continua indubitavelmente a reescrever-se das formas mais surpreendentes, superando qualquer expectativa. Essa será a responsabilidade da tecnologia, ela não transforma a natureza, transforma a nossa relação com ela, o que altera o que ela significa.

What remains of people is what media can store and communicate. What counts are not the messages or the content with which they equip so-called souls for the duration of a technological era, but rather (and in strict accordance with McLuhan) their circuits, the very schematism of perceptibility.

(Kittler, 1999, p. xli)

Kittler demonstra, com grande assertividade, o monopólio centrado no poder da informação tecnológica através dos seus dispositivos. Alerta para o facto de que não só a linguagem de programação como a própria informação produzida pelos *media* tecnológicos, tomam cada vez mais, também, a forma de código, o que obriga a um retorno à máquina, antes de ter significado humano. Destituirmo-

-nos das atividades: análise, produção e tradução, pode significar uma excessiva dependência da tecnologia, incorrendo no risco de tecno-escravidão. A mensagem da máquina domina e exerce hoje poder sobre o nosso conhecimento e o conhecimento de nós, mas não encerra a potência do humano. É pertinente aproximarmo-nos mais dos programas, dos *softwares*, das suas linguagens, dos seus códigos e dos seus objetivos operacionais, mais do que das marcas dos computadores e dos seus modelos, de que os MacBooks ou os Microsoft Surface são meros exemplos. A máquina é hoje um processo de autoconhecimento e nas suas versões mais sofisticadas de I.A. a própria máquina já se escreve a ela própria, no entanto, na ordem simbólica dos zeros e uns, não há ética, nem valores, nem loucura. A máquina não conhece, contém só o que poderá ser representado de nós, a linguagem que ativa a relação homem-computador é como todas as linguagens limitadas ao seu código, mas não deixa por isso de fornecer um meio particular de representar a memória humana e a sua experiência. Também a fotografia ou a própria escrita nos obrigou a mudar mundo, para que a sua subjetividade pudesse ser contida no enquadramento prático e concetual desses meios. Talvez déssemos ter mais em consideração os movimentos de contracultura *hacker*, porque eles definem precisamente uma comunidade particularmente atenta ao poder e significado da linguagem do código. Serão eles, por ventura, a manifestar uma última resistência e a manter viva uma forma de utopia. Se é ainda possível alguma verdadeira revolução tecnológica, diferente da renovação periódica de limites, capacidades e velocidades, essa transformação terá que ser operada a partir do interior da própria tecnologia outra direção e novos propósitos. É fundamental, ainda, incluirmos nos modelos educativos mais elementares, o contacto não com a interface, mas com as linguagens de

programação, só assim poderemos atuar no interior da tecnologia para abandonar o modelo de meros usuários a viver na ilusão da escolha, para nos emancipar como utilizadores ativos.

I do hope that the new generation of students who are growing up with computers will use them as a true medium for the cultural expression of the generation-but not simply to make videos, arrange music, or design clothes-but, rather, to design software and interfaces themselves. In other words, they might express themselves through software design the way previous generations expressed themselves through books and movies.

(Manovitch & Lovink, 1998, p. 10)

Na verdade, não sabemos se é possível uma outra escolha, mas é no conflito que nasce a arte e o conhecimento.

Bibliografia

- Arnheim, R. (1997). Arte e Entropia (ensaio sobre a desordem e a ordem). Em R. Arnheim, *Para Uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia* (pp. 361-386). Lisboa: Dinalivro.
- Benjamin, W. (1992). Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana. Em W. Benajamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (M. L. Moita, Trad., pp. 177-196). Lisboa: Relógio D'Água editores.
- Bolter, D., & Gromala, D. (2003). *Windows And Mirrors*. Massachusetts: The MIT Press.
- Caporael, L. R. (1987). Homo Sapiens, Homo Faber, Homo Socians: Technology and the Social Animal. Em W. Callebaut, & R. Pinxten (Edits.), *Evolutionary Epistemology* (pp. 233-244). Dordrecht: Springer.
- Dahlstrom, D. O. (2013). *The Heidegger Dictionary*. London: Bloomsbury.
- Foster, H. (1988). Preface. Em V/A, & H. Foster (Ed.), *Vision and Visuality* (pp. IX - XIV). Seattle: Bay Press.
- Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window : from Alberti do Microsoft*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press.
- Gane, N. (1 de June de 2005). Radical Post-humanism Friedrich Kittler and the Primacy of Technology. *Theory, Culture & Society* 22, Vol. 22(3), pp. 25–41. doi:<https://doi.org/10.1177/0263276405053718>
- Hartmann P, R. A. (1994). *[Normal weight of the brain in adults in relation to age, sex, body height and weight]*. PMID: 8072950 [PubMed - indexed for MEDLINE].
- Kittler, F. (1990). *Discourse Networks 1800/1900*. (M. M. Cullens, Trad.) Stanford, California: Stanford University Press.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Filme, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge: Polity Press.
- Manovich, & Lovink, G. (2 de December de 1998). *Digital Constructivism: What Is European Software? An exchange between Lev Manovich and Geert Lovink*. Obtido de <http://manovich.net/index.php/projects/press-1998>
- Peters, F. (1967). *Greek Philosophical Terms, A History Lexicon*. New York: NY University Press.
- Ranciére, J. (2009). Are Some Things Unrepresentable. Em J. Ranciére, *The Future Of The Image* (G. Elliott, Trad., pp. 109-138). London. New York: Verso.
- Sagan, C. (2011). *Os Dragões do Eden, Especulações sobre a evolução da inteligência humana* (8ª edição ed.). (A. F. Bastos, Trad.) Lisboa: Gradiva Publicações, S.A.
- Shaw, J. (November-December de 2009). *Evolution by Fire*. Obtido em 12 de September de 2015, de HarvardMagazine.com: <http://harvardmagazine.com/2009/11/cooking-and-human-evolution>



Luís Espinheira

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.
Caderno 06: Da Técnica da Pedra
à Pedrada da Tecnologia

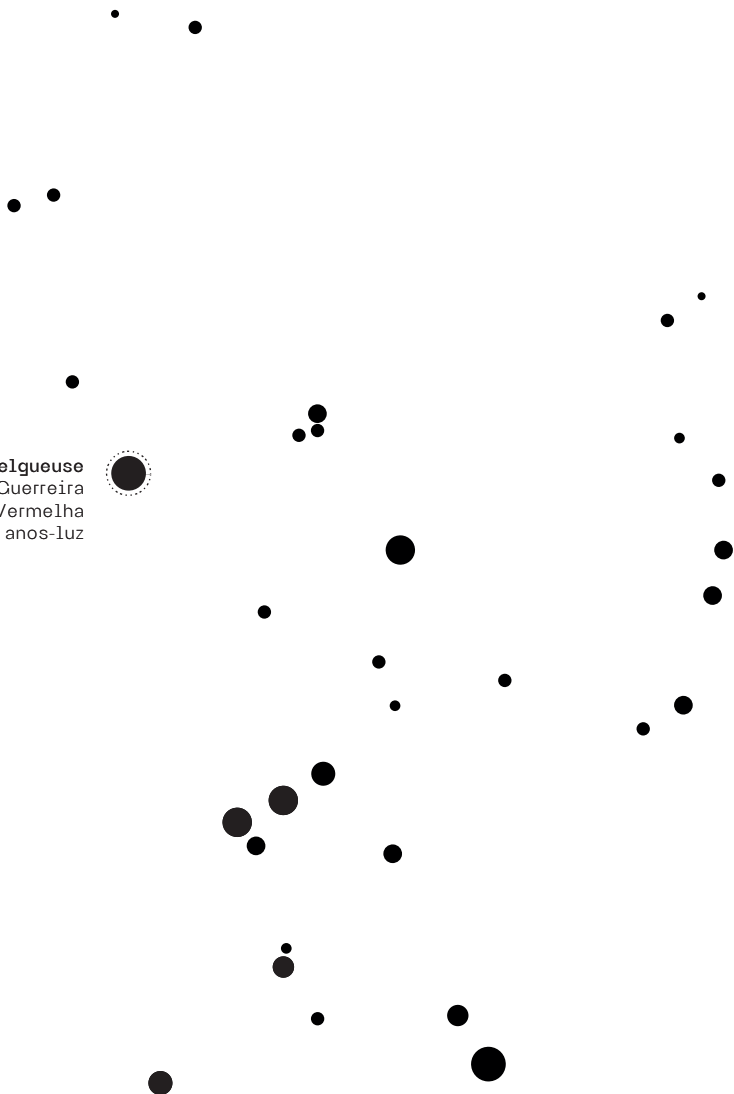
Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira
Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia

Betelgeuse
Axila, a Guerreira
Supergigante Vermelha
642.5 anos-luz



Luís Espinheira

Do Ritual à Transcendência do Consumo



Luís Espinheira

Do Ritual à Transcendência do Consumo

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando José Pereira

Dezembro 2019

Do Ritual à Transcendência
do Consumo

			4		
				25	
				30	
				35	
				40	
				45	
				50	
				55	

Religare, Ritual e Religião

Partimos da ponderação que o ritual, ao longo dos tempos, manifesta uma das mais emotivas e elaboradas práticas da vida humana, demonstrando nas suas inter-relações vários aspetos da sociedade, como a religião, a política e a economia. «O ritual é, atualmente, considerado uma componente fundamental no desenvolvimento dos sistemas sociopolíticos ancestrais, tanto na medida em que suporta a sua criação, a sua manutenção e a sua transformação» (Rosenfeld & Bautista, 2017, p. 4). Entendemos como ritual, uma demonstração material ou uma ação da subjetividade coletiva num contexto social. É assim que o queremos entender nesta reflexão. Não é nosso objetivo uma divisão analítica em categorias segundo os conteúdos, os propósitos, a geografia ou as filiações religiosas ou seculares. Interessa-nos considerar o ritual e, neste sentido, a sua indissociável ligação ao mito, como uma expressão metafísica do humano e da sua existência antes e exterior à técnica. Dar atenção ao que conservam, desde a ancestralidade até aos nossos dias, é o que pretendemos identificar, numa ideia de continuidade e que, de resto, metodologicamente, acompanha grande parte deste trabalho. O que quer dizer que não é o ritual ou o mito

5

10

15

20

o nosso problema, mas sim a sua função, num sistema de produção particular que entendemos numa relação de causalidade fundamental para o estudo das imagens na contemporaneidade. As imagens não nascem dos rituais, mas os rituais e os mitos são um decisivo criador de imagens. É, para nós, de extrema importância a operação que ritual e imagem partilham na «construção de ordens de sentido que transcendem a semântica» (Rappaport, 1999, p. 27). As imagens e ampliando aqui, também, para o sentido do «mito, o ser humano sente mais do que aquilo que sabe e sabe mais do que aquilo que pensa» (Vaz, 2015, p. 232). Ao abrigo das condições atuais, entendemos o ritual numa função social, comunitária ou religiosa, que no «conjunto das suas práticas conduzem e legitimam determinadas relações de poder» (Rosenfeld & Bautista, 2017, p. 6). Por isso constitui um dado cultural fundamental para identificar uma comunidade e os seus grupos. Por subjetividade, queremos dizer a construção do mundo, a organização do poder, a transmissão de conhecimento, o lugar do indivíduo, o seu estatuto, a sua relação com o simbólico, que muitas vezes opera para lá de uma interpretação factual do real ou da substância racional do humano. No centro de um debate, no contexto antropológico ligado aos estudos do ritual, reside a questão sobre a identidade do ritual. Assim, alguns modelos dualistas separam o religioso do secular, argumentando a invocação do sobrenatural no ritual religioso. Nós seguimos aqui a posição académica, que considera, «apesar da grande complexidade presente nas relações entre o religioso/sagrado e o secular/doméstico, não se pode abstrair um do outro» (Rosenfeld & Bautista, 2017, p. 5), para assim entender o ritual como extensão da vida doméstica numa resposta aos fenómenos naturais e sociais. Ainda que o ritual constitua parte de um imaginário, que encontra nas comunidades primitivas um referente mais

5

60 vivo, os rituais continuam a fazer parte das sociedades
modernas. Na linguagem moderna, muitas atividades
quotidianas, semanais, anuais, ou mesmo, irregulares na
sua repetição, entram em estados mais ou menos contro-
65 lados de ritualização. Quer dizer que obedecem a uma
ordem de procedimentos e que essa ordem certifica um
valor subjetivo de eficiência e controlo, mas isso não faz
deles rituais. Algumas são tão intensivamente repetidas
que acabam quase em processos de mnemónica. Outros,
70 como é o caso deste doutoramento, obedecem a códigos e
procedimentos institucionais seculares no contexto de
uma comunidade, onde os anciãos asseguram, pelo seu
poder executivo, a passagem de testemunho e a orienta-
ção dos iniciados. Nas sociedades atuais os exemplos ri-
tuais mais primitivos, são normalmente, entendidos co-
75 mo uma memória de estados onde a animalidade e a
sociabilidade se encontram regulados na mesma ordem.
Nestas práticas convivem o esforço, a perícia, o sangue e,
muitas vezes, a mutilação e ou o sacrifício. Talvez por
isso eles sejam, de algum modo, rejeitados, ou pelo menos
80 provoquem uma resistência no seu entendimento atual.
Neste aspeto, revelam e fazem parte de algo que, aparen-
temente, tenta ser eliminado em cada movimento civili-
zacional. Hoje, a ideia de progresso, indissociável do mo-
delo científico, perdeu o glamour que envolvia as utopias
de outras eras, no entanto, mantém-se, convictamente
85 agarrado à tecnologia, numa relação toxicodependente.
Ocupando um dos lugares mais relevantes no desenvol-
vimento da civilização moderna, a tecnologia simpatiza
com os ambientes inertes e a impossibilidade da reprodu-
ção orgânica parece fazer parte dos códigos que definem
90 a sofisticação futurista. Matamos com menos sangue,
mas matamos muito melhor, mais rápida ou lentamente
de acordo com que nos é mais conveniente. A imagem do
desenvolvimento civilizacional atual não deixa de estar

o

95

100

105

110

115

120

125

comprometida com a destruição e a crueldade, mas está
ao mesmo tempo diretamente relacionada com a supres-
são da sujidade selvagem e da visceralidade animal, que
se tornam, neste processo, menos percetíveis e invisíveis.
Não deixa de ser curioso, neste contexto, a relação aqui
inerente entre a tecnologia e a esterilidade clínica. Po-
rém, o humano também se constitui nessas duas subs-
tâncias, no selvagem e no animal. Desafiando o brilho
imaculado da tecnologia ou da natureza laboratorial das
linguagens digitais, estas duas essências afirmam-se
continuamente, determinando o humano na sua função.
Por mais que nos afastemos, esse é o centro gravitacional
em torno do qual definimos a nossa órbita. Na verdade, a
trajetória desenha um percurso cada vez mais longo e
uma distância separa-nos inevitavelmente de tal forma
que perdermos de vista o centro. Escondido, entre as vá-
rias camadas tecnológicas ou invisível na complexidade
do organismo social, o selvagem e o animal definem esse
núcleo. O ritual, nos seus modelos renovados, não deixa
de ser um mecanismo que encerra uma forma e uma ideia
e esta ocupa um espaço social, mas revela uma dimensão
simbólica. Na sua imaterialidade é uma representação,
na materialidade é uma ação, um resultado do e no social,
onde o humano pensa o mundo, cruzando no seu corpo o
real e o imaginado. Temos vindo a desenvolver a ideia de
que as imagens respondem, na sua autonomia, a uma
problemática semelhante e fazem parte da mesma ansie-
dade do mundo, por isso queremos posicionar o ritual nu-
ma ligação de qualidade semelhante às imagens. Ima-
gem e ritual, ambos são produto da humanidade. O
humano, «só pode viver, em função do sentido necessário
para construir um mundo, que sujeito às leis físicas é
vazio de significado intrínseco» (Rappaport, 1999, p. 1). O
ritual é um criador, nas suas práticas inscreve no corpo
imagens de construção do sagrado, do oculto, do tempo

130

135

140

145

150

155

160

e da eternidade, anulando as fronteiras entre o culto dos mortos e a gratificação das entidades divinas. As múmias Egípcias (3000 a.C.) são manifestações que podemos aqui referir com todo o alcance do complexo ritualista de que falamos e com uma dimensão social pouco equiparável. Talvez possam ser o exemplo mais mediato e conhecido de conservação dos corpos por embalsamamento, mas os vestígios mais antigos datam de 7020 a. C. (Arriazza, 1995, p. 7) e pertencem à cultura Chichorro, do atual deserto de Atacama. Estas práticas atravessam várias culturas em todos os períodos históricos e, quanto mais recuamos, mais ambíguo se torna descrevê-las ou conceitualizá-las. As suas formas são tão variadas como o aberto que a morte instala. O culto fúnebre do crânio «constitui o mais antigo procedimento ritual de que há memória» (Belting, 2014, p. 189), faz parte da primeira sociedade sedentária da chamada revolução neolítica — cerca de 7000 a.C. Neste ritual inaugural, o corpo transforma-se numa imagem de si. Depois de terminada a decomposição orgânica, os crânios desligados do corpo, eram recobertos por uma camada modelada de cal ou argila. Os ossos que antes sustentavam a carne viva, agora suportam um rosto para a eternidade. De Jericó temos os exemplares mais remotos, 7000 a.C., mas os vestígios arqueológicos distribuem-se pelos atuais territórios da Síria, da Jordânia e Israel e atestam mais uma vez o paralelismo na história das religiões e do culto dos mortos. É também nesta geografia, de forma abrangente, que definimos como Médio Oriente, que se dão todos os acontecimentos que legitimam e fundamentam as escrituras sagradas dos principais credos monoteístas.

As máscaras, tanto no teatro, para invocação dos mortos, como em todas as suas variações ao serviço da escultura fúnebre manter-se-ão ao longo da cultura clássica e é no seu contexto que se inscreve, no seio da cultura ocidental,

00

165

170

175

180

185

190

195

200

205

210

215

220

225

230

235

240

245

250

255

260

265

270

275

280

285

290

295

300

305

310

315

320

325

330

335

340

345

350

355

360

365

370

375

380

385

390

395

400

405

410

415

420

425

430

435

440

445

450

455

460

465

470

475

480

485

490

495

500

505

510

515

520

525

530

535

540

545

550

555

560

565

570

575

580

585

590

595

600

605

610

615

620

625

630

635

640

645

650

655

660

665

670

675

680

685

690

695

700

705

710

715

720

725

730

735

740

745

750

755

760

765

770

775

780

785

790

795

800

805

810

815

820

825

830

835

840

845

850

855

860

865

870

875

880

885

890

895

900

905

910

915

920

925

930

935

940

945

950

955

960

965

970

975

980

985

990

995

a expressão da imagem da semelhança. As práticas fúnebres mantêm-se até aos nossos dias em formas renovadas, mas excluímos-nos aqui de uma história detalhada¹. Mais do que uma análise individual à imagem fúnebre da máscara, interessa-nos em particular observar a permanência destas práticas ao longo dos tempos, pontuando com alguns dados históricos, que permitam pôr em evidência a relação que a mortalidade do corpo, o ritual e a religião² desempenham no entendimento das imagens, das suas origens, dos seus usos para uma reflexão crítica das imagens na contemporaneidade.

Morte, a Construção de Tempo em Imagem.

Durante toda a Idade Média os ossos foram alvo de veneração. Em 1299 o papa Bonifacio VIII decretou na bula papal *Detestande feritatis*, também conhecida por *Sepulturis*, a sua objeção moral às práticas de desmembramento do corpo³. Por um lado, esta bula atesta a existência destas práticas e, consequentemente, o interesse medieval no corpo depois da morte. Por outro, é de referir que não teve grande aplicação nem impediu a permanência das mesmas, entre o paganismo e o cristianismo numa convivência tão característica deste período. Dominic Olariu

1 Ver capítulo *Imagem e Morte* (Belting, 2014)

2 Segundo o dicionário de Oxford a relação etimológica da palavra religião com a origem latina *religare*, ligar, surge como privilegiada nos contextos mais modernos (Hoyt, 1912, pp. 126-129), no entanto surgem bastantes controvérsias quanto á origem e sentido da palavra. Cícero, na *De Natura Dorum* deriva religião de *relegere*, que quer dizer ler novamente ou passar por, ou voltar novamente tanto na ordem do discurso, do texto ou do pensamento (Hoyt, 1912)

3 O contexto da bula papal tem contornos específicos, exteriores ao nosso objetivo, mas serve aqui de legitimação de existência de práticas relacionadas com o ritual da morte. Para mais desenvolvimentos relativos a Bonifacio VIII e a bula *Detestande Feritatis* ver (Brown E., 1981) ou (Brown E. A., 1990)

190 considera o embalsamamento de longo termo uma das
mais claras evidências da importância e dignidade atri-
buídas ao corpo humano no séc. XIII, o corpo é neste sen-
tido uma forma de preservação da alma da qual é inse-
parável. Na contemporaneidade, não podemos deixar de
relembrar, entre outros a preservação do corpo de Lenine
desde 1924 ou de Kim Jong-II desde 2011. Estes dois lí-
deres políticos fazem uma ponte incontornável no papel
da imagem, no contexto de governos totalitaristas, entre
estado e religião, vida e morte.
A morte é ritualizada para edificar a eternidade e nada é mais
eterno do que uma imagem. Podemos falar da sobrevi-
vência material do corpo, como de toda a arte tumular,
fúnebre que, desde a pré-história, afirma manifestações
e ligações ao complexo ritualista que «satisfaziam uma
necessidade fundamental da psicologia humana: a defe-
sa contra o tempo» (Bazin, 1991, p. 19). A regularidade
explica uma relação antropológica de significação com
o tempo. Tanto no decorrer de uma duração cronológi-
ca, como de um período subjetivo, que depende de outros
critérios ou acontecimentos não quantificáveis, o ritual
define pausas, entre ciclos e intervalos. O ritual enqua-
dra a realidade numa composição de elementos e proce-
dimentos de forma alegórica. Ao contrário das imagens,
a tecnologia do ritual não comporta, na sua linguagem,
qualquer critério de analogia com o real, porém mantém
com este uma ligação ontológica e performativa. O ritual
é um dispositivo que interpreta o mundo dando-lhe sig-
nificado e sentido numa unidade e ordem. A civilização
está fundada numa ideia de grupo, que se desenvolve
em torno de um espaço geográfico, mas a partilha, dá-
-se sobretudo num espaço simbólico. Onuki, referido por
Rosenfeld & Bautista, apesar observar em particular o
lugar do ritual na cultura sul americana dos Andes, for-
nece-nos algumas hipóteses que podemos exportar para

225 outras geografias. Ele encontra nos centros cerimoniais,
para além de uma arqueologia do templo na sua função
pública, político-religiosa, uma ação primordial no desen-
volvimento social nas culturas primitivas, na medida em
que estes centros pela sua escala terão desempenhado
um papel fundamental nas novas reorganizações socio-
políticas.
The requirement of renovation after a certain ti-
me lapse generated accelerating change in various as-
pects of culture, such as technology, social organization,
and religion cosmology. The competition among the se-
ttlements or villages, or certain social groups responsible
for taking charge of the ritual, may have played a role in
accelerating the process of enlargement and sophistica-
tion, and eventually a kind of massive public building
worth calling temple was constructed. The renovation of
the temple together with competition for prestige ignited
a process of ever-increasing activities, such as population
growth, technological improvement of food production,
planning of architecture and labor investment, and so-
phistication of religious concepts and ritual itself toge-
ther with ritual paraphernalia. In this process ideology
was formed on the basis of cosmology, and elites began to
manipulate it to lead society. (Onuki, 2017, p. 99).
A realidade religiosa/simbólica da cultura andina é bastante
diferente da europeia, mas o que se torna significativo
são as semelhanças. Onuki, na sua investigação, obser-
va os vestígios arqueológicos que lhe permitem encon-
trar na arquitetura do templo diferentes reconstruções
sobrepostas que edificam, no mesmo lugar, vários perío-
dos de tempo e tecnologias. Essa é uma realidade que
podemos também observar no templo das religiões euro-
peias. Com regularidade, encontramos no modelo igreja

260 vários períodos e as suas evoluções arquitetónicas. Numa
outra extensão da significação religiosa simbólica do lu-
gar, podemos referir Jerusalém, uma das cidades mais
antigas do mundo, onde se concentram as catedrais re-
ligiosas dos cristãos, dos muçulmanos e dos judeus. Por
265 outro lado, diametralmente oposto, mas ainda com o eco
das palavras de Onuki, podemos aferir ainda «a compe-
tição entre povoações, aldeias, ou determinados grupos
responsáveis pela direção do ritual» (Onuki, 2017, p.99),
olhando para a atualidade da realidade portuguesa: as
festas populares são sempre apadrinhadas pelos seus
santos religiosos, definindo, nas suas festividades, ainda
270 a grande comunhão entre o sagrado e o profano, o exces-
so e o religioso. Centradas, normalmente, na imagem do
santo padroeiro, a procissão, ou outro ritual de caráter
religioso, determina o ponto alto das celebrações. Ao con-
vocarem a união da sua comunidade ocupam a totalidade
do seu espaço social, criando uma nova imagem cheia de
vida. Estes eventos exigem uma administração local, lo-
gística e um investimento financeiro e humano que recai
sobre a “comissão de festas”. Esta, trata-se de um conjun-
to de pessoas, que de um ano para o outro numa relação
275 direta com a instituição religiosa local, planeia e orga-
niza as festividades. Vemos por um lado, no critério que
elege este conjunto de pessoas o mérito, a importância, o
respeito social, por ordem hereditária ou por conquista
nas relações de comunidade. Simultaneamente, encon-
tramos aqui também muitas vezes, uma espécie de ritual
de iniciação onde os mais novos são presenteados com
a responsabilidade de partilharem com os mais velhos,
ou simplesmente ocuparem o seu lugar nesta lideran-
ça. Podemos entender a “competição”, tanto no interior
da própria comunidade, na disputa de que estes lugares
280 podem desencadear, ou numa relação mais direta com
o que Onuki nos fala, na operação que a excentricidade

295 e o ruído pirotécnico normalmente associado a estas fes-
tividades, projeta para o exterior da comunidade alimen-
tando rivalidades entre povoações.

Sem nos afastarmos do nosso propósito, estes comentários de
ordem mais popular não deixam de posicionar signifi-
cativamente o ritual no centro da organização social en-
tre o sagrado e o profano. O divino e o humano num só.
Nietzsche recorda-nos através da tragédia, essa forma da
cultura grega onde se acredita cruzarem os sedimentos
dos rituais ancestrais e o embrião da dramaturgia, que
a complexidade e totalidade do espectro da condição hu-
mana só pode ser entendida na tensão e distensão entre
a expressão apolínea e dionísia. As religiões, enquanto
sistema simbólico de crenças, desempenharam sempre
um papel na organização do mundo, na forma de o enten-
der e na orientação espiritual do homem, tanto na vida,
como sobretudo, na morte. Este é o alicerce do seu poder
e será hoje a razão pela qual a religião monopoliza, desde
a ancestralidade mais remota, rituais ainda presentes
na sociedade atual. A organização simbólica do mundo
concentrou na religião um poder extra-terrestre. A ex-
plicação do mundo, o seu entendimento, é um lugar de
ligação social entre os medos e ansiedades, tornando-se
um escudo capaz de fortalecer a sobrevivência de forma
tão poderosa como uma arma. A religião delineia o con-
torno de um espaço onde os homens se unem definindo
um princípio fundamental de comunidade – poder mor-
rer juntos.

300

305

310

315

320

325

As religiões são como as fronteiras, no próprio ato de unirem,
dividem, libertando na fissão nuclear do humano uma
energia de caráter atómico, tão potente como instável.
As religiões unem os homens. As religiões dividem os homens.
O ritual serve aqui a função de sublinhar a potência da maté-
ria simbólica na vitalidade do humano. Na atualidade,
os vestígios arqueológicos ligados ao culto dos mortos,

nascem só os deuses, nascem as imagens e as histórias também.

«A imagem - primeiramente esculpida; em seguida, pintada - é, na origem e por função, mediadora entre os vivos e os mortos, os seres humanos e os deuses; entre uma comunidade e uma cosmologia; entre uma sociedade de sujeitos visíveis e a sociedade das forças invisíveis que os subjagam» (Debray, 1992, p. 33).

A morte não ocupa, hoje, o mesmo espaço social que ocupava na ancestralidade, ou na Idade Média, mas é de todo fundamental não esquecer a posição funcional da imagem como um meio de continuidade e operatividade na condução de poderes divinos e sobrenaturais. Não queremos simplificar aquilo que é humanamente complexo como explica Cícero a Bruto, mas a morte é um paradigma da vida, da humanidade, que define a fronteira entre o conhecido e o desconhecido. É por isso que Bachelard nos diz que «a morte foi primeiramente uma imagem e sempre permanecerá uma imagem» (Bachelard *apud* Belting, 2014, p. 13), «porque não sabemos o que realmente ela é» (Belting, 2014, p. 13). Ela é o limite da racionalidade, onde a insuficiência do humano perante o seu destino se revela. Mas é, precisamente, neste ponto nevrálgico que se reúne a polaridade da impotência e da potência, onde a expressão humana irradia a grandeza da criatividade. As mitologias da origem, da criação e da morte atravessam todas as civilizações e culturas humanas indistintamente. Hoje, a ciência monopoliza o modelo de conhecimento. Debray diz-nos, no entanto, que antes da ideia surge a imagem, é nas histórias simbólicas do passado mais longínquo, assim como nas imagens que chegam até nós, que

defendem que os deuses existem deveras (o que é mais verosímil, pois a isso somos conduzidos pela própria natureza); contudo, Protágoras mostrou certas dúvidas em relação a isso, e Diágoras de Melos e Teodoro de Cirene chegaram mesmo a afirmar que os deuses não existiam de todo» (Cícero, 2004, p. 19).

tornaram-se um dos registos mais significativos de aculturação, de rutura no conflito incondicional entre o animal selvagem e o homem social. Estes vestígios conservam, numa forma muito remota, a génese da ideia de comunidade, a presença do jogo simbólico e da qualidade sensorial na dedicação, cuidado ou na simples seleção do local de depósito do corpo depois da morte. É perante o incógnito, o incompreensível que se catalisam os meios humanos do medo e da imaginação que respondem, numa ordem natural, à necessária organização do mundo. É neste espaço que o ritual vai ocupar lugar e onde o pensamento simbólico acontece, abrindo, assim, o caminho para os deuses e as religiões que perduram nos nossos dias.

Os Deuses e as Imagens Nascem da Morte

Voltemos à antiguidade clássica. Cícero, filósofo romano, não resolve todas as suas dúvidas, mas não deixa de ver a religião como um argumento necessário e funcional tanto da organização do mundo como do próprio estado. No seu discurso, a legitimação dá-se pela própria «natureza que nos conduz à existência dos deuses»⁴. Com a morte, não

4 Em conveniência com o nosso texto aplicamos uma dedução das palavras de Cícero, consideramos no entanto útil e esclarecedor na questão que vimos a desenvolver, entre o ritual a religião e os deuses, a abertura do seu diálogo filosófico do ano 45 a.C. :
«1. Há na filosofia questões que, até hoje, de modo algum foram convenientemente clarificadas; mas de todas há uma, como tu sabes, Bruto, especialmente difícil e obscura, que diz respeito à natureza dos deuses – questão não só das mais dignas de que o nosso ânimo se pode ocupar, como também fulcral para fundamentar a religião. Sobre esta, tantas e tão discrepantes são as sentenças dos mais sábios homens, que isto por si só, deve constituir uma prova de que o ponto de partida da filosofia é a ignorância, e prudentemente se afastaram os académicos de assuntos de tal modo incertos. Pois o que há de pior do que a temeridade? Ou o que é tão temerário quanto indigno da gravidade e da seriedade do homem sábio do que ter para si algo que é falso, ou defender sem hesitação aquilo que não foi, com um suficiente conhecimento de causa, objeto nem de reflexão nem de exame? 2. Há, acerca desta questão, os que

380

385

390

395

400

405

410

reconhecemos o espírito do saber e percorremos os lugares do mundo no homem. Por isso, entre ambas não existe conflito, nem a primazia de uma em relação à outra, existe sim um encontro que só pode ser entendido no contexto de uma dialética, entre a relação empírica e a científica, ou melhor, entre a razão e a intuição. Hoje, o lugar do homem no mundo parece mais determinado pelo rigor da tecnologia, mas torna-se absolutamente imprescindível não esquecer que a razão é a base do pensamento intuitivo. Os problemas da existência ou da insuficiência do humano não se resolveram com últimos redutos da ciência e nem a tecnologia se exclui da função mediadora de valores simbólicos. Mas para lá chegarmos, é fundamental posicionar a religião como tecnologia do simbólico nos alicerces da humanidade e na fundação da cultura Ocidental, europeia em particular. Não se trata de uma abordagem histórica sobre as religiões, mas considerar que as funções simbólicas, integradas nas práticas dos rituais mais ancestrais, definem conteúdos de comunicação, sociabilidade, relação com o meio, inteligibilidade, que são altamente relevantes no entendimento, nas origens e na representação da humanidade. Hoje, as religiões perderam o poder do sentido na organização do mundo, mas não na organização da morte. O mundo transformou-se numa coisa que deixou de caber na explicação religiosa, mas a religião não deixa de estar bem presente na organização do mundo, no seu planeamento, é ainda o calendário religioso que marca a cadência do consumo ocidental, por isso é que a Páscoa é cotada com valores de época alta para as viagens e para férias, e o Natal, esse expoente da celebração religiosa é o pico do gráfico que desenha a celebração e solidariedade consumista. Mas ao contrário do mundo, a morte não se transformou em nada. A morte, na sua indeterminação, exclui-se ao sentido, nessa relação, mantém o significado do poder atualmente presente

415

420

425

430

435

440

445

no exercício religioso. Apesar do enfraquecimento da sua função, que no passado foi central e determinante, a permanência da religião, hoje e ao longo de toda a história, é indiscutível, sem ela «a humanidade estaria ainda numa era de condição pré- ou proto- humana» (Rappaport, 1999, p. 1). No contexto ocidental europeu, onde a sociedade secular, assim como o poder político laico tem uma expressão significativa, a religião mantém uma presença sólida definindo *praxis* e posições que moldam incontornavelmente a cultura contemporânea política e socialmente. Seguindo ainda Rappaport na sua suposição de que «se as origens das religiões não são a origem da humanidade, as duas estão intimamente ligadas» (Rappaport, 1999, p. 1), interessa-nos aqui manter bem presente, acima de todo o ceticismo contemporâneo, a força da ligação material e simbólica que a religião faz entre o passado mais remoto e os nossos dias. Durante a produção deste texto um incêndio na capital francesa forneceu a todos os meios de comunicação mundiais, imagens do pináculo e parte do telhado da catedral Notre Dame a arder catastroficamente. Contrariando um tempo, onde parece cada vez mais esgotado e violado o valor simbólico que as imagens sempre determinaram, este incidente revelou, no nosso entender, a continuidade deste poder (simbólico) e o significado cultural que determinadas imagens do passado mantêm hoje. Notre Dame é uma catedral gótica, cristã, num dos centros culturais medievais que se tornou um marco da humanidade, da arquitetura que celebra a morte e a eternidade de um cristo ressuscitado no coração da Europa. Não só o espírito de ligação emocional correu o mundo, na sua perda, como a angariação de avultados fundos privados revelou-se surpreendentemente rápida, assegurando assim, ao que tudo indica, a recuperação da catedral. A tecnologia de uma imagem data a sua origem, assim como a sua receção, mas «uma imagem do passado

450 jamais estará superada porque a morte é o nosso limite
inultrapassável e o inconsciente religioso não tem idade»
(Debray, 1992, p. 40). No seguimento destes acontecimen-
455 tos será difícil contrariar a presença do «inconsciente re-
ligioso», tal como nos é impossível aferir a distinção ou a
hierarquia que Notre Dame significa, entre o símbolo re-
ligioso, ou o valor patrimonial cultural. O que é certo é o
segundo resultar do primeiro. As imagens desempenham
um papel crucial neste trânsito histórico entre a religião
460 e a cultura, muitas vezes, elas são a mesma coisa outras
deambulam de um lado para o outro definindo no sentido
uma hierarquia, ora como aliadas, ora com inimigas. Por
isso, Belting nos recorda que as «teorias da imagem eram
um domínio exclusivo dos teólogos» (Belting, 2014, p. 15)
465 mas que cederam lugar aos discursos da arte. Este autor
parece querer dizer-nos ainda, que a democracia destes
novos discursos e a diversidade dos seus intervenientes é
uma possível razão para a falta de uma teoria da imagem
na modernidade.

O culto dos mortos faz parte de um complexo na dinâmica social
onde participa a prática ritualista e atravessa crucial-
470 mente nas suas funções, tanto a formação do pensamen-
to simbólico ancestral, a formação das religiões, assim
como a criação e a produção de imagens. Os rituais fúne-
bres continuam na sociedade moderna justamente sob
o domínio das religiões. As manifestações de celebração
475 fúnebre constituem por si toda uma história da arte e da
cultura desde a ancestralidade. É a condição de mortal
que leva o humano ao encontro da imortalidade que só
as imagens permitem. «O nascimento da imagem está
envolvido com a morte. Mas, se a imagem arcaica jorra
480 dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida»
(Debray, 1992, p. 20). Quanto maior o peso da morte e do
seu enigma, melhor se adequa a eloquência das imagens
e da sua transcendência. A relação da morte e da magia

18

485 é constante no discurso das imagens sendo independen-
te da tecnologia onde elas se originam. Regis Debray⁵ e
Hans Belting⁶ estão concentrados nos escombros arqueo-
lógicos da imagem. O primeiro vai, através da mediologia,
percorrer o caminho entre as velhas e as novas tecnolo-
490 gias, o segundo não as deixa de considerar, mas a abor-
dagem é pela via antropológica. Parecem aqui aliados,
tanto nas considerações etimológicas da *Imago*, como em
definirem na morte uma origem. Ambos citam Bachel-
lard para explicarem o espaço de indeterminação que a
morte abre para a existência das imagens. André Bazin
495 e Susan Sontag, ambos do contexto das imagens técnicas,
também encontram na morte argumentos. Bazin, sobre a
ontologia da imagem fotográfica. Nos seus estudos sobre
cinema, recupera no embalsamamento uma génese, onde
o fixar artificial das aparências empreende uma luta e
uma defesa contra o tempo, «salvando o corpo da prisão
500 da duração» (Bazin, 1991, p. 19). Sontag não deixa de en-
tender no ato fotográfico, na sua condição tempo fixado,
uma paragem, uma forma de morte, «a câmara é uma su-
blimação da arma, e fotografar é um assassinio sublima-
do» (Sontag, 2015, p. 23) para ela a fotografia não deixa
505 de ser um *memento mori*. Na imagem, a vida a morte e a
eternidade tornam-se semelhantes.

As Imagens Servem os Deuses Invisíveis para a Eternidade
A recordação é exatamente a lembrança de mortalidade, por
isso a religião, em geral, celebra, tanto pelas imagens
como pelas palavras, a extinção do tempo num contrato
com a eternidade. Neste sentido, não há grande diferen-
ça entre imagem e palavra, mas aquilo que as separa é
510 mais problemático. Palavra e imagem são dois modelos

5 Ver (Debray, 1992, *Vida e Morte das Imagens*)
6 Ver (Belting, 2014, *Antropologia das Imagens*)

520

525

530

535

540

545

mediadores de apropriação do mundo, que desbravam sérias discussões e posições ideológicas ao longo da história do conhecimento. Imagem e signo, ambas participam na sólida e monumental construção da história, da memória, mas o que elas edificam naquilo que não se conhece e que não se vê, parece abalar toda a ordem do real. «O Verbo é a Imagem de Deus que o profere, na sua essência. Para a Natureza da imagem, segundo Tomás de Aquino, duas condições são necessárias (SumaTeológica, I, q. 93, art. 1 e 2): ter semelhança com alguma coisa e origem a partir dela. » (Mourão, 2011, p. 24) Tomás de Aquino está, nitidamente, a desenhar uma posição de ordem teológica, para abrir um caminho entre Deus e as imagens. Mas Plínio, muito antes, entre a luz e a sombra, encontra no desenho o trilha do amor entre a filha do oleiro e o seu amado.

Por duas vezes, a História Natural de Plínio, o Velho, se refere à origem da pintura. Nos dois casos e, em particular, no mito que descreve, identifica-a com a origem do retrato. O mito fala da invenção da modelagem em argila: «Ao utilizar também a terra, o ceramista Butades de Sycione foi o primeiro a descobrir a arte de modelar os retratos em argila; passava-se isto em Corinto, e ele deveu a sua invenção à sua filha que se tinha enamorado por um rapaz; como este ia partir para o estrangeiro, ela contornou com uma linha a sombra do seu rosto projetada na parede pela luz de uma lanterna; o seu pai aplicou a argila sobre o esboço, e fez um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado» (Gil, 2005).

Esta história amplamente conhecida, é regularmente referida como origem do desenho e da imagem gráfica. Athénagoras, referido por Bismark⁷, acrescenta, na sua interpretação desta narrativa, que o rapaz estaria a dormir durante

7 Ver (Bismarck, 2004)

20

550

555

560

565

570

575

580

este enlace, o que o coloca, definitivamente como personagem passiva, retirada. A própria ideia de “viver na sombra” de ou “ser a sombra de algo”, realça na palavra um sentido mórbido de afastamento. O rapaz não está morto, mas uma partida pode ser facilmente associada à ideia de morte. A imagem serve, aqui, um meio para preservar a presença dessa ausência. Mas o que queremos, aqui, distinguir é a relação de analogia que atravessa o tempo entre a condição de imagem de Tomás de Aquino e a alegoria de Plínio. *Ter semelhança com alguma coisa e origem a partir dela*, Aquino parece estar a referir-se magistralmente à sombra e à ligação ontológica que ela define entre a coisa, o modelo e a sua equivalência projetiva. A sombra é um decalque luminoso, um mapeamento de todos os pontos que separam a luz e sombra, desenhando a fronteira plana que contém o sujeito, o dentro e o fora. Sem a luz, essa matéria de onde nasce toda a vida, também a sombra não tinha existência. Através da luz, a sombra torna-se um duplo primordial para definir a «origem da relação de referencialidade que ocorre quando se faz corresponder a sombra de um objecto e a figura do mesmo objecto» (Marcelino, 2011, p. 70). De uma forma, aparentemente degenerativa do seguimento que temos vindo a tomar, encontramos na impossibilidade de ver, um ingrediente substancial na reflexão sobre as imagens e a condição que elas representam no humano. Jacques Derrida no texto *Memoirs of the Blind*⁸, para o catálogo de uma exposição de desenho dedicada ao autorretrato, encontra na cegueira a possibilidade para falar do desenho. Ele radicaliza a questão para nos dizer que o desenho é cego e aqui partilhamos algo que se toca, pois temos vindo a falar de imagens que definem possibilidades para além do visível. Na sua condução pela etimologia

8 (Derrida, *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*, 1993, p. 10).

585

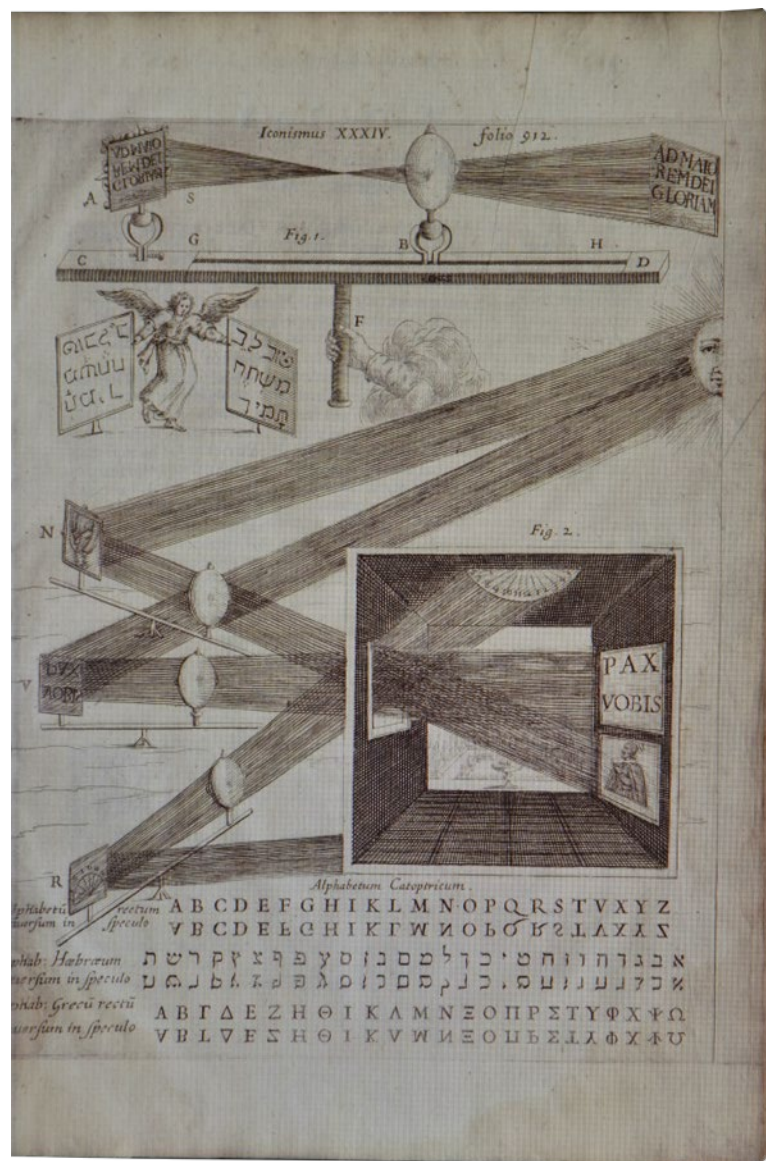
590

da palavra latina *ab oculis*, que legará em Francês *Aveugle* (cego, cegueira), *ab* quer dizer fora de, ou com origem em, e *oculis* quer dizer olho. Não podemos deixar ao de leve esta duplicidade semântica que ele nos expõe em “*ab*” ou algo de facto está fora, separado do olho, ou algo emana e se origina no próprio olho. Mas o que surge como verdadeiramente estarrecedor é a forma como se encontram e unem os discursos sobre as imagens e a cegueira, o visível e o que não se vê.

22



(Kircher, 1646, p. 1037)
Kircher, Athanasius (1646). *Ars Magica Luce et Umbrae*. Schöner.
Recolhido de arquivo digital Max Planck
Institute for the History of Science



(Kircher, 1646, p. 1050)
Kircher, Athanasius (1646). *Ars Magica Lucis e Umbrae*. Scheus.
Recolhido de arquivo digital Max Plank
Institute for the History of Science

O Espetáculo da Escuridão, a Lanterna da Ilusão

As máscaras do teatro clássico respondem a essa necessidade de tornar presente os mortos ou os seres divinos. Esta convocação, dos mortos e dos deuses, por uma imagem que atua na narrativa dos homens é também uma reinterpretação dos sedimentos do ritual numa nova forma cultural. Se a cultura grega nos fornece uma sombra para origem da dramaturgia ocidental, a arquitetura da igreja medieval abre o espaço para o teatro da luz. Na ruína do teatro de Dionísio, está presente tanto a arqueologia da arquitetura como a memória da celebração, na qual as danças e os sacrifícios rituais resultaram em representações teatrais. Este é o espaço onde a performance, o texto, o coro e a música se reúnem no êxtase sensorial. A igreja medieval renova este contrato no apelo multimídia *site-specific*. Os vitrais, pela sua transparência, conduzem a luz celeste, iluminando com cor as rosáceas projetadas no claro escuro das catedrais, onde os sinos, os órgãos de tubos, o coro e o texto no teatro da celebração religiosa, constituem uma ópera total. Nesse sentido uma arqueologia dos «nossos primeiros espaços audiovisuais» (Debray, 1992, p. 82). A igreja católica, desde sempre, percebeu e colheu o melhor benefício da dimensão espiritual que as práticas performativas teatrais produzem. O teatro dos Jesuítas é disso um exemplo *sui generis*. Na longa tradição que mantiveram com a arte do teatro, usaram-no como meio de propaganda dirigida ao povo e como forma de conhecimento transcendente, da presença divina para os seus ordenados. «Para os Jesuítas, a peça de teatro não é um entretenimento ilusionista, mas o lugar onde a verdade é revelada, onde o invisível se torna visível e explícito» (Vermeir, 2005, p. 131). Ignantus Loyala, fundador desta ordem, introduz a imaginação e a memória no *exercício espiritual*⁹

630

635

640

645

650

tornando-o uma forma de exercício de interpretação dramática, em que alguém se imagina como personagem das várias situações bíblicas e explora o seu significado, físico, emocional e, acima de tudo, espiritual. Com várias peças de origem clássica, mitologias e, obviamente, dramas bíblicos, o teatro jesuíta não é um fim em si mesmo, é um meio para um fim: promover a doutrina católica. Por isso, a relação de ordem moralista assegura a sua função. No entanto, o teatro com a sua componente de deleite, entretenimento encantatório é, aqui, uma ferramenta didática para o conteúdo religioso e para a performance dos seus futuros pregadores, padres, missionários. A ordem Jesuíta deteve um grande monopólio da educação religiosa em toda a europa e «Ignatius reconheceu a importância do teatro no ensino dos membros da sua ordem enquanto oradores públicos e performers» (Wetmore, 2016, p. 4), desta forma os estudantes não só aprendiam latim, poesia, ritmo, oratória assim como melhoravam a sua autoconfiança para falar em público, o que significava uma maior eficiência na evangelização. Uma das razões chave referidas por Kevin Wetmore para a invenção técnica do teatro jesuíta, «está na crença que o espetáculo promove o encontro de pessoas e compete com sucesso com outras formas de entretenimento» O espetáculo tem sempre na sua natureza algo de mágico e o teatro jesuíta atingiu contornos de sofisticação cénica e cenográfica que demonstram claramente o compromisso com o deslumbramento e com a ilusão¹⁰.

10 O teatro jesuíta foi durante o séc. XVII e XVIII dos mais avançados tecnologicamente. Neste período de instabilidade política e religiosa a arte do Barroco encontrou na eloquência do excesso decorativo, do movimento e na da ilusão, como é exemplo o *trompe l'oeil* uma forma de expressão. Koen Vermeir diz-nos que «a incerteza e ansiedade social foram expressas culturalmente pelo fascínio na ilusão. Como a magia e as peças de teatro eram a forma de ilusionismo dominantes ambas se tornaram populares» (Vermeir, p. 129).

26

655

660

665

670

675

680

Atanásio Kircher (†1602 – 1680), com os seus desenvolvimentos realizados na Lanterna Mágica, é um dos intervenientes na magia teatral jesuíta com recurso às imagens projetadas. Filósofo, teólogo, matemático, considerado por muitos o último dos renascentistas, Kircher é um padre Jesuíta do séc. XVII, que na sua obra monumental, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, “A Arte Magnética da Luz e da Sombra”, dedicada à ótica, à luz, sombra, refração, projeção e luminescência, contribui com algumas descrições inaugurais da câmara obscura, da lanterna mágica, assim como algumas das primeiras observações ao microscópio. Com o auxílio de espelhos planos, côncavos, lentes convexas, desenvolve tanto a lanterna mágica como outros métodos para a projeção de imagens, textos e mensagens secretas¹¹. Estes sistemas projetivos tanto serviam os interesses da cenografia, como também, como Kircher sugere, eram úteis para apoiar e ilustrar histórias ou palestras incentivando a mensagem de ordem teológica cristã. A lanterna mágica, que podemos abreviar como um uma arqueologia do projetor de *slides* numa relação muito próxima com cinema, trata-se de um instrumento cujas primeiras manifestações do seu uso, estão particularmente comprometidas com o propósito de criar ilusões. «Walgenstein alegadamente fez uso da lanterna mágica não na condução de investigação, mas para dispersar medo e horror aos seus espetadores projetando a morte através de um esqueleto» (Kittler, 2010, p. 73). Numa forma particular e aqui numa relação com a fantasmagoria, a novidade da projeção de imagens e de sombras em locais escuros era, por si, um motivo de deslumbramento, mas

11 Entre os muitos artefactos que Kircher desenvolveu, para além da lanterna mágica, temos ainda um sistema de codificação de mensagens – estenografia, que através de um espelho côncavo e a luz solar permitia transmitir mensagens a 3, 5km de distância. Kircher inventou também o *parastatic smicroscope*, onde as imagens pintadas num disco eram vistas através de uma lente ótica. Ver (Kittler, 2010, p. 74).

685

690

695

700

705

710

a qualidade ilusionista deste método permitia uma clara alusão de «semelhança com os sonhos, as visões ou aparições dignas de um necromante, e o diabo era consensualmente considerado como o mestre de tais delírios» (Vermeir, 2005, p. 132). Eram os monstros, os demónios, as figuras do imaginário que melhor demonstram a acentuam a capacidade ilusionista da lanterna mágica. Nas palavras de Kircher «As imagens e sombras apresentadas em salas escuras são muito mais assustadoras do que aquelas produzidas pelo sol. Através desta arte, se a imagem do diabo for lançada para um espelho e projetada num lugar escuro, os descrentes de Deus são mais facilmente prevenidos dos vícios» (Ranke *apud* Kittler, 2010, p. 80). Para Koen Vermeir, com a lanterna mágica materializa-se pela primeira vez, uma imagem da ordem do fantástico e ficcional sem se tornar sólida como uma pintura ou um desenho. Entre projeções, espelhos e reflexões, importa destacar este interesse em maximizar o mistério do drama, que aqui vemos ancorado, tanto no teatro como na narrativa religiosa onde as imagens impossíveis são necessárias.

As quatro ilustrações que se seguem, não referenciadas em momento nenhum do texto, propõem, na qualidade das imagens, o significado da diferença que elas possuem, nas diferentes posições entre o Ocidente e Oriente. Um problema que iremos aqui considerar.

28

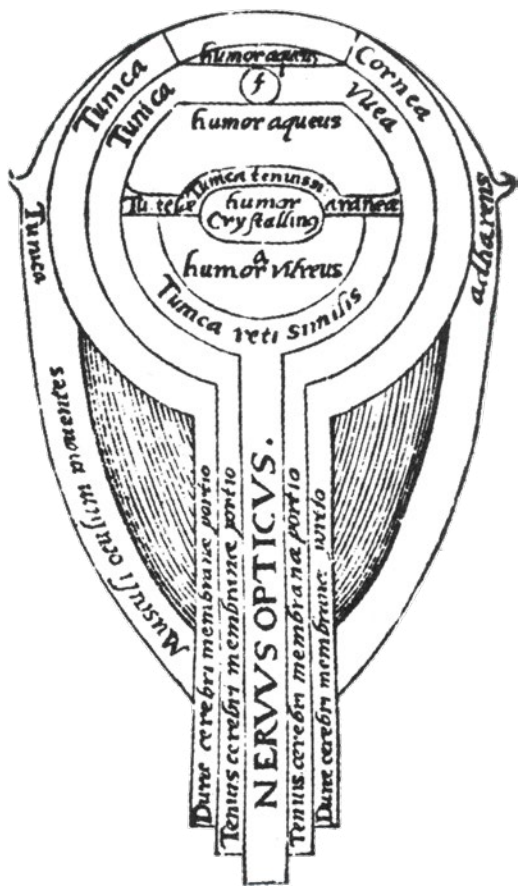
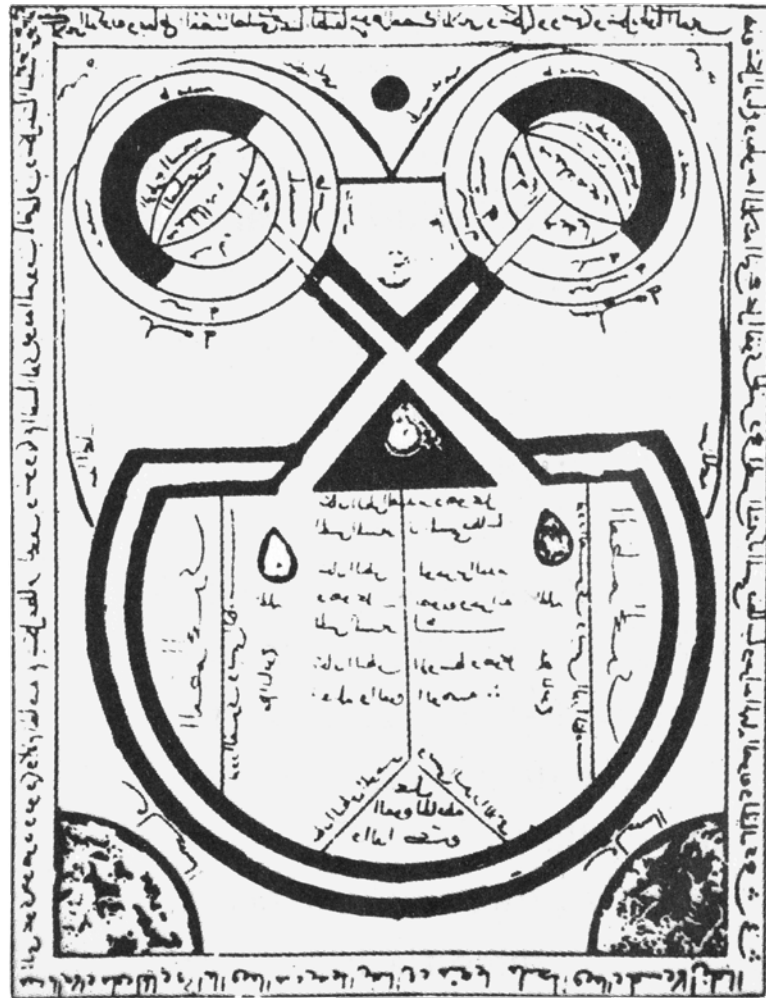
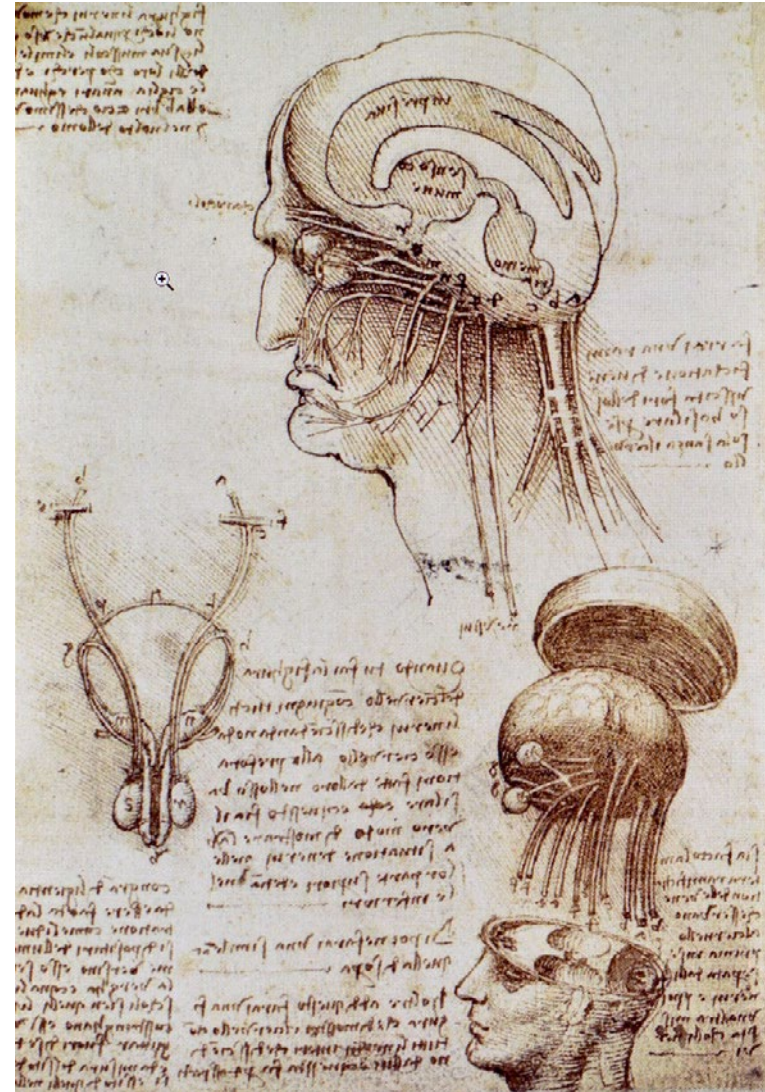


Diagrama do olho segundo a concepção de Alhazen, retirado da edição de Risner de 1572. São mostradas as várias tunicas, bem como os humores aquoso, vítreo e cristalino, e ainda o nervo ótico. Recolhido de (Bernardo 2009, p. 119)



Representação islâmica do sistema de visão, onde se mostra o quiasmo ótico.
A forma esquemática da representação poderá ter sido imposta por razões culturais, pois sabe-se que o Islão proíbe o desenho de imagens da figura humana.
Recolhido de (Bernardo 2009, p. 119)



Desenho Anatómico Leonardo da Vinci (1452 - 1519)
Recolhido da [web](#).



Desenho Anatômico Leonardo da Vinci (1452 – 1519)
Recolhido da *web*.

32

As Imagens e as Religiões, Duas Vias para a Invisibilidade de Deus.

As imagens definem uma política do fragmento e do invisível, como as questões de fé começam quando termina o visível, Deus encontra nelas um aliado. Os deuses e as suas imagens parecem encontrar-se na história das origens e essa é a razão que nos leva a entender que nelas (as imagens) «sobrevivem conceitos de fé» (Belting, 2011, p. 9). Pois é no contexto do sentir que excede o saber que os ícones e as suas práticas tiveram início. Se a religiões unem os homens e as civilizações numa origem, as imagens evidenciam o dividir das religiões.

Belting segue as máscaras fúnebres, *Imago*¹² ao encontro de uma metafísica das imagens. Para ele, é no estado de carência que as imagens acontecem e onde mora a sua origem fundacional, são imagens que substituem, que nos dão o que não está. A preservação da vida dá-se pela sua representação, tal como o contorno da sombra do amado mantém próximo o amor face à distância. A morte é a manifestação incondicional da ausência e do vazio onde as religiões se instalam pelas suas imagens. A realidade religiosa está para lá das coisas, «não está disponível de um modo empírico e sensível» por isso «os guardas da fé ou a tornavam percetível por meio de imagens, sobre as

12 Na tradição ocidental costuma associar-se a origem da máscara à morte. Das culturas do período da chamada revolução neolítica, chegam-nos máscaras de pedra (bem como crânios e estátuas-manequim), que inicialmente cobriam a cabeça do morto, ou mais seriam usadas por atores que representavam a presença dos mortos. A presença de máscaras mortuárias em sociedades em que as práticas funerárias têm grande relevo é bem conhecida: no Egito, mas também das civilizações incas, das mesoamericanas e do México. Normalmente representam traços dos falecidos, para os honrar, para garantir uma comunicação com o seu espírito, para os reforçar a partir para o mundo dos espíritos. Na Roma clássica, chamava-se *imago* a um molde em cera da cara dos mortos que poderia ter variados usos numa sociedade fundada no culto dos mortos. (Dias, 2017)

735

quais exerciam um controlo, ou decretavam uma proibição das imagens que, no entanto, não anula, de todo, as imagens, antes as subtrai aos olhos, a fim de as transferir para a representação interior» (Belting, 2011, p. 9). A invisibilidade surge como um império de poder para a linguagem religiosa.

740

Apesar de a religião católica cristã, no seu domínio europeu, ter encontrado na imagem uma ordem do absoluto, é importante lembrar que a sua origem teológica se dá no contexto judaico, monoteísta, onde as imagens são proibidas.

745

Se por um lado temos vindo a mapear a imagem como instrumento de poder, através da possibilidade que ela estabelece com o transcendente e o simbólico, torna-se igualmente importante aferir como é que as instituições, que têm na sua natureza uma relação com o transcendente, rejeitam as imagens. As religiões são aqui instituições fundacionais que determinam, pelas suas doutrinas, um modelo de poder simbólico e necessariamente político na base da organização social. Por isso delimitam um enquadramento cultural para as imagens e os seus usos. As religiões, em particular as abraâmicas monoteístas, definem, no código ontológico da imagem, diferenças e semelhanças profundas, que consideramos aqui de extrema importância. Importância que se reflete não exclusivamente no entendimento de cada uma das posições religiosas, mas sobretudo no facto de ambas considerarem as imagens um problema central, porque em cada uma das orientações está definida uma ordem do político para as imagens.

760

No nosso campo de estudo, o Ocidente, a ascensão e poder da igreja, desde a antiguidade Greco-Romana até à idade Moderna, depende da relação que esta estabeleceu com a arte através da imagem. Deste modo, partimos do princípio que a importância e monopólio da imagem na contemporaneidade não pode ser entendida sem esta

765

770

precedência histórica, por isso será oportuno aferir alguns fundamentos teológicos da imagem. As religiões encontram pela recusa, limitação ou total aceitação das imagens, uma operatividade simbólica na afirmação do seu poder. As imagens, na sua intrínseca ação política, são uma das razões preponderantes nas dissidências das religiões monoteístas. Deparamo-nos, desde logo, com uma questão contextual, tanto o poli como o monoteísmo são construções histórico-culturais. No entanto, não deixa de ser relevante que, na conjuntura de religiões dominantes no Ocidente, o primitivo modelo de múltiplas divindades, enfraqueceu na razão do aparecimento e desenvolvimento na crença num Deus único. Portanto, é no contexto de uma ordem, institucionalmente hierarquizada que as questões da imagem desempenham em plenitude a sua ação crítica. Mesmo no caso das religiões que eliminam as imagens dos seus discursos, essa exclusão reside na expulsão do poder que as imagens exercem. Logo, o que aqui fica evidente é a potência da imagem e a sua natureza de relação simbólica indissociável da natureza da religião. É a mesma ordem de poder que constatamos no controle sobre a imagem ou na sua eliminação o que não deixa de ser também uma forma de controle. No fim, não deixam de ser duas formas de centralizar e de governar.

775

780

785

790

795

A iconoclastia de Bizâncio no ano de 726, o cisma de 1054, que dá origem à igreja Ortodoxa¹³, ou a reforma renascentista,

13 Ainda que seja possível observar a presença de escultura na arte bizantina, que é o berço da igreja ortodoxa, esta, na sua acessão mais comum, bane, com severidade, a escultura da decoração religiosa. Somente seguindo um rigoroso conjunto de normas e regulações, é permitida a pintura sobre madeira representando alguns santos, Jesus e Maria. Na teologia ortodoxa, Deus não se torna homem. O ícone, a mais significativa representação religiosa, é assim um meio de assegurar a distinção entre a divindade de Deus e a forma humana. Nesta cultura, o objetivo não é a demonstração da originalidade artística, mas a reve-

800 de onde surge a igreja protestante, são momentos decisivos onde podemos ancorar historicamente pontos de ruptura e descontinuidade. As opções religiosas que rejeitam ou condicionam as imagens nos seus usos resultam de posições bem definidas no centro de poder dessas instituições. Neste contexto, são um discurso politico-ideológico sobre as imagens e, por isso, um argumento enriquecedor nesta reflexão.

805 A história, onde um deus divino que modela uma figura dando-lhe vida, é aqui o grande mito da origem, exterior a qualquer uma das religiões monoteístas, mas que fornece uma base comum no entendimento das diferentes posições. Esta grande narrativa cosmológica do universo e do homem é partilhada na alegoria de Adão e Eva pela religião Judaica, Cristã e Islâmica¹⁴. A literatura da civilização mesopotâmica¹⁵ parece ser uma fonte de inspiração para o livro da criação bíblia, «o confronto estreito do livro do Génesis 1-11. Com os relatos mesopotâmicos de criação prova que eles são, em quase tudo, semelhantes a elas: têm os mesmos motivos temáticos, o mesmo contexto das origens, a mesma estrutura lógica narrativa, a mesma finalidade, o mesmo funcionamento com os mesmos objetivos» (Vaz, 2015, p. 227). No contexto das religiões monoteístas que aqui abordamos, a ideia de criador e criador de vida estão unidos num só. Em qualquer dos casos é um deus invisível, sem forma, cuja ação se manifesta na sua obra. Deus é um artesão. É a partir desta matéria simbólica que podemos identificar parte

lação do significado interior e permanente de cada figura.

14 As derivações destas três religiões são inúmeras, mas esse não é o interesse deste estudo. Concentramos sobretudo nestas três a nossa reflexão, primeiro pela relação de dominantes que ocupam e nas duas últimas em particular pelo diferente uso que fazem das imagens.

15 Ver a *Criação do Homem na Mesopotâmia* in (Tavares, 1978)

das diferenças que Ocidente/Oriente tradicionalmente definem na posição e estatuto do artista e dos seus produtos visuais. Deus cria o homem e dá-lhe vida. É neste argumento de criador que reside, dentro das diferentes doutrinas religiosas, a possibilidade da existência ou não de imagens. Criar está, neste contexto, intimamente ligado a produzir imagens de semelhança.

As origens do Judaísmo remontam à génese do mundo bíblico, aproximadamente 4000 a.C. e Abraão, figura na tradição judaica do séc. XX a.C., é o seu patriarca fundador. É nesta crença cultural que se atribui a origem das três religiões monoteístas do Ocidente: Judaísmo, Cristianismo, que é uma derivação da primeira, e o Islamismo. No Judaísmo, a religião monoteísta de origem mais antiga, o papel criador é sacralizado na figura de Deus e nada se pode a ele equivaler, pois o estaria a plagiar “não farás para ti imagem esculpida, nem nada semelhante ao que há nos céus acima, ou na terra em baixo, ou na água debaixo da terra”¹⁶. O Islamismo tem fundamentos teóricos particulares «Os mais severamente punidos por Allaah no dia da ressurreição serão os criadores de imagens» (al-Bukhaari 5606; al-Fath 10/382). «Os anjos não entrarão numa casa onde existe um cão ou imagens» (al-Bukhaari 3053; Muslim, 2109)¹⁷. O seu profeta principal Maomé

16 Excerto do segundo mandamento. Judaísmo, Cristianismo e Islamismo são chamadas religiões Abraâmicas e todas têm origem no reconhecimento na personagem espiritual de Abraão como mensageiro de Deus e portador dos 10 mandamentos. No entanto, estes têm importância distinta em cada uma.

17 As interpretações das escrituras islâmicas são diversas, o que explica as várias escolas de pensamento religioso islâmico. A discrepância temporal, entre as escrituras religiosas que compõem a fundação da civilização islâmica, em particular Al-Bukhari (Bukhara, 810 – Khar-tang, 870) que compila o conjunto de hádices mais significativos para os muçulmanos sunitas e a atualidade das tecnologias visuais, origina problemas de enquadramento peculiares. Ao contrário da hierarquia

850 séc. VII, não faz parte da crença judaica. No entanto, ju-
deus e muçulmanos partilham a ausência de imagens e
a impossibilidade de representação de Deus. Na religião
católica, o homem é feito à imagem de Deus e Jesus Cris-
855 to é Deus na condição de corpo, corpo humano. O Deus, ao
que tudo indica, é o mesmo para estas religiões e muitos
dos intervenientes e personagens das suas histórias tam-
bém. O aforismo de que uma imagem vale mais do que
mil palavras, tem origem certamente, no Ocidente, ele
860 «culpabiliza a palavra por ser trabalhosa, tortuosa, pe-
sada, dolorosa. Além disso, parece querer afirmar que a
imagem é, sem margem para dúvidas, a solução da pala-
vra. As imagens conseguiriam realizar sem esforço o que
as palavras arduamente procurariam sem o alcançarem.
As palavras, que andam sempre de dizer em dizer, tornar-
865 se-iam, por isso, um peso para os indivíduos» (Martins,
Miranda, Oliveira, & Jacinto, 2011, p. 7). Não para os
muçulmanos. Na cultura islâmica a caligrafia reflete a
ideia de que Deus comunica com o homem pela palavra.
Neste contexto, tanto o modelo da escrita como da ora-
lidade, são em valor, mais significativos determinando
870 assim uma escolha absoluta em relação às imagens e à
sua sedutora fisicalidade. Ao longo da sua história, o is-
lão desenvolveu uma profunda aversão à representação
realista dos seres vivos, em particular do ser humano (re-
trato) e acima de tudo, a qualquer representação do seu

estrutural da igreja Católica, o Islão não tem uma autoridade central na interpretação das suas doutrinas, o que em certa medida o torna mais igualitário e democrático, no entanto, isto quer dizer que, qual- quer um pode interpretar o Alcorão e as escrituras religiosas, o que facilita por um lado, os muçulmanos extremistas de ganharem voz e influência, por outro, a convivência de teólogos académicos que proíbem toda a qualidade de imagens, outros só escultura, ou as pinturas de se- res vivos nomeadamente figura humana, outros permitem a fotografia digital e não a analógica, outros proíbem ainda a imagem estática, fixa, mas não o vídeo nomeadamente em direto...

88

875

profeta Maomé. Quanto a Deus, para esse é inconcebível qualquer forma, pois a sua grandeza não cabe em dimen- são alguma. Estas crenças têm origem no horror do islão à idolatria e, no geral, a qualquer coisa que se interponha entre o homem e a palavra de Deus. Se os signos têm um significado como referência, as imagens têm (ou tinham) um referente como indexação, mas na fronteira entre a referência do significado e o referente da imagem, existe um aberto que explica que «As imagens simulam uma vida que de facto, não possuem. Semelhante desilusão não podia experimentar-se num signo» (Belting, 2011, p. 149). Pelo contrário, poderíamos dizer que as imagens resistem à morte, mas as línguas não. As línguas mortas servem os propósitos académicos da hermenêutica, da semiótica e da história. Na sua condição de inertes, são úteis na sua ruína, porque não se alteram nem se rein- ventam. Porém, as imagens «libertadas do tempo confun- dem as épocas desencadeando um inconsciente psíquico que não está sujeito ao envelhecimento» (Debray, 1992, p. 34).

880

885

890

895

A caligrafia está no centro do islão, as suas qualidades decora- tivas e a sua ligação teológica posicionam-na como uma das suas formas artísticas de maior valor. A arquitetu- ra, na tradição islâmica, tem, na mesquita, o seu modelo mais relevante. A arte é fundamentalmente ornamental e bidimensional, inspirada em motivos vegetais ou geo- métricos, sem a ilusão da terceira dimensão. As imagens não têm aqui qualquer propósito na representação rea- lista, elas não devem ser reais, por isso a transcendência da arte islâmica obriga, necessariamente, a uma imagi- nação. Como as imagens próprias das palavras, baseadas nas formas puras da abstração, o arabesco e os padrões geométricos são uma configuração para representar o in- finito e a unidade de Alá, reservando a criação do homem e de todos os seres vivos à competência divina.

900

905

910

É através de uma imagem esculpida, a si semelhante, que Deus cria o homem, por isso todas as reproduções de imagens humanas, tridimensionais em particular, são um desafio à sua autoridade, pois carecem de vida. Só Deus pode criar. O que está aqui em causa é a unicidade e indivisibilidade de Deus.

915

Em Platão, não temos Deus, mas na sua crítica à imagem reside o «desejo de defender a memória viva contra as memórias artificiais como são a pintura ou a escrita» (Belting, 2014, p. 216) que só podem dividir a vida na sua ilusão.

920

Imago Dei, Genealogia da Semelhança

Nos textos da origem bíblica do Hebraico, a palavra *tselem* é traduzida como imagem e a palavra *demuth* como semelhança. Embora ambas sejam geralmente usadas como sinónimos, existem diferenças entre elas. A palavra hebraica para imagem, *tselem*, é derivada de uma raiz que significa “esculpir” ou “cortar”¹⁸ sendo usada para descrever a figura esculpida. No Genesis indica que o homem é a representação de Deus. *Demuth* a palavra hebraica para semelhança, vem de uma raiz que significa “ser igual”¹⁹. A imagem é, nesta interpretação, uma semelhança, o homem é a representação de Deus e é semelhante a ele. A criação define, ao abrigo desta tradição, uma estreita relação com o semelhante e com a imagem, edificando assim uma ponte entre a criação divina dos seres vivos e a criação artística ou prosaica de pessoas, coisas ou objetos.

930

Na ideologia cristã, Deus manifesta-se à sua imagem, num corpo vivo, numa pessoa com corpo humano, não numa escultura. «Negar a imagem por si era negar a Epifania e a encarnação. A imagem era central para a cultura

940

18 Ver (Brown, Driver, & A., 1907, p. 853)

19 Ver (Brown, Driver, & A., 1907, p. 853)

945

950

955

960

965

970

975

católica» (Vermeir, 2005, p. 132). A representação na semelhança tornou-se uma forma de mediação de Deus. Na Idade Média será a própria extensão da unicidade de Deus, «se a virtuosidade da alma afeta o corpo na sua fisicalidade, a representação virtuosa do corpo torna-se motivo válido de retrato. Pela primeira vez no Ocidente, a representação fidedigna do homem pode ser considerada uma referência a Deus e não serve simplesmente de glorificação do representado» (Olariu, 2013, p. 10). Na interpretação Islâmica da criação, não há espaço para a origem natural das espécies. A alma, a consciência e o conhecimento remetem o homem a uma forma única de criação divina, que não pode ser repetida nem emulada em sentido nenhum. Desta forma, a representação dos seres vivos, em particular do homem, é abolida da condição humana. Os ornamentos vegetais, esses, são destituídos de corpo e de sangue, por isso a sua representação não é alvo de punição. O paradigma muçulmano acredita na realidade suprassensível do criador, por isso na invisibilidade. Deus é uma unidade, a que se pode aceder pelo espírito e também pelas palavras, que, em última instância, é um caminho para o espírito. A criação de todos os seres vivos é o privilégio divino único e inalcançável. Por isso, os seres criados por imagens, tornam-se corrupção, equiparam-se ao trabalho divino e dão origem ao conflito da divisão. No cristianismo, Deus possuía em Jesus simultaneamente um corpo sensivelmente perceptível e habitava nele divinamente, «nesta corporeidade era superior a todas as estátuas dos ídolos» (Belting, 2011, p. 63). Este corpo está no centro da cisão entre cristãos e muçulmanos, entre a possibilidade de o absoluto ter imagem ou a ausência delas como única forma da sua representação não sensível. Deus, na corporeidade humana, partilhava também a semelhança do mortal e é justamente na ausência do corpo que as imagens ferem

980

985

990

995

1000

1005

o jogo da eternidade, numa operatividade que, neste contexto, é fundamental à natureza da religião. Os signos nunca respondem à necessidade que a falta provoca, «a referência no caso dos signos baseia-se num acordo livre ou forçado e guia-nos para algo que, no seu signo, não pode ser reconhecido, mas há-de sempre ser negociado enquanto significado» (Belting, 2011, p. 143). Porém, a interpretação da palavra é tão ou mais subjetiva quanto as imagens.

Se a morte nos pode ajudar a encontrar uma origem para as imagens, Deus, um claro intermediário da morte com benefícios fiscais e económicos, fornece-nos na sua relação cosmológica, entre a criação e a escatologia, uma razão para os seus usos. Ao contrário da dispersão, ou da falta de unidade num discurso geral sobre as imagens, os discursos de ordem teológica parecem bastante unificadores no sentido que as imagens possuem. Entre os amantes das imagens e os iconoclastas ou o islão, as imagens parecem ter o mesmo significado e, até, a mesma origem, mas o que encontramos são diferentes posições relativamente ao uso que fazem delas. Em ambas as posições, Deus encontra-se na semelhança que as imagens e as formas fornecem, o que difere é que para uns, esse é um caminho de transcendência para a devoção, para outros, esse é o desvio que corrompe o espírito da devoção. No centro da questão está o corpo, a materialização de Deus.

Avancemos um pouco para a Idade Média, porque é no percurso deste período que se dá a implantação da religião das imagens na Europa. Ancorado na conceção de imagem de S. Tomás de Aquino, Homem e imagem de Deus, *Imago Dei*, não são simplesmente semelhantes, são sim, um e a mesma coisa na sua essência²⁰. Dominic Olariu encontra

20 Seguimos aqui Tomás de Aquino, referido no estudo de Dominic Olariu. Na sua terminologia, Aquino faz uso da palavra *species* do latim como uma qualidade intrínseca, particular e necessária entre a relação

1010

1015

1020

1025

1030

1035

1040

na indivisibilidade do corpo e da alma, um complexo filosófico medieval, onde através dos desenvolvimentos, cada vez mais realistas nas práticas do retrato, observa como a influência do corpo divino assiste uma certa forma de emancipação da dignidade do humano no seu corpo.Usando como exemplo as fiéis reproduções nos retratos, *pourtraitures*, presentes na escultura tumular de altos dignatários eclesiásticos e civis entre o séc. XIII e XIV ele diz-nos, «à parte do seu aspeto naturalista, estes retratos têm outra qualidade em comum; eles representam pessoas, aos olhos dos seus contemporâneos, exemplares pela sua excecional virtude. Além disso, a virtude, surge como a razão fundamental para a criação das suas imagens» (Olariu, 2013, p. 2). Mas, a imagem, no contexto filosófico do séc. XIII era de base teológica e o homem era definido de acordo com a sua relação com Deus. Corpo e alma são íntima e reciprocamente um só. «*For the soul is compared to the body, as art to the thing made by art*» (S. Tomás de Aquino *Apud* Olariu, 2013, p. 2). É esta unidade que realiza e satisfaz na imagem a possibilidade de representar a alma. No contexto da escolástica medieval, a alma contém a imagem de Deus refletida através do corpo. Por isso, o corpo humano torna-se um instrumento para ler a alma da qual nunca se divide. Este olhar teológico sobre o corpo revela, por um lado, a relação corpórea com o divino, mas não deixa também de manifestar o crescimento da dignidade do corpo da pessoa em causa. A imagem de Deus, *Imago Dei*, na antropologia Cristã, permite considerar o corpo humano numa unidade. O homem, como imagem de Deus, é um conceito originado no interior da Bíblia, (Gen 1 26-27) “et ait, Faciamus hominem ad imaginem et similtudinem nostrum”, “E Deus Disse: Façamos o

de semelhança que a imagem estabelece com o seu referente, para mais desenvolvimentos, ver (Olariu, 2013, pp. 6–7).

1045	homem à nossa imagem, conforme a nossa semelhança”. Desde Santo Agostinho (354-430), uma imagem tinha que ser uma semelhança de uma qualidade especial, isto é, uma imagem tem que ser sempre gerada a partir do seu modelo. Usando um exemplo de Santo Agostinho, apesar da sua evidente semelhança, um ovo não é a imagem de outro ovo, porque não foi a cópia de um que produziu o outro. Deste modo, todas as imagens são parte de uma relação de dependência com o seu modelo, respeitando, dessa forma, uma determinada ordem. Não só deve o exemplar preceder a imagem, como também a imagem deve ser originada da relação <i>origo</i> com o seu exemplar (Olariu, 2013, p. 6). O que Tomás de Aquino estabelece, na nova definição para uma imagem verdadeira, é que a necessidade de similitude com a espécie do exemplar não depende de meras preocupações externas, mas sim de qualidades internas, que se revelam na própria forma. A imitação é uma forma de expressar a essência do seu modelo particular através de uma relação direta imagem – modelo.	1080
1050		1085
1055		1090
1060		1095
1065	A origem das ideias, na caverna de Platão, fornece uma das histórias mais consensualmente usadas para refletir nas imagens uma fundação da cultura europeia ocidental e uma arqueologia do pensar sobre o mundo. O dilema da história, sobejamente conhecido, revela-se no confronto entre as ideias puras e as ideias sensíveis. As primeiras, abstratas inalcançáveis, mas substanciais, como as inconstantes labaredas de fogo, fornecem-nos o maior grau de realidade, as segundas, produto das sensações, compõem o mundo material, resultam sempre das primeiras, porém num grau inferior, assemelham-se a cópias perfeitas, como as sombras da labareda. Será relativamente fácil concordar numa ligação platónica à teoria da imagem de S. Tomás de Aquino, na relação que ele descreve como de semelhança e de origem com o seu modelo. A divisão	1100
1070		1105
1075		1110

de Platão coloca no centro da ideologia duas abordagens, ambas são ideias. No entanto, o modelo do pensamento puro, abstrato, distingue-se hierarquicamente superior ao modelo sensível. As imagens partilham a semelhança com as sombras, e no caso do homem moderno ocidental, onde podemos identificar uma longa tradição judaico-cristã, a operação no mundo é sempre uma relação de conflito, mas onde o sensível tem um peso determinante. É neste contexto que as imagens desempenham um papel cada vez mais dominador, toda a tecnologia *media* visual é centrada no elogio do sensível e na sua decepção. A própria tecnologia tornou-se *sexy*, como nos diz Perniola. Por outro lado, o mundo do Médio Oriente de fundação judaica, em particular a cultura islâmica, que, na sua génese religiosa, proíbe as imagens, revela um compromisso mais estreito com a pureza das ideias, nas suas formas abstratas, como é o caso da escrita, aqui, a ordem do sensível é uma corrupção do espírito. O que queremos, no entanto, aqui equacionar, ou melhor, propor, é que existem semelhanças ocultas nas diferenças. A primeira, já a abordamos, a sua origem Abraâmica. A segunda, podemos dizer que é Platão, Cristãos de um lado, Judeus e Muçulmanos do outro, todos estão encerrados na caverna da sua alegoria, mas o verdadeiro problema é que estão de costas voltados, o que faz que uns só vejam as sombras e outros, ficam cegos com a luz.

A Cultura do Corpo. O Corpo da Imagem, a Imagem do Corpo
 Se por um lado temos um deus que, no corpo, encontra uma forma de existência primordial, por outro temos um deus cuja existência não tem corpo. Ter corpo significa a possibilidade de ter uma imagem. Por isso, encontramos na arqueologia da imagem a preservação do corpo e a sua representação. Acompanhamos anteriormente, no contexto medieval da história da igreja católica, que por um longo

1115 período coincide, ou pelo menos acompanha, grande parte da história da criação de imagens ocidental, o significado simbólico de que a representação da semelhança desempenha na dignidade do corpo. Na conjuntura contemporânea, tanto o corpo como imagem, como a imagem que revestimos o corpo, ocupam um lugar de importância central na cultura ocidental.

1120 A forma como vestimos o corpo faz parte, não só da linguagem política que assiste os códigos de conduta de apresentação social, como determina hierarquias, identifica agentes de poder e autoridades. Mas, a questão que pretendemos aqui observar prende-se com a imagem, enquanto símbolo de expressão e cultura da individualidade pessoal

1125 na cultura ocidental. Podemos, certamente, referir o peso que a indústria da moda representa na economia global, no Ocidente, mas o que é relevante é o seu significado cultural, é através dele que se opera e determina o valor de transação. No Ocidente, a identidade está na sua função diretamente ligada à imagem visual que criamos para cada um de nós. O que se define de normalidade social enquadra um conjunto variável de parâmetros comportamentais, mas adequa também a essa medida uma imagem. Podemos recuar no tempo para encontrar, ao longo

1130 de toda a história e de todas as culturas o corpo revestido como imagem de poder e individualidade. Este é um princípio fundamental de hierarquias e da separação entre dominados e dominadores. As personagens do poder sempre necessitaram de uma imagem sua para governarem, os amuletos, as coroas, os septos ou mesmo os palácios, fazem parte dos adereços que compõem a indumentária numa imagem – a imagem do poder. A roupa, aqui, é uma proteção, mas não das intempéries, é um escudo opulente e brilhante na instrumentalização do poder. A contemporaneidade não pode ser pensada sem as chamadas tribos urbanas. Desde estilos de vida aos movimentos

1140

1145

1150 artísticos em especial os musicais, na tradição ocidental, todos definiram na imagem um contentor do seu corpo e um veículo de expressão significativa das suas filosofias e particularidades. *Punks*, góticos, *rockabilly*, *hippies*, *ravers*, etc., são alguns exemplos “clássicos”, mas a lista é interminável, tanto daqueles que manifestam uma ligação direta com uma determinada expressão musical, como dos grupos autónomos que afirmam explícita e simplesmente na sua imagem, a identidade de uma filosofia de vida. Podemos, ainda, convocar o início deste capítulo, para compreender na música e na sua imagem uma forma de comunidade que mantém, nos seus comportamentos, formas rituais que definem no corpo um processo de identidade. Roupa, cabelos, maquilhagem, tatuagens, adereços, não estamos numa produção de moda, mas será nesta fina camada que se instala e, onde podemos observar em detalhe, o espírito do tempo em toda a sua volatilidade. Os discursos relativos à moda são comumente remetidos para a esfera do supérfluo e têm, neste sentido, pouca expressão nos exercícios intelectuais de ordem cultural. A relação que a imagem cria enuncia sempre um interior e um exterior, um visível e um invisível. Nesta condição, forma e conteúdo mantêm sempre uma relação de causalidade. O que se coloca em causa não é o local, ou em que profundidade se instala o problema, mas sim a sua extensão, esta sim, é a sua verdadeira profundidade, porque nos revela o tamanho do seu alvo, ou como nos atinge. Não podemos rejeitar uma questão porque ela se revela na fragilidade da superfície, isso seria ignorar a significação que ela contém. No espírito do tempo contemporâneo, a moda é uma instituição de poder centrado na imagem, a sua dimensão e peso no mercado mantém uma relação de medida com o valor cultural. A voracidade e canibalismo da cultura capitalista não deixa hoje de integrar nos seus discursos as culturas de resistência ocidental.

1155

1160

1165

1170

1175

1180

1185

1190

1195

1200

1205

1210

1215

O mercado global tem, na sua política predadora, um constante escrutínio das novas presas. Os mundos exóticos das periferias fazem parte de um mercado em expansão revestidos pela emancipação cultural. A moda não deixa de ser, neste contexto, uma forma de poder que veste com outra roupagem o colonialismo ocidental. É relevante, neste seguimento, o fenómeno híbrido de resistência por um lado, e de continuidade por outro, que se tem manifestado nos últimos anos, no caso particular de mulheres que vivem nas vicissitudes do mundo ocidental, afirmam a sua identidade cultural pelo uso de trajes modernos, mas que obedecem aos critérios tradicionais das suas origens. Interessa particularmente aqui, acompanhar a relação que a cultura muçulmana define entre imagem e corpo. Os critérios muçulmanos mantêm uma rígida relação com a ocultação do corpo e dos cabelos. Mesmo na identificação cultural, que a roupa representa na imagem do corpo, o corpo é retirado da visibilidade na cultura muçulmana. Se a imagem da túnica feminina, que só deixa uma abertura ou rede para os olhos, pode ser aqui um símbolo mais mediato, os trajes masculinos também não fazem qualquer exposição do corpo com exceção da cara, mãos e pés. Embora a situação geográfica árabe, em particular o Médio Oriente e o norte de África, onde se localizam grande parte dos países de tradição muçulmana, o deserto e o calor destas regiões possam efetivamente explicar alguns dos argumentos relativos aos trajes, a ocultação do corpo é um critério de ordem religiosa, explícito nas interpretações do Alcorão. Na tendência fundamentalista islâmica, assistimos hoje a uma certa uniformização do vestuário como forma de afirmação dos valores culturais opostos aos dos ocidentais, reforçando a ideia de uma comunidade global islâmica.

A questão das imagens que damos ao corpo é inseparável do problema das imagens em si, ela é pertinente, pela razão

1220

1225

1230

1235

1240

1245

1250

que simultaneamente ocupa um centro, no núcleo de uma ideologia, e alcança e percorre todas a ramificações do real. O alcance da sua extensão é a sua centralidade. Na tradição religiosa ocidental, a alma revela-se no corpo, que na sua fisicalidade manifesta as qualidades de virtude. Não é certamente uma procura pela alma que aqui pretendemos, muito menos pela virtude, mas é precisamente pela superfície que se torna visível o cruzamento do simbólico com o tecido social, e é nesta condição de corpo que o real adquire uma forma. Na cultura contemporânea ocidental vemos, regularmente, os agentes de poder, quer político quer outros institucionais, afirmarem a separação ontológica do indivíduo e da sua imagem. «há muito que um chefe de Estado – um qualquer – não é mais que um simulacro de si próprio e que *só isso lhe dá o poder e a qualidade para governar*. Ninguém daria o menor apoio, nem teria a menor devoção por uma pessoa *real*.» (Baudrillard, 1991, p. 37) A figura do “presidente”, o intérprete do poder separa-se do cidadão com justificação legal nos códigos constitucionais e existências fiscais distintas. À semelhança do Deus, que habita um corpo para ter existência entre os homens, também os homens usam a sua própria imagem para encontrar uma forma de superioridade e domínio. Portanto, não é o homem indivíduo que detém o poder é o seu avatar que vive e projeta no seu corpo uma nova imagem - será aí que reside o poder. Na sua função de embalagem cultural, de um tempo e de um determinado código, a imagem que criamos para o corpo revela-se, nos seus diferentes componentes, um elemento fundamental. Nesta análise, tentamos acompanhar a forma como a roupa e outros elementos de manifestação exterior, como cabelos ou acessórios, podem ser pensados numa posição crítica e relacionada com o significado que as imagens do corpo representam na fundação religiosa católica da cultura ocidental.

O corpo tem imagens para além daquela que lhe fornecemos na sua roupagem. A aparência é construída segundo elementos exteriores de ordem simbólica, religiosa, política, institucional ou por simples apropriação cultural. No entanto, o corpo tem na sua forma outra dimensão de imagem. Se por um lado vimos que, ao vestirmos o corpo, estamos a revesti-lo com uma imagem cultural, por outro, será necessário despi-lo para refletir sobre a cultura do corpo. O corpo tem, em si, uma imagem e a forma física é um trabalho de força que nos conduz ao interior da ideologia e do próprio corpo. Neste sentido, o corpo mediatiza com singularidade a relação de causalidade entre a sua imagem exterior e o seu suporte – o trabalho interior. A definição do desenho do corpo exige uma disciplina, não só a motivação do trabalho é mental e interior como a gratificação tem uma ordem espiritual. Encontramos na pele do corpo o interior de uma cultura. Se na Idade Média e no Renascimento podemos observar o florescimento do edifício religioso como um centro cultural onde se opera a transcendência do corpo e proliferam as suas imagens em pinturas voluptuosas, na atualidade podemos comparar os ginásios às novas catedrais. Destituídos de qualquer qualidade arquitetónica, mantêm um valor cultural. Este é o espaço onde o corpo se transcende e as suas imagens se animam na carne e no espírito. A devoção diária a Deus na eucaristia, onde se partilhava o corpo e o sangue de Cristo, deu lugar a treino religiosamente diário onde os corpos se tocam e se transpiram. O exercício físico é na contemporaneidade a forma de expiação preferida para combater o peso da vida ocidental. A boa forma do corpo faz parte tanto das epistemologias da saúde física como mental. Os Jogos Olímpicos traçam, desde a antiguidade clássica, a longa tradição do desporto na cultura ocidental. Hoje não podemos ignorar o fator económico, mas a importância social que o desporto ocupa,

50

não deixa de revelar uma relação primordial com o corpo, pelas suas qualidades e aptidões, como a força, a agilidade, resistência à dor e ao cansaço. Mas, aqui não falamos particularmente de desportistas profissionais, mas sim de analistas, corretores, secretários e professores, todos que inseridos no regime laboral da grande máquina capital, padecem das vicissitudes ocidentais, do trabalho, da pressão, da competição, do *stress* e que encontram na dupla função mental/física do exercício, uma resposta à necessidade de equilíbrio. Falar de imagem é falar de um centro nuclear que se estende por toda a cultura ocidental, desde os *media* visuais, à fotografia, ao cinema, à televisão, à política das imagens, à publicidade. A globalização financeira é, atualmente, consumada na venda por imagens e constitui-se, nos seus gráficos estatísticos, a imagem das suas vendas. Desde a fundação da história, também o corpo se vende, as transferências fazem parte da política dos corpos, que sempre representaram um valor. Na economia do prazer e da escravidão o corpo tinha na imagem da sua carne, o índice do seu valor. Hoje no mercado do entretenimento, o corpo tem no significado da sua transação económica o valor da sua imagem. Os meios digitalizaram o corpo e, ao concentrar no valor a sua imagem, virtualizaram o referente, excluíram a carne para tornar a imagem num direito cotado em bolsa. A imagem na estreita relação que alimenta com a tecnologia é uma forma dominadora nos comportamentos e no entendimento das circunstâncias contemporâneas. O corpo é o primeiro limite no jogo com o mundo, por isso, tanto a imagem com que vestimos o corpo, como o corpo que trabalhamos para a imagem, refletem o humano no mundo e o mundo no humano.

Violência e Clamorização, a Cinematografia do Real
O Ocidente é consideravelmente dominado pela cultura visual

1325	cinematográfica e televisiva, onde a imagem é cirurgicamente construída, produzida e iluminada. Este dado revela-se tanto no consumo de realidade vídeo fotográfica como no comportamento de rede social em que os próprios sujeitos navegam pela sua imagem dentro e fora da rede. O ritual, na sua função comemorativa de celebração, desenhava no mapa do real os locais e os momentos de transcendência, recordando no corpo que o divino e o que escapa ao entendimento fazem parte da existência nos ritmos do humano. Hoje, o virtual é um produto da tecnologia e da cultura capitalista com o qual lidamos com o real no formato contemporâneo. Fora da esfera da produtividade capital, o virtual parece servir para esquecer a existência, remetendo a transcendência para uma experiência imersiva de deslocamento temporal e espacial. Quando entramos num local, temos obrigatoriamente que sair do outro contíguo. É isso que acontece com o virtual, “só entramos” noutro tempo e noutro espaço quando abandonamos o tempo e o espaço do corpo. A narrativa cinematográfica, fotográfica e, hoje, a videográfica não seria o que é sem a sua componente de violência. Os corpos dilacerados e as suas imagens fazem parte da história, mas dedicando uma particular atenção aos <i>media</i> modernos, que se tornaram os mais ativos produtores, modeladores, mas sobretudo anuladores de realidade. É fácil identificar, no consumo visual de massas, uma estetização da violência e da decadência. Desde o fotojornalismo de guerra ao cinema, nas suas mais variadas histórias, à ficção científica, sem esquecer os vídeo-jogos, todos participam da carnificina de uma realidade sangrenta mediada pelo ecrã. Este vidro sensível, transparente em ambos os sentidos, ao mesmo tempo que enquadra a imagem, enquadra também o observador, definindo-o como alvo. Deste modo, possibilita que a realidade, instrumentalizada no seu interior, possa atravessar a superfície	1360
1330		1365
1335		1370
1340		1375
1345		1380
1350		1385
1355		1390

e atingir diretamente o espetador. Contudo, o vidro mantém a sua função protetora, não deixa passar os salpicos, nem a dor carnal. No entanto, é aqui que se revela o esforço, a tecnologia, o detalhe com que cada imagem e a sua história tenta ser apaixonadamente real, esse é o critério que assiste a validade destas imagens. Quanto mais real melhor. O materialismo consumista e as suas comodidades fazem cada vez mais parte de uma realidade que parece, mas não é, onde nada é verdade e tudo é permitido. O sistema digital de redes em que se apoia incondicionalmente o capitalismo e a globalização em geral é uma parte ativa de uma «realidade virtual, que não faz mais do que generalizar este processo, que consiste em oferecer um produto privado da sua substância, privado do seu núcleo de real, de resistência material» (Žižek, 2006, p. 27). Quando as ações do terror nos invadem pelas suas imagens, o verdadeiro ataque ao Ocidente é também concretizado no modelo imagem. Estas imagens, catastróficas na sua grande maioria, não deixam de ser fantásticas simultaneamente. Nesta dramatização hiperbólica do real, os agentes do terror revelam a sua aproximação/adequação à linguagem cinematográfica ou televisiva, símbolo da cultura que pretendem atingir. É, precisamente, esta inflexão espetacular do real que lhe confere a dignidade e seriedade exigida pelo *prime time*, mas ao contrário de qualquer imagem da cultura visual contemporânea ocidental, estas, expõe o real em toda a sua visibilidade, o sangue é mesmo sangue. Esta é mais uma relação de opostos presente no conflito cultural, a visibilidade e invisibilidade reclamada nas imagens. Se de um dos lados, as imagens têm necessidade de tornar invisível o seu processo de construção, só assim conseguem manter a sua função de parecerem reais, as outras mantêm visível toda a sua construção, pois só assim asseguram a funcionalidade real que lhes confere detalhes

espaço simbólico onde ele atua. Ainda que o uso da imagem responda a propósitos particulares nestes regimes, não podemos deixar de identificar na presença da imagem um aspeto comum ao modelo de sociedade ocidental democrática. Mas, é nas diferenças que demonstram as características mais importantes e significativas. Estes governos desenvolvem, normalmente, mecanismos de poder a partir de uma relação estética bem organizada que define o que se pode e o que não se pode. Em muitos casos, desenvolvem mesmo programas artísticos com característica de estilo. A imagem é idealizada, tem conotações de símbolo e apresenta-se nos mais diversos dispositivos sociais. Podemos reconhecer nos contornos publicitários na linguagem das imagens destes sistemas políticos, mais uma semelhança. A organização de ordem idêntica à publicidade, distingue-se, no entanto, por transferir a mensagem do produto para os valores e ou para o chefe do regime, que é desta forma embalado que nem um produto de consumo obrigatório. Em todo caso, a imagem é neste contexto, integrada numa indústria cultural de massa que responde à necessidade política de representar visualmente o poder e dominar os súbditos. A propaganda é a forma privilegiada destes governos, como estratégia visual de disseminação política, dos seus ideias e dos seus intervenientes. É neste contexto que se desenvolve, através da imagem, um culto à personalidade, que pode flutuar a sua afirmação, na medida do ego e da megalomania imperial do chefe de estado. Podemos, nesta breve reflexão, relativamente aos governos totalitários, identificar uma estética entendida no enquadramento do que Mosse chama de «religião cívica, que se distingue da religião tradicional, por se preocupar primariamente com a vida na terra, a natureza do estado e da nação, transferindo o uso da beleza sagrada para o propósito da revolução dos governos» (Mosse, 1996, p. 245). Mas,

de ficção. A imagem contemporânea ocidental, no seguimento da sua tradição, é cada vez mais caracterizada por substratos de invisibilidade. Não só todo o processo de seleção e glamorização do real estão fora do visível, como na atualidade dos meios digitais, uma quantidade interminável de informação é ocultamente arrastada, paralelamente ao conteúdo visual das imagens. Os *media*, pela sua orquestração, intersticial, movediça e autoritária, monopolizam em imagens a construção e a manutenção do real. Esta é uma peça fundamental no sistema ocidental e também no seu jogo político-social global.

A Tribo da Religião Consumista

Vivemos hoje um tempo onde os regimes tradicionais, capazes ainda de resistir ao modelo democrático, são cada vez mais permeáveis ao liberalismo económico e à pressão do mercado global que se afirma a passos largos como novo e imbatível regime totalitarista. A condição de ocidentais europeus constitui a base cultural deste trabalho. É no processo de investigar as condições e uso da imagem na sociedade moderna que surge a necessidade de considerar diferentes modelos culturais e políticos. Neste sentido, a relação que as imagens ocupam historicamente na sua função social, desdobra-se regularmente numa relação, ora com os sistemas políticos, económicos de governação, ora com a ordem religiosa. De outra forma, a ambiguidade entre a política a economia, a religião e o papel que as imagens desempenham, como instrumento de poder para estas instituições, é uma das relações que aqui refletimos. Não raras vezes, estes dois sistemas tornam-se um só. No caso dos sistemas políticos totalitários, não democráticos, fazem parte de uma tradição onde a imagem se revela como forma cultural impositiva, funcionando como um instrumento de poder que organiza, não só o sistema visual de representação, como o próprio

1465

1470

1475

1480

1485

1490

1495

no humano, a vida não se resume às questões na terra, por isso sem surpresa, «a primeira agência de propagan- da da história, data de 1622, o papa Gregório XV instau- rou o *congregatio de propaganda fidei* no Vaticano: uma associação para a disseminação ou propaganda da fé ca- tólica» (Kittler, 2010, p. 76). De alguma forma, aprende- mos a ler a propaganda como uma representação imposi- tiva do poder político, mas todas as formas de poder, têm uma necessidade vital de se representar visualmente. Os regimes totalitários fizeram isso mesmo pela força do visível, as paradas militares são disso um exemplo *sui generis*. Por outro lado, os regimes democráticos, em par- ticular os modernos, não são alheios à representação do seu poder, mas a sua sofisticação traduz-se numa medida proporcional de complexa transparência e invisibilidade. Abordamos até aqui uma aproximação à imagem da pro- paganda, sem qualquer enquadramento ou limite tem- poral, dado que as questões que definem a propaganda dos regimes totalitários são, de modo geral, intemporais, quando se atualizam formalmente nos meios e disposi- tivos do seu tempo, não altera o seu fundamento. Consi- deremos agora o pós-guerra do primeiro conflito Global, onde as novas condições da sociedade contemporânea do início do séc. XX não abandonaram a propaganda, revi- talizaram-na com uma nova roupagem para os tempos de paz. Os valores nacionalistas deram lugar ao valor econó- mico do produto e do consumo. As tecnologias modernas transformaram a vida social, tornando obsoleto o valor de sobrevivência da organização tribal. Porém, a emoção irracional manteve um lugar determinante com o qual era preciso lidar para controlar as massas. Edward Ber- nays, emigrado nos Estados Unidos, sobrinho de Freud e conhecedor das suas teorias do subconsciente, tornou-se uma personagem central, ficando conhecido como o pai da propaganda comercial, instituindo, pela primeira vez,

1500

1505

1510

1515

1520

1525

1530

a figura de relações públicas. As teorias do seu tio, que problematizavam os vários substratos da mente, formu- lavam que escondidos em todos os seres humanos, se en- contram instintos perigosos, desejos, fantasias, conflitos, impulsos não controlados que conduzem ao nosso passa- do selvagem. Este é o ponto de partida e epicentro para a ação de Bernays na manipulação de massas ao serviço das corporações. Bernays entendeu que a decisão huma- na é estruturada por um conjunto complexo de operações e, para conduzir um comportamento, a decisão em grupo sobrepõe-se, tanto à objetividade da informação sobre a questão, como à decisão individual. O princípio da demo- cracia de massas, fundada na decisão pela racionalida- de, estava prestes a ser abandonado. Controlar o incons- ciente significa, agora, controlar as decisões do indivíduo. Na página inaugural do seu livro Bernays diz:

A manipulação consciente e inteligente dos hábi- tos e opiniões organizados das massas, é um elemento importante na sociedade democrática. Aqueles que ma- nipulam esse mecanismo, fora do alcance da sociedade, constituem um governo invisível que é o verdadeiro po- der dominante de qualquer país. Somos governados, as nossas mentes são moldadas, os nossos gostos são for- mados, as nossas ideias são sugeridas, em grande parte por homens de que nunca ouvimos falar. ... continua um facto, que em quase todas as ações quotidianas seja na esfera da política ou dos negócios, a nossa conduta so- cial ou no nosso pensamento ético, é dominado por um número relativamente restrito de pessoas ... que com- preendem os processos mentais e os padrões sociais das massas. São eles que puxam os fios no controle da opinião pública, aproveitando as velhas forças sociais, criam no- vas formas de ligar e guiar o mundo. (Bernays, 1928, p. 9).

1535

1540

1545

1550

1555

Bernays vai desenvolver todo um conjunto de estratégias que tem por objetivo criar condições de desejo para o consumo, independente da sua necessidade. Desta forma, inaugura a ideia de satisfação emocional com o produto e com a compra. Este será um dos alicerces fundamentais na manutenção da sociedade de consumo e aquele que deposita na potência da imagem o peso, o vínculo que levará à caracterização de sociedade de *media* visual. O indivíduo passa da categoria de trabalhador para a categoria de consumidor. No contexto histórico de Bernays, a crise dos anos vinte nos Estados Unidos colapsou o seu estatuto de mágico e veio, de uma forma abrupta, desacelerar o triunfo consumista, mas, simplesmente para o reestruturar. Nos nossos dias, a centralidade dos *media* e dos seus dispositivos visuais, resulta precisamente da sua potência técnica na criação de ilusão, desejo, distribuindo-os de forma infinita e repetitiva numa rede de consumo, eles atuam na consciência global. Jenny Holzer, artista incontornável dos anos 80-90, desenvolve no seu trabalho uma particular atenção em tornar visível pela escrita, o poder que, subliminarmente, está presente nos comportamentos e nas instituições dominantes da cultura ocidental. *Protect Me From What I Want*, escrito nos *placards* luminosos de Times Square, como um qualquer anúncio publicitário, não podia ser aqui mais oportuno.

Imagens, Igreja e Política da Europa

1560

Se as imagens atravessam os tempos, nós também, para falar delas!

1565

De novo perante uma ideia que nos acompanha ao longo de toda a história, a cumplicidade entre o sistema político e o religioso. Duas sementes originais no nascimento da civilização, que se definiram culturalmente como instituições de poder, de regulação cívica e simbólica, onde atuam as imagens visíveis e invisíveis. É precisamente

1570

1575

1580

1585

1590

1595

1600

na categoria de organismo, de qualidade igual, mas diferente polaridade, que estas duas formas levam a cabo um romance. Numa relação de proximidade, o político e o religioso, muitas vezes sobrepõem-se na mesma entidade, ou, através de uma negociação, levam à indefinição dos limites, de um, em relação ao outro, para assim legitimarem o seu poder. A Europa é filha bastarda dessa relação incestuosa, podemos comprová-lo pelas geografias das grandes cidades de hoje, nascidas e constituídas desde a Idade Média, até aos finais do séc. XVIII. Elas acolhem, simultaneamente ou em alternância, tanto as sedes do poder religioso como do poder político/administrativo. Conscientes da amplitude deste espectro temporal, estamos igualmente certos que o uso da imagem, não só acompanha todas as volatilidades, todas as lutas e transferências entre estas duas matrizes, como desempenha um papel vital no processo de identificação do poder político e religioso na construção social. É esta posição idiossincrática da imagem e a posição que ela ocupa no processo civilizacional que nos move neste trabalho.

Até ao início da Idade Contemporânea, tanto a igreja como a monarquia, encontram na imagem artística uma ferramenta fundamental para o exercício do seu poder. Poderemos obviamente identificar ligeiras flutuações de importância ou magnitude da representação de uma instituição em relação à outra, mas apesar das desavenças, das guerras, não deixa de haver um binómio entre o confronto e a cumplicidade das duas, no governo do mundo e na forma como a imagem cumpre um papel semelhante para ambas. Desde a Idade Média até à Idade Moderna, a criação e a distribuição de imagens estiveram sob alçada do poder religioso ou do poder político e, neste sentido, elas serviram predominantemente a mensagem e domínio destas duas fundações socioculturais. O Renascimento inaugura algumas expressões artísticas de ordem autó-

A perspectiva será aqui uma ferramenta de dimensão inigualável no âmbito da representação visual e da ilusão tridimensional. Mas o seu valor mais completo não é simplesmente o estilístico ou formal, mas sim o ideológico, definindo por si uma estrutura cultural no Ocidente. A representação visual, dos objetos, pessoas e das suas relações no espaço, serviu desde sempre a necessidade de o homem registar, recordar, alertar, celebrar, quer acontecimentos, vitórias ou simples testemunhos do real. Mas, durante este período, com particular incidência no Renascimento, os códigos da representação sofrem alterações tão importantes e significativas, que ainda hoje os identificamos, tanto no conjunto de conhecimentos e práticas presentes no ensino da representação visual atual, como aplicadas nas tecnologias da imagem mais modernas. Entendemos aqui, com a perspectiva e as investigações adjacentes, o embrião das tecnologias da representação visual, com elas, surge um tipo de imagens, cada vez mais equipadas e aparelhadas²¹, quebrando dessa forma o regime da aparência pura e que serão percussoras do que mais tarde chamaremos imagens técnicas. As imagens continuarão, ainda por muitos anos, a serem construídas pela mão do homem, mas é uma mão cada vez mais guiada por elementos externos. A intuição deixa de ser um critério absoluto e, no resultado destes eventos, que tentam compensar a falência sensorial, surgem cada vez mais mecanismos e ferramentas que correspondem a uma procura incessante de maior rigor e fidelidade na representação do mundo. A fundamentação científica

21 A relação entre o desenho e as suas máquinas, é um assunto de extrema importância pois reflete culturalmente a relação entre a tecnologia e a representação visual, numa forma de fazer e pensar muito característica do homem europeu. Esses estudos encontram-se amplamente realizados e foram alvo de consulta recorrente. Para desenvolvimentos mais detalhadas, ver (Kemp, 1990), (Hockney, 2006), (Cabezas, 2002). No caso português (Maia, 2010).

noma e laica, inscrevendo o gosto burguês como são caso alguns retratos e, mais tarde, as naturezas mortas. Porém, apesar de todo o espírito da revolução antropocêntrica, as imagens continuarão grandemente suportadas pela igreja ou pelo poder político. De uma forma mais significativa, a consagração das imagens na esfera pública e social e o seu valor artístico é legitimado por essas instituições. O artista crava no espaço social um lugar articulado com a estrutura do poder, mediando em si o cruzamento do real e do simbólico, é dele a responsabilidade e o monopólio da criação de imagens. A religião tem na sua origem um propósito específico com o simbólico e, desta forma, a imagem desempenha para a igreja a sua ligação umbilical na representação do invisível, do infinito e da onnipotência. Só uma imagem serviria para representar Deus. O poder religioso terá explorado, com mais avidez e determinação, a potência do que a imagem é capaz. Deste modo, podemos compreender como a arte e a arquitetura foram capazes de definir nas suas criações, momentos e monumentos que representam sucessivamente os maiores desafios da humanidade, inscrevendo neles o sentido e ordem do progresso assim como a transcendência espiritual. A cultura artística, visual, que identificamos como base da Europa, do Ocidente, que nos dias hoje alimenta uma boa parte da indústria do turismo, foi aqui germinada. Os conteúdos dos grandes museus europeus, as catedrais, as próprias cidades. Este é um período de desenvolvimento e consolidação de estruturas sociopolíticas abrangentes, onde a imagem é ativa, não só no que diz respeito ao seu posicionamento e uso na sociedade, mas também relativamente aos desenvolvimentos tecnológicos que a ela estão associados. Podemos observar aqui, desde as linguagens vernaculares da Idade Média, até à conquista técnica da representação visual, que se tornou um dos estandartes culturais do Renascimento.

1605

1610

1615

1620

1625

1630

1635

1640

1645

1650

1655

1660

1665

1670

1675

1680

1685

1690

1695

1700

e tecnológica afirma-se cada vez mais no centro do homem, definindo o modelo de conhecimento e o motor de todo o progresso e da civilização. A Natureza é uma matriz e «a ambição de inventar uma máquina ou aparelho para imitação “perfeita” da natureza, parece estar virtualmente limitada à arte ocidental do Renascimento e pós-Renascimento» (Kemp, 1990, p. 167). A perspetiva é um desses instrumentos que se afirma como método de interpretação do real, mas não se resume a uma técnica simplesmente eficiente, ela, a par do crescente interesse pela ótica, pela fisiologia do olhar, respondem num complexo global a um modelo de conhecimento que encontra na observação da natureza um paradigma de verdade. Neste contexto, instrumentos, como o telescópio ou o microscópio, representam modos de capturar o real para compreender e interpretar o universo com níveis de detalhe inacessíveis ao olho e a qualquer ciência anterior. Neste longo intervalo temporal, o Renascimento marca um antes e um depois na tecnologia das imagens. Para todos os efeitos, entendemos a Idade Média o meio fundamental para as condições e inspiração da renovada função das imagens e do seu comércio.

O cruzamento entre o paganismo e a religião desdobra-se, na Idade Média, do Oriente ao Ocidente, a África... Esta relação de povos e crenças representa uma das mais peculiares convivências culturais que serve de berço à europa. A morte e o desconhecido são forças da natureza que resistem à explicação, tornando a terra um lugar de trevas e encantamento. É, neste contexto, que o divino encontra o seu espaço ideológico para organizar o Mundo. O divino, na verdade nunca iluminou nada, definiu sim a escuridão nos limites do seu território. Só assim poderia trazer luz à sua própria escuridão. Ao longo destes séculos, entre o final da antiguidade clássica e as primeiras fases do renascimento, o modelo pagão não desaparece, mas a sua

20

1705

1710

1715

1720

1725

1730

1735

progressiva rejeição vai conduzir ao florescimento implacável da religião católica. A igreja, através da palavra e das suas imagens, define o caminho para a imortalidade através da morte que proclama. Deus parece conter o problema e a sua solução. Desta forma reside seguramente no centro da organização social e simbólica, afirmando-se como guia imperialista da vida e da morte. Mesmo assim, a imagem torna-se sinónimo de cientificidade, aferido no grau de realismo e ilusão com que representa o mundo no Renascimento, mas a produção de material simbólico continua numa ordem de continuidade de acordo com o que igreja estabelece, à semelhança da Idade Média. Mas o novo esplendor da imagem revela a opulência de uma igreja renascida numa simbiose sem precedentes. Os refinamentos do novo realismo, da profundidade, do detalhe e do drama definem os contornos de um império que encontra na glória da imagem ilusionista, simultaneamente uma afirmação para sua magnificência e uma arma na sua expansão.

O Renascimento, por inúmeras razões, funda uma relação incontornável com a cultura do nosso tempo. Embora este trabalho não tenha qualquer ambição de estudo do período histórico em si, ou dos seus períodos contíguos, uma das razões que encontramos de partilha ideológica e ligação direta aos nossos dias é o uso da imagem. Os mecanismos de representação visual, que nele se inauguram, não só definem um meio de transcendência, como também definem um espaço no corpo social, para o papel do artista, e para o comércio das obras de arte. Será no contexto artístico que a criação de imagens adquire uma importância sem precedentes. Tornou-se, neste sentido, imperativo olhar para estes períodos fundadores da cultura europeia ocidental, porque é nesse contexto histórico que encontramos momentos decisivos no desenvolvimento da relação com as imagens, grandemente mediado pela

económico social dos países e o seu nível de religiosidade. A Europa Ocidental é uma das regiões mundiais menos religiosas, ou que entendemos ateia, no entanto as religiões continuam presentes na sociedade moderna de estado laico. A relação através das imagens nas práticas de fé da religião católica foi de tal forma imponente, arrebatadora e cruel, que inscreveu não só culturalmente a posição da imagem no corpo social ao longo de uma era, como determinou nas suas condições, um lugar decisivo para a imagem na ideologia ocidental.

Hoje a igreja perdeu a sua glória, deu lugar à economia, uma nova forma de religião, que mantém um contrato com o invisível e o imperialismo absolutista. A criação de imagens e a sua distribuição mantém-se como uma das práticas sociais e tecnológicas mais dinâmicas da contemporaneidade. Por essa razão, ocupa um lugar determinante no centro da economia, que conserva assim uma relação duplamente vital com o simbólico. A instituição económica capitaliza o simbólico, tornando-o um valor de mercado. Neste processo afirma e representa a expansão do seu poder na ilusão da imagem. Na contemporaneidade é a crise do excesso que nos conduz à caracterização de sociedade de *media* visual. Os deuses perderam todos os papéis centrais, mas a imagem não se perdeu, quebrou os velhos contratos com a religião, mas não com a invisibilidade.

Igreja Católica. A relação da arte, do comércio, das cidades, do desenvolvimento científico-tecnológico, do rompimento da estrutura social, por uma “classe média”, que reivindica um lugar pelo poder económico, etc. tudo isto são circunstâncias altamente relevantes para entender a sociedade moderna, onde os *media* visuais continuam a demonstrar uma presença e poder da imagem no seio de uma cultura capitalista de mercado global. Tentamos aqui observar a funcionalidade das imagens e a relação que ocupam no organismo social, na forma como definem condições que permitem um reconhecimento de alguns pontos de continuidade que assistem hoje a contemporaneidade. Hoje, a imagem acumulou novas funções, novos meios, mas a sua importância, manifesta-se revigorada na presença social, não só no campo de ação institucional, mas de forma inigualável, sem qualquer precedente, também nos comportamentos individuais. A partir dos finais do séc. XVIII com a revolução Francesa, o início da Idade Contemporânea manifesta os primeiros ecos nas mudanças dos canais emissores, na transferência de poder, trazendo o secularismo para a esfera pública. Neste contexto, não podemos deixar de refletir sobre os séculos que serviram de formação à cultura Europeia e, em particular, sobre o papel da Igreja e a função de poder que exerceu através da produção de imagens. O poder da Igreja tem um alcance muito extenso e opera em dimensões para além das visuais, mas o que queremos aqui observar é que a criação imagética que a Igreja produziu e alimentou é um pilar fundamental no estatuto e na manutenção da importância que definiu, tanto no espaço social, político como imaginário. Estamos perante uma religião que manifestou sempre uma relação particular com as imagens. Esta é uma base fundacional da sociedade Europeia e da cultura ocidental. Hoje muitos estudos demonstram a relação negativa entre o nível de desenvolvimento

1740

1745

1750

1755

1760

1765

1770

1775

1780

1785

1790

1795

Bibliografia

- Arriazza, T. B. (1995). *Beyond Death, The Chinchorro Mummies of Ancient Chile*. Washinton/London: Smithsonian Institution Press.
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bazin, A. (1991). Ontologia da imagem fotográfica. Em A. Bazin, *Cinema* (pp. 19-26). São Paulo: Editora Brasileira.
- Belting, H. (2011). *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. Lisboa : KKYM +EAUM .
- Bernardo, L. M. (2009). *Histórias da Luz e das Cores*. Porto: Universidade do Porto.
- Bernays, E. L. (1928). *Propaganda*. New York: Liveright Publishing corporation.
- Bismarck, M. (2004). Contornando a origem do desenho. *Psiax: Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem*, pp. 36-38.
- Brown, E. (01 de 02 de 1981). Death and the Human Body in the Later Middle Ages: The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse. *Viator*, pp. 221-270. doi:10.1484/J.VIATOR.2.301488
- Brown, E. A. (Autumn de 1990). Authority, the Family, and the Dead in Late Medieval France. *French Historical Studies*, 16(4), pp. 803-832. doi:DOI: 10.2307/286323
- Brown, F., Driver, S., & A., B. C. (1907). *Hebrew and English Lexicon of the old Testament*. Boston and New York: Oxford University Press.
- Cabezas, L. (2002). Las Máquinas de Dibujar. Entre el Mito de la Visión Objetiva y la Ciencia de la Representación. Em J. J. Molina, *Máquinas y Herramientas de Dibujo* (pp. 83-348). Madrid: Ediciones Cátedra.
- Cícero, M. T. (2004). *Da Natureza dos Deuses*. (P. B. Falcão, Trad.) Lisboa: Vega.
- Debray, R. (1992). *Vida e Morte das Imagens*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.
- Derrida, J. (1993). *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Dias, J. A. (02 de 12 de 2017). *Côa-Imago Máscara*. Obtido de arte -coa: <https://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Imagem&Slide=38&Filtro=38>
- Gil, J. (2005). *Sem Título, Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Hockney, D. (2006). *Secret Knowledge: Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. London: Thames & Hudson
- Hoyt, S. (1912). *The Etymology of Religion*. doi:10.2307/3087765
- Kemp, M. (1990). *The Science of Art, Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press.
- Kircher, A. (1646). *Ars Magna Lucis e Umbrae*. Scheus.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge: Polity.
- Maia, P. (2010). *Máquinas de Desenho e a Representação da Realidade – O Mundo Visto por uma Janela*. Dissertação de Doutoramento. Porto: FBAUP.
- Marcelino, A. L. (2011). *Da Semelhança no Desenho, Representação e Dispositivos Ópticos em Imagens Desenhadas. Doutoramento em Belas Artes* (Vol. I). Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Obtido em 23 de 05 de 2019, de <http://hdl.handle.net/10451/8412>
- Martins, M. d., Miranda, J. B., Oliveira, M., & Jacinto, G. (Abril de 2011). Especular com Imagens. *Imagem e Pensamento*, pp. 7-8.
- Mosse, G. L. (April de 1996). Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations. *Journal of Contemporary History*, 31(2), 245 - 252.
- Mourão, J. A. (Abril de 2011). Metafísica da Imagem de Tomás de Aquino a CH. S. Peirce. (M. d. Martins, J. B. Miranda, M. Oliveira, & J. Godinho, Edits.) *Imagem e Pensamento*, pp. 21-28.

- Olariu, D. (05 de Décembre de 2013). Thomas Aquinas' definition of the imago Dei and the development of lifelike portraiture. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | *BUCEMA*. Auxerre. doi:DOI : 10.4000/cem.13251
- Onuki, Y. (2017). From Ritual to Ideology: Ritual Activity and Artistic Representations in the Northern Highlands of Peru in the Formative Period . Em S. A. Rosenfeld, & S. L. Bautista, *Rituals of The Past* (pp. 79-102). Colorado: University Press of Colorado.
- Rappaport, R. A. (1999). *Ritual And Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rosenfeld, A. S., & Bautista, L. S. (2017). An Archaeology of Rituals. Em A. S. Rosenfeld, & L. S. Bautista, *Rituals of the Past: Prehispanic and Colonial Case Studies in Andean Archaeology* (pp. 3-20). Boulder, Colorado: University Press of Colorado. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1mtz7j7.5>
- Sontag, S. (2015). *Ensaaios Sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Tavares, A. A. (1978). A criação do homem nos mitos das origens. *Revista Didaskalia*, 08. (F. d. Portuguesa, Ed.) Lisboa, Lisboa, Portugal. Obtido em 13 de 05 de 2019, de <http://hdl.handle.net/10400.14/13654>
- Vaz, A. d. (2015). Criação: o presente iluminado pelas origens. (F. d. Universidade Católica Portuguesa, Ed.) *Didaskalia*, 045, pp. 225-248. Obtido em 13 de 05 de 2019, de <http://hdl.handle.net/10400.14/25539>
- Vermeir, K. (2005). The magic of the magic lantern (1600-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible. *The British Journal for the History of Science*(38), pp. 127-159. Obtido em 02 de 07 de 2019, de https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00644485/file/VERMEIR_-_Magic_of_the_Magic_Lantern.pdf
- Wetmore, K. (Jul de 2016). *Jesuit Theater and Drama*. doi:10.1093/oxfordhb/9780199935420.013.55

Zizek, S. (2006). *Bem Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio D' Água.



Luís Espinheira

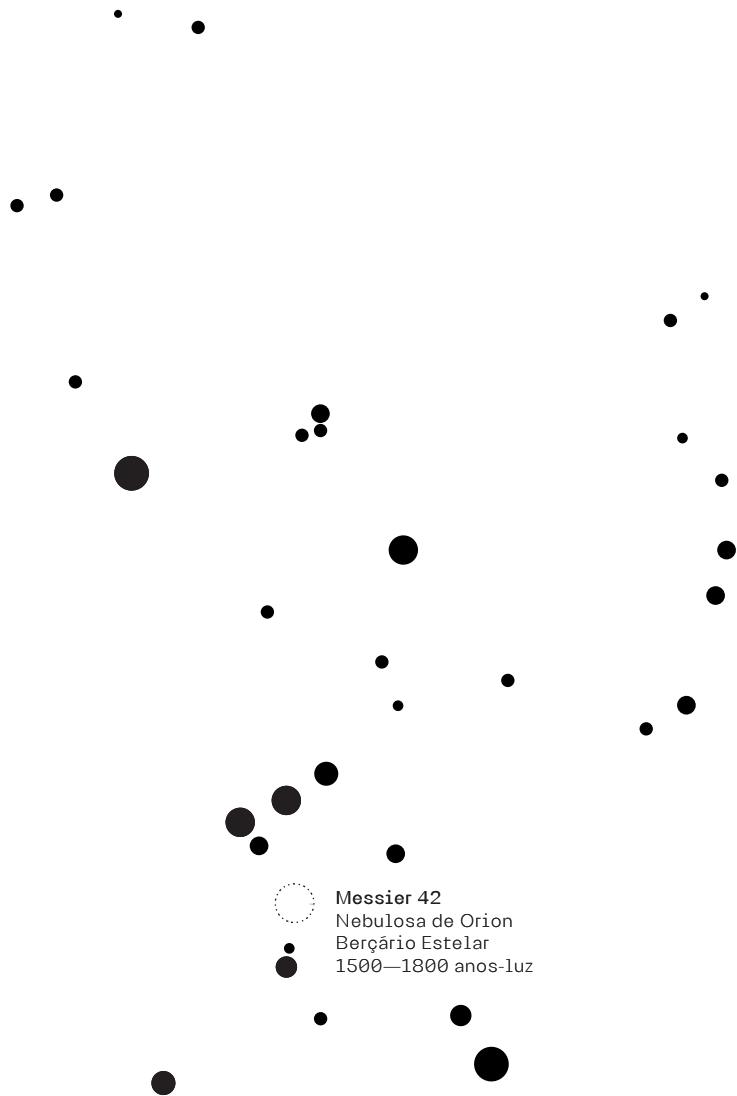
Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.
Caderno 07: Do Ritual à
Transcendência do Consumo

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira
Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

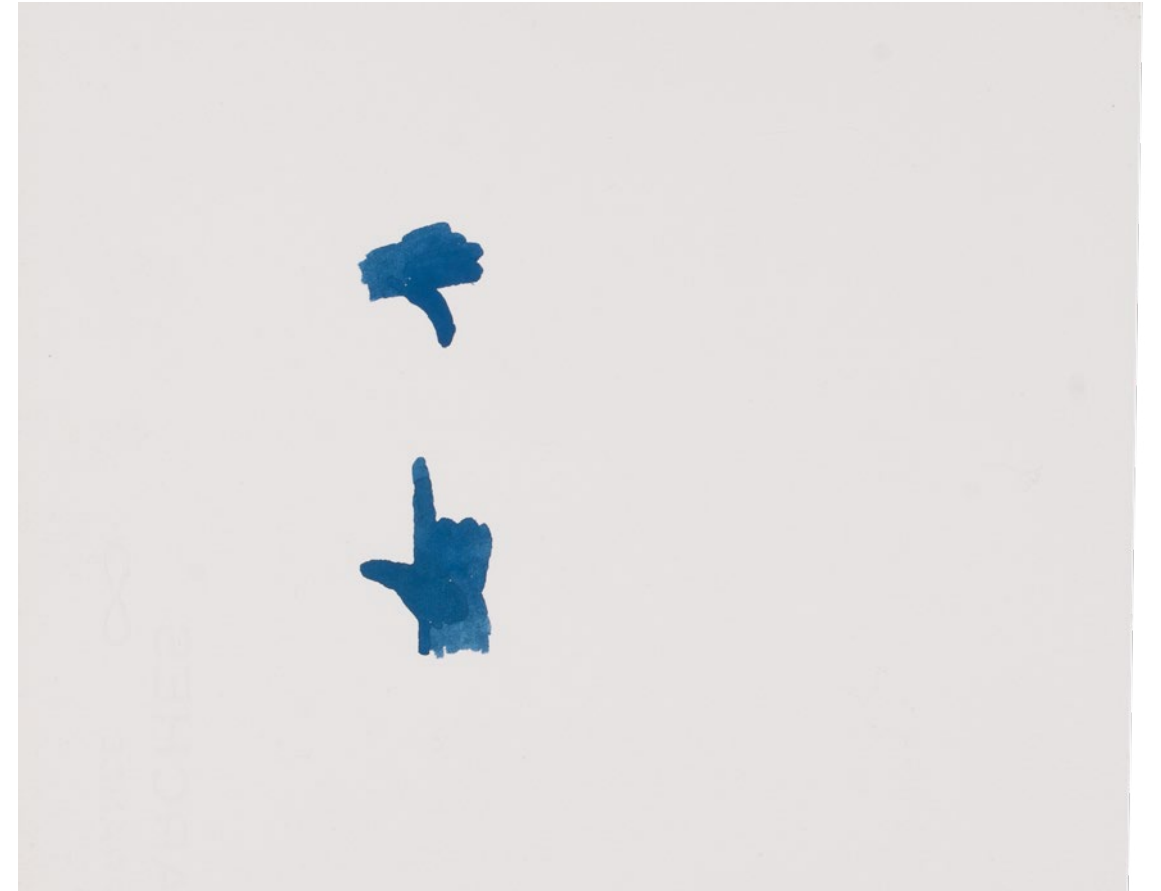
Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia



Messier 42
Nebulosa de Orion
Berçário Estelar
1500—1800 anos-luz







"Deus, palavra ou imagem, antes de
ter um esse nome, são a própria matéria
em dos seus estados."

(Miranda, J. Bragança, 2005, p.16)









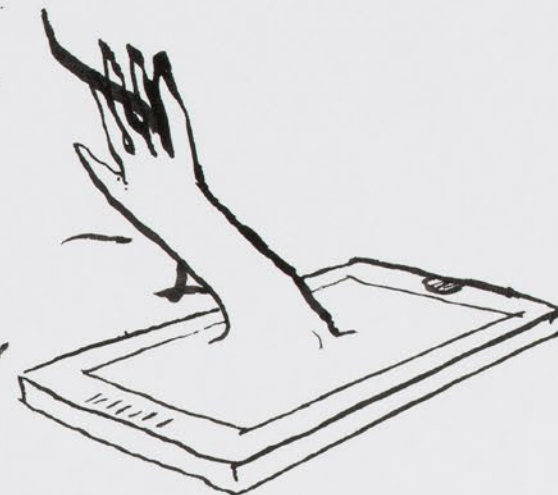








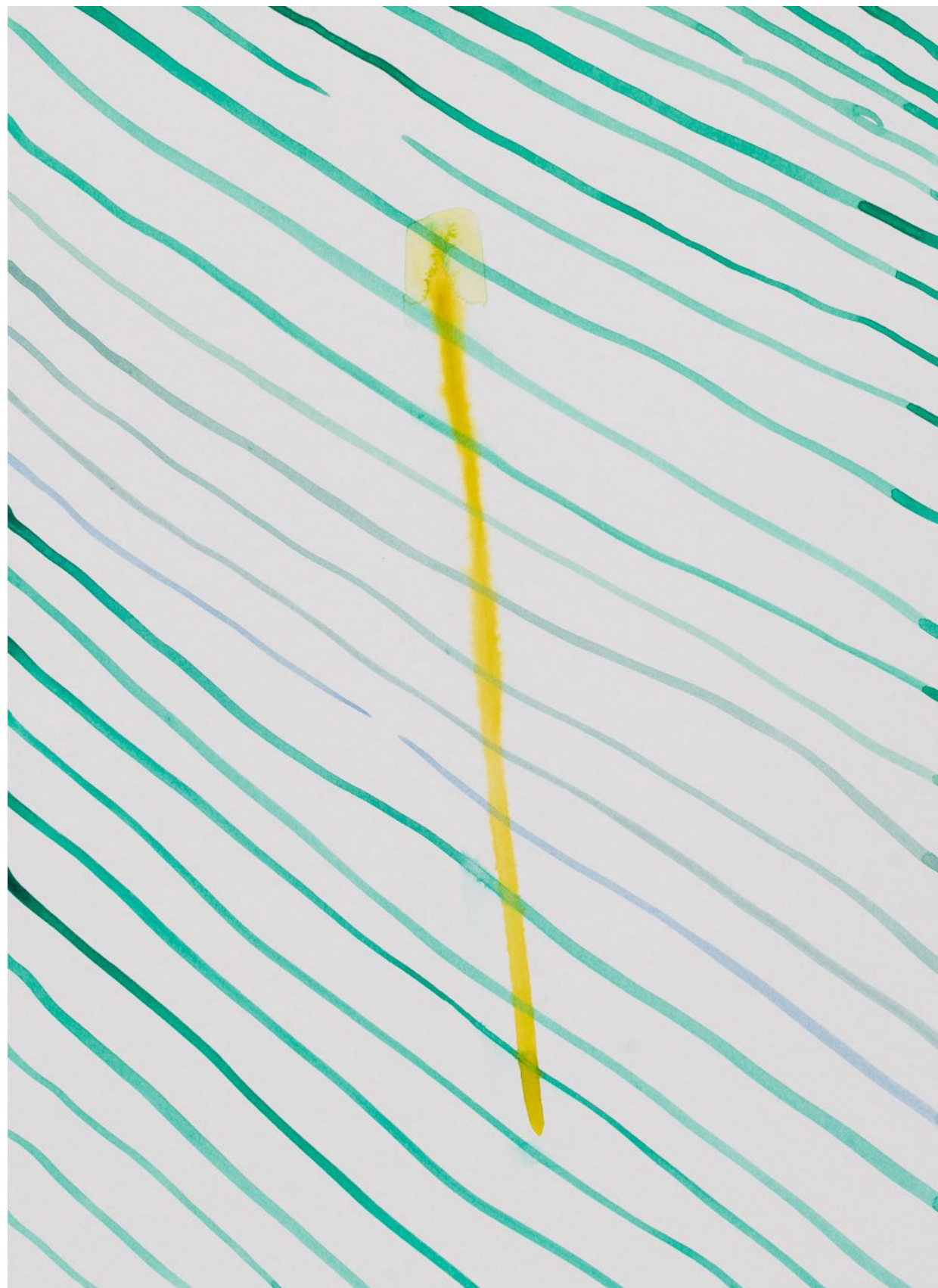


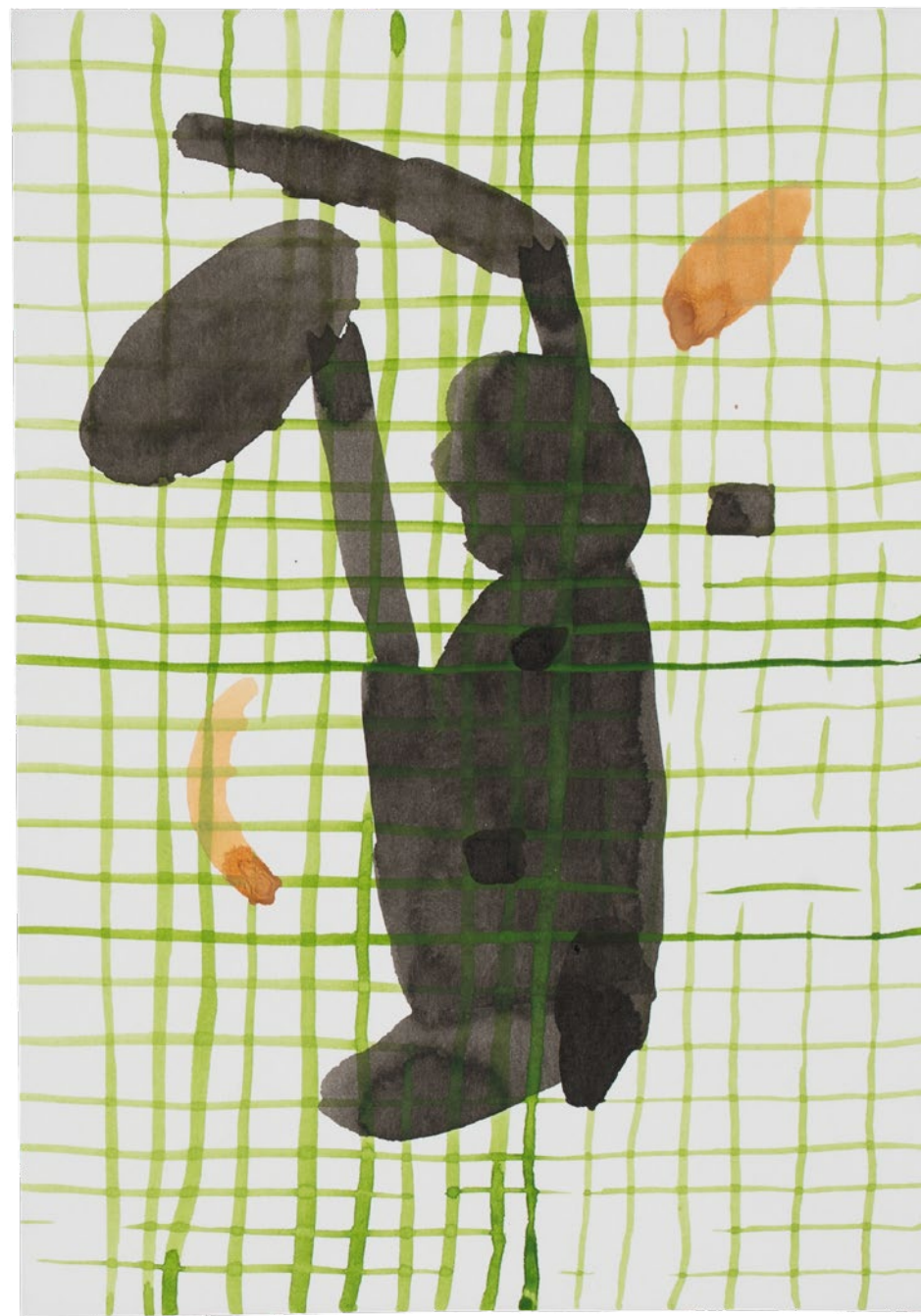


Manualidade















introductory
doodles















Luís Espinheira

A Imagem do Valor



Luís Espinheira

A Imagem do Valor

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando José Pereira

Dezembro 2019

A Imagem do Valor

O Valor Perde a Sua Imagem

As imagens nasceram da ausência e na ausência trabalharam um processo de união material e mental – pela representação. Nesta relação, o referente, a coisa é substituída pelo seu equivalente, ou pelo o ícone, que arrasta consigo, em partes variáveis, a semelhança da forma e o caráter da sua origem ou da sua idealização. É na possibilidade de representação do que não está que se constitui o poder da imagem, acionando o arquivo, a memória, o simples desejo ou mesmo o desconhecido. Anselm Jappe, nas suas reflexões sobre o “mundo mercadoria”, para explicar o valor, recorre também a um conceito amplamente conhecido nos discursos da imagem, em particular, nas disciplinas da representação visual – ele fala-nos do «valor como projeção». No contexto da geometria projetiva, todos os sistemas de representação bidimensional, no plano do desenho, têm na projeção o seu conceito fundador. A mercadoria não é um problema de geometria, a projeção de Jappe é mental, e essa abstração é uma condição necessária para todas as projeções. Mas a incursão neste âmbito responde ao raciocínio que aqui iniciamos para o emparelhamento entre os discursos da imagem e do dinheiro. Com Georg Simmel também temos uma posição distinta

de qualquer esquema figurativo, no entanto, o início do seu trabalho a Filosofia do Dinheiro não deixa também de referir «a realidade e o valor como categorias mutuamente independentes através das quais as nossas concepções se tornam imagens do mundo» (Simmel, 2004, p. 56). Vejamos como é possível identificar um paralelismo na forma como a operatividade das imagens define uma união à coisa ausente e, por seu lado, o capital necessita de uma coisa material para definir nela um valor que lhe é exterior. Consideramos ainda a entrada enciclopédica de *Princeton* para imagens¹, que diz, «uma imagem é a reprodução mental de uma sensação produzida por uma percepção física». No entanto, quando operamos uma inversão na definição anterior chegamos a um ponto de partida para uma caracterização do dinheiro. Assim, o dinheiro é uma reprodução física de um valor produzido por uma percepção mental. Na sociedade capitalista, o capital define, nos seus meandros, um dos mais potentes processos de poder e da crença, instituindo nele a potência do valor. Anselm Jappe encontra na ordem do valor mercantil o sagrado numa imagem projetada, «o *totem* da sociedade moderna é o valor, e o poder social que é projetado sobre este totem é o trabalho, enquanto actividade fundamental do homem na sociedade produtora de mercadorias» (Jappe, 2006, p. 217). As questões deste autor são mais extensas relativas ao valor do trabalho e da mercadoria, a nós interessa-nos aferir, que o jogo simbólico de representações, partilha uma gramática na operatividade do valor e da ausência que encontramos no dinheiro e nas imagens.

O poder precisa sempre de uma imagem para concentrar a sua autoridade, e neste seguimento, podemos argumentar que a tecnologia do dinheiro esteve sempre relacionada

1 *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton: Princeton University Press, 1974 in (Mitchell, 1986, p. 12)

com tecnologia das imagens. Da mesma forma que as
imagens se ajustam ao real, o dinheiro ajusta-se às suas
imagens. Por isso, o que pretendemos aqui demonstrar é
que a invisibilidade das imagens conduz também à invi-
sibilidade do dinheiro, porque ambos estão ligados pelas
mesmas tecnologias.

Há, no entanto, outro tipo de imagens, que perderam, ou gas-
taram a sua ligação de semelhança, ou simplesmente
nunca a tiveram, é o caso dos símbolos. Os símbolos ten-
dem a representar coisas sem um referente material. O
dinheiro participa nessa modalidade simbólica, que en-
contrava na imagem e no seu referente material, uma
forma de equilíbrio para compensar a intangibilidade do
seu valor. Mas foi o próprio «capital que se alimentou,
no decurso da sua história, da desestruturação de todo o
referencial, de todo o fim do humano, que rompeu todas
as distinções e ideias do verdadeiro e do falso, do bem e
do mal, para estabelecer uma lei radical de equivalên-
cias e de troca» (Baudrillard, 1991, p. 33). O dinheiro é
uma ferramenta de partilha da diferença, explica-se co-
mo sendo um sistema que, na sua operatividade, articula
uma tecnologia e um núcleo onde se instala a filosofia do
valor social. A nós interessa aqui em particular, a am-
bivalência nas suas qualidades de imagem e de ligação.
A imagem do dinheiro responde à necessidade de uma
materialização, um objeto de valor fixo e flutuante que
atua no processo de civilização e modernidade. Na sua
qualidade concreta diz -nos Georg Simmel, é a coisa mais
efémera do mundo prático e que, «tal como a lei, o seu
propósito ideal, é ser a medida de todas as coisas, sem se
medir a ele próprio» (Simmel, 2004, p. 517). Diferente de
um *totem*, imagem religiosa ou objeto de culto, partilha
com estes a dimensão de valor simbólico, diferencia-se,
no entanto, pela arbitrariedade matemática. O dinhei-
ro está nos escombros arqueológicos das relações entre

o

95

100

105

110

115

120

125

sujeitos, hoje ele está na base de um sistema planetá-
rio poderosíssimo. Os mapas e as rotas comerciais pri-
mitivas colocam o dinheiro, desde a sua origem, bem no
centro deste complexo de comunicação/mercado/troca. O
dinheiro está desde sempre comprometido com a conti-
nuidade, é na transferência que se edifica o seu valor. As
crises financeiras residem precisamente nos momentos
em que o dinheiro pára. Por essa razão podemos enten-
der que «o dinheiro, não é mais do que um veículo, para
um movimento que extingue completamente tudo o resto
que não se move» (Simmel, 2004, p. 517). O dinheiro põe
em circulação uma forma de identificação coletiva par-
ticular, resulta da imaginação, pressupõe um valor de
consenso, uma abstração. A troca e o comércio politizam
uma complexa e sofisticada psicologia do valor. Criando
poder onde ele não existe. A imagem durante milhares
de anos desempenhou aqui um papel que nos interes-
sa sublinhar, foi um instrumento aliado na construção e
concentração do valor. Neste sentido propomos entender
as imagens como um processo inaugural do princípio de
valor simbólico que o dinheiro replica nas suas particu-
laridades. Tal como Deus criou o homem à sua imagem,
também no início a moeda era o seu próprio valor em
metal precioso, convergindo nela multiplamente o signo
e o valor simbólico. As moedas são signos, mas precisa-
vam ainda de uma imagem. As efígies definidas para as
moedas eram os retratos dos imperadores e de Deus, co-
mo refere Belting². Posteriormente, o dinheiro material
foi-se afastando do seu valor, definindo então um símbolo
que mantinha em reserva o seu referente em ouro. Mas
esta distância não era suficiente, entre a limitação do
ouro e a ilimitada vontade de desenvolvimento, o siste-
ma financeiro na sua expansão em velocidade crescente,
encontrou outros processos de virtualização para o valor

2 Ver (Belting, 2011, p. 58)

130

135

140

145

150

155

160

e para o dinheiro, acabando por perder, também o seu referente em ouro. Aqui, também o dinheiro desempenhou um papel numa imagem. Mas as modalidades tecnológicas substituíram o papel pelo plástico, e o ouro pela informação da divisão infinitesimal. A moeda concentra essa crença do valor, no processo de troca, onde edificamos o poder da propriedade. O valor do dinheiro só existe na medida em que acreditamos nele. É por isso um sistema de confiança, de crença, uma espécie de religião escravidora, semelhante a todas as outras. Esta convertida, não ao sabor de teólogos, ou representantes de Deus, mas de líderes de opinião, camuflados pela máquina da tecnologia e da tecnocracia, distribuem *ratings* como quem dá *likes*. A reserva americana mantém, ainda, a divindade da palavra nas suas notas *In God We Trust*, é ainda a presença de um valor em nada semelhante ao económico, mas que lhe empresta facciosamente os resíduos de operatividade simbólica. O dinheiro não tem valor, a não ser aquele que acordamos que ele tenha. Não raras vezes na história da civilização, vimos o dinheiro extinguir o seu valor. É o problema da crença, o momento em que a crença quebra, a moeda desliga-se do seu valor simbólico, o papel torna-se simplesmente papel. Como uma chuva que humedece as imagens lavando-lhes assim o valor. É nesta construção, no longo processo de civilização que podemos encontrar também a mediação do valor ausente através da imagem. Interessa-nos, aqui, duas coisas, primeiro observar a imagem como interveniente, tanto nas suas epistemologias como na necessidade de o dinheiro representar materialmente um valor. Neste sentido, entender a moeda, o papel, os cartões, como a imagem do dinheiro. Em segundo, demonstrar que essa imagem foi progressivamente desvanecendo, tornando-se cada vez mais invisível, discreta, extinguindo toda e qualquer representação material do seu valor. Deste modo podemos

00

165

170

175

180

185

190

195

aprofundar esta relação de paralelismo, porque também as imagens entraram em crise porque deixaram de representar qualquer valor, para se representarem a elas próprias, como nos diz Rancière.

Contextualizando aqui o advento das tecnologias digitais, dos seus complexos de rede, que têm nos sistemas financeiros uma das suas aplicações mais implacáveis. O sistema financeiro é, hoje, moldado pela tecnologia que o sustenta, é aqui que reside a política da invisibilidade. A imagem do dinheiro deu lugar à sua informação. É o sistema que contém, e gere e valida a informação em zeros e uns. «O dinheiro, no seu sistema financeiro moderno - ... é suportado por uma complexa e enganadora função matemática, que divide um, por infinito» (Rotman *apud* Kittler, 2010, p. 50).

O sistema de mercado sempre significou a troca de bens e de dinheiro. Este processo nunca deixou de estar comprometido com a da troca de ideias, o sistema financeiro é, desde a sua origem, um sistema de troca cultural. Quer pelos bens que transaciona, quer pela proliferação de ideias de impulsiona. Talvez, por isso, mercados e mercenários caminhem sempre de mãos dadas. No fim do séc. XVIII, a exportação de escravos era o negócio mais rentável, cruzando África entre os interesses intercontinentais da velha Europa e da América. Hoje, é o mercado da globalização que se exporta como força de uma escravatura. Os complexos financeiros, no processo de construção dos alicerces da economia global nunca edificaram um sistema universal, não no sentido da equidade e da liberdade, muito pelo contrário, como nos diz Simmel, o dinheiro sempre trabalhou «simbolicamente o carácter histórico e relativo da existência» (Simmel, 2004, p. 517). Com a modernização financeira, valor e imagem afastam-se cada vez mais uma da outra. As imagens perdem valor e, no resultado da mesma lógica, o valor perde

0.

Baseia-se numa topologia de um para um (*peer-to-peer*), permitindo a transação direta, anulando qualquer terceiro interveniente de ordem governamental ou financeira. O dinheiro já há muito tinha iniciado a sua desmaterialização, mas num tempo de total afirmação da visualidade, de que razão será o sintoma do dinheiro destituir de si a imagem? A distribuição, a produção, o consumo de imagens parece determinar, tiranizando a função dos dispositivos mediadores assim como de todos os usuários. Tudo hoje se converte em imagem, mas o valor parece dissipar-se de todas as imagens, remetendo-as a um resíduo, receio que esta não seja uma semelhança à pureza estética de nos falavam as pinturas negras de Ad Reinhart, embora não seja alheia alguma escuridão. Quando tudo parece reivindicar-se como informação visual, o dinheiro está a perder a sua imagem. Tal como grande parte das imagens, que se avolumam em indistintas ilusões, o dinheiro torna-se cada vez mais invisível, o que os mantém no regime da proximidade. Na sociedade o dinheiro desempenhou sempre uma relação com a propriedade e, consequentemente, com o poder e o *status* inerentes, mas o dinheiro trabalha também a identidade individual e coletiva de uma sociedade. A atualidade transforma em informação invisível todas as imagens, por isso também a imagem do dinheiro desaparece continuamente! Mas esta não é uma economia do espaço, é uma tirania da abstração digital e da globalização do mercado. A *ágora* sempre significou o encontro de sujeitos e das suas histórias, é no mercado que se mantêm as alegorias da contemporaneidade, onde o encontro indiferenciado de todos os indivíduos e de todas as culturas se promove. A diferença é que no centro da democracia se encontravam os homens livres para debater á luz do dia a liberdade, a igualdade e a justiça. Agora, no mercado global, em torno do qual gira a sociedade, a única partilha democrata que se opera é a

qualquer imagem. O dinheiro tinha encontrado na imagem uma forma de se tornar valor na existência dos homens. Relacionar com o que não está presente era uma proximidade que a modalidade do dinheiro partilhava com a imagem, como o tempo enraizado na memória, ou o simbólico. Todavia, o dinheiro não se resume na imagem do valor. Nas imagens do dinheiro está escrita a história da tecnologia e da humanidade pelas suas narrativas e intervenientes de eleição. O dinheiro não deixa de ser a representação de um país, tanto da sua história nas personagens e nos acontecimentos que dão corpo à imagética da moeda, como do seu poder económico, do qual, todos os outros poderes advêm. As imagens, presentes na restante fisicalidade do dinheiro, tornavam-se símbolos da nacionalidade. Ora quando o valor do dinheiro perde o seu referente, não temos também a suspensão de valor simbólico dessa nação?³ Podemos entender aqui como a história vai perdendo os seus lugares. Quando as imagens desaparecem levam consigo os seus símbolos, só assim se podem transferir o valor simbólico para outras coisas, para outros meios de existência. A atualidade da tecnologia financeira, *fintech*, vê no seio da crise económica de 2008 o surgimento da criptomoeda. O *bitcoin*, o exemplo mais cotado desta tipologia de moeda, não tem qualquer imagem física nem qualquer administração central. A criptomoeda não revela identidades, simplesmente um fluxo.

3 A União Europeia, fornece-nos um motivo relevante para o contexto simbólico das imagens do dinheiro que aqui refletimos. Ao contrário das notas da totalidade dos países antes de integraram a U. E., e provavelmente os de todo o mundo, a política de zona comum, não consagrou quaisquer retratos de pessoas para as notas de euro, elegendo representar motivos arquitetónicos dos diferentes modelos artísticos da história europeia. Repare-se como o valor simbólico das personalidades, dos seus feitos, que estariam sempre anexos á individualidade histórica de um país, foi transferido para o valor simbólico da arquitetura no seu carácter de construção e dominação do espaço.

contrário da criptomoeda, que ao prescindir de qualquer imagem destitui o poder centralizador.

distribuição da diferença de valor na escuridão.

No mundo de hoje, a existência financeira está monopolizada nos sistemas digitais, na cultura da informação e nas transações virtuais. No entanto, o dinheiro físico ainda está presente e convive na estrutura da sociedade, e num determinado sentido, parece recordar que os fundamentos de invisibilidade da criptomoeda não são novos. As transações em dinheiro, em imagens com valor, notas e moedas têm ainda significado, sobretudo nas economias paralelas onde o anonimato é uma função indispensável. Neste contexto, é importante afirmar que as economias paralelas respondem às necessidades impostas pelo próprio sistema de mercado global, fazem parte dele, ainda que não institucionalmente. Mas não é essa a questão do nosso interesse. A informação instituiu-se como valor. Ela alimenta o mercado global e define, tanto na possibilidade individual como coletiva, um motivo de caça. As empresas de controle e as suas *apps* de monitorização imprimem, no mapa do instante, o resumo da identidade num valor de mercado. A informação individual é o alvo de todos os sistemas de informação. Uma das críticas institucionais à criptomoeda, resulta da sua capacidade de tornar muito difícil qualquer rastreamento ou ligação a uma identidade através das suas transações. No entanto, os extremos do sistema financeiro, as notas e o *bitcoin*, parecem, aqui, unir esforços na preservação da identidade, na oposição à invasão e controle que os sistemas de informação reivindicam em todos os seus procedimentos. As transações através da materialidade do dinheiro ou da criptomoeda, são duas formas de resistência que se definem na invisibilidade e anonimato. A diferença entre estes dois sistemas de invisibilidade é sobretudo, uma diferença de localização do poder. O papel moeda é, ainda, uma manifestação do poder da banca e das instituições monetárias centralizadores como imagem material, ao

Bibliografia

- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Belting, H. (2011). *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora.
- Jaap, A. (2006). Fetichismo e a Antropologia. In A. Jaap, *As Aventuras da Mercadoria* (pp. 215-242). Lisboa: Antígona.
- Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge UK: Polity Press.
- Mitchell, W. J. (1986). What Is an Image. In W. J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology* (pp. 7-46). Chicago: The University of Chicago Press.
- Simmel, G. (2004). Money as the historical symbol of the relative character. In G. Simmel, *The Philosophy of Money* (pp. 517-519). London: Routledge.



Luís Espinheira

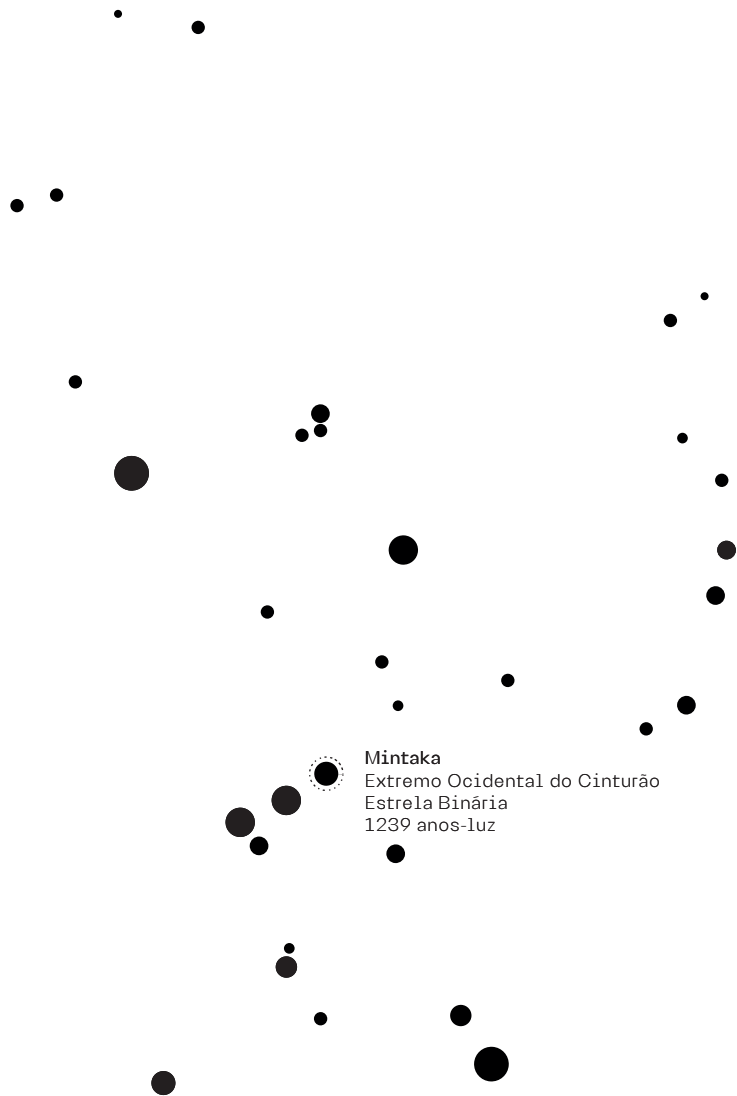
Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.
Caderno 09: A Imagem do Valor

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira
Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia



Mintaka
Extremo Ocidental do Cinturão
Estrela Binária
1239 anos-luz

Luís Espinheira

Fragmentação e Unidade, Dois Polos da Criação

Considerações
Gerais



Luís Espinheira

Fragmentação e Unidade, Dois Polos da Criação — Considerações Gerais

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens.
Uma Constelação de Sentido.

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação:
Professor Doutor Fernando José Pereira

Dezembro 2019

Fragmentação e Unidade, Dois Polos
da Criação — Considerações Gerais

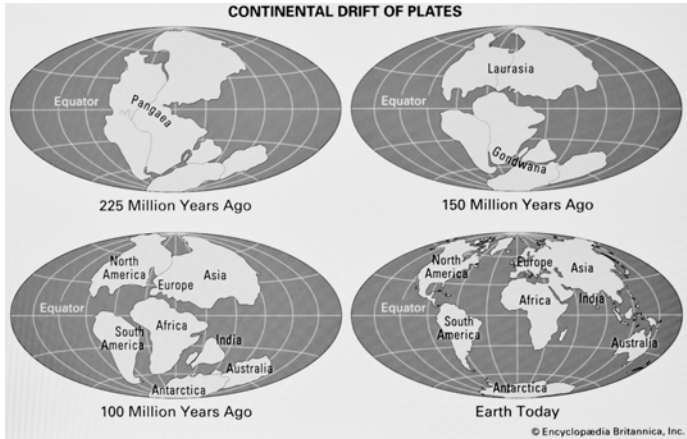
PARTE I

Fragmentação e Unidade, Dois Polos da Criação. Considerações Gerais

Pangeia, a Massa Continental

A História do Mundo podia ser vista como a história da fragmentação, e a do homem, a da divisão. A conceção de vida humana é fundada num momento de união celular, onde as diferenças por um processo de ligação se constituem numa célula unitária, que por sua vez se estabiliza para dar início a um processo de divisão continua. Desde o *Big Bang*, do átomo primordial aos planetas e às estrelas é uma expansão infinita. Uma explosão cujos estilhaços ainda nos atingem em sangue vivo. A luz contém toda a dispersão de fragmentos e poeira cósmica. É aqui, na tela

negra, iluminada pelas estrelas longínquas, que os pontos cosem histórias nas imagens e locais no mapa do tempo. O tempo passa, com ele o mundo em avanços e recuos, desloca-se e ajusta-se. Não esqueçamos Pangeia, que no grego contém em si o todo, o inteiro, *pan*, e *gea* (Gaia) a terra mãe, a deusa primordial, o ventre feminino de onde nasce toda a vida. Entre choques e movimentos, Pangeia é a imagem memória da totalidade, a massa continental da universalidade fragmentada. A globalização serve hoje de nome para fluxos e divisões mais perversas, que asseguram a continuidade dos movimentos que, simultaneamente, provocam a aproximação e o afastamento na massa continental. Afastados pelos seus limites, os continentes guardam, ainda, as marcas de um encaixe sem género, para resistir ao esquecimento guardando a lembrança da união. Separados por oceanos encontram-se nos antípodas da civilização os mesmos fósseis e semelhanças nas formas de vida. Entre América e África interpõem-se uma distância intercontinental, mas os seus perímetros de analogia, mantêm viva a cicatriz da separação.



Movimento das Placas Tectónicas
Continental Drift. Map. Encyclopædia Britannica Online. Web. 26 Jul. 2017.
<<https://www.britannica.com/place/Gondwana-supercontinent?oasmlid=172046>>

As forças sociais não são muito diferentes das forças da natureza, elas próprias são natureza da humanidade. Instituídas em poderes políticos, económicos, governamentais, tecnológicos, definem nações no tempo, em sucessivos movimentos, conduzem comportamentos, criam epistemologias, definem experiências que integram e desintegram o indivíduo. Foucault, esse agricultor das palavras e das ideias, recorda-nos outro conhecimento milenar hoje esquecido na velocidade dos nossos dias, a rotação das culturas, o pousio, a necessidade de terra nova com novos ingredientes para o crescimento de vida. As ideias e o conhecimento existem neste movimento perpétuo que se enraíza nos sedimentos do passado e fertiliza-se na permanência do presente.

Redistribuições recorrentes que fazem aparecer vários passados, várias formas de encadeamento, várias hierarquias de importância, várias redes de determinações, várias ideologias, para uma única e mesma ciência, à medida que seu presente se modifica: assim, as descrições históricas se ordenam necessariamente pela atualidade do saber, se multiplicam com suas transformações e não deixam, por sua vez, de romper com elas próprias. (Foucault, 2008, p. 5)

O deslocamento dos continentes e a criação dos oceanos conduzem-nos ao encontro de uma imagem primordial de unidade e divisão, do território e da vida. Perdida na memória do tempo, por mais longe que esteja a sua origem, restam os traços desse trajeto, só possível numa imagem, uma imagem em movimento, um movimento tão lento que dura todo o tempo e, tão longo, que percorre todo o espaço, ao ponto de escapar à vista, como se, escapando assim à prova de existência. Hoje já pouco vemos. No entanto, tudo nos é dado a ver. A divisão não pertence aos continentes,

o

é a divisão que cria os continentes, a divisão está na origem da vida e só uma separação nos conduz à existência. É por isso que existem as imagens, para dar vida onde não há nada. Talvez assim se explique que os homens e as imagens precisam de uma origem para se separar. As imagens e os homens partilham na divisão a origem da criação. A divisão celular encarna no corpo o fenómeno da criação de vida na perda e restabelecimento da unidade em ordem sucessiva. Este é o momento em que o corpo se torna duplo, duplo de si mesmo, para se tornar outro. A semelhança é uma operação de partilha e um processo ontológico nas estratégias da imagem. Quando o corpo se divide, afirma em si o princípio da semelhança, este é o eco em que as imagens se imaginam. A divisão é uma questão central no pintor Barnett Newman, toda a sua pintura é uma afirmação da perda da unidade. As grandes linhas dividem, recusam a ilusão de qualquer realidade e, através da sua magnitude, encontram na abstração o espaço de confronto. O nascimento contém, na sua potência, o ato da divisão e a simetria do corpo mantém presente este efeito de fragmentação numa organização binária que chamamos unidade.

Através de Heidegger, posicionamos ainda uma última, mas potente, relação entre a divisão e a imagem que nos ajuda a posicionar a particularidade do papel da imagem na contemporaneidade.

That beings acquire being in and through representedness makes the age in which this occurs a new age, distinct from its predecessors. [...] The world picture does not change from an earlier medieval to a modern one; rather, that the world becomes picture at all is what distinguishes the essence of modernity. (Heidegger, 2002, p. 68)

divisão com qualidade de representabilidade, de trazer para a presença relativamente ao representado. Heidegger propõe uma imagem que, não sendo de ordem visual, não deixa de ser tecnológica. Para Heidegger, o espírito do tempo revela-se na metafísica, a filosofia primordial. Entendida como um conjunto que se constitui e define, mediando a subjetividade e a objetividade, em algo similar ao *moodboard* filosófico ou estrutural, que suporta em cada era a essência da sua forma. A tecnologia faz parte do quadro de referências que regula a interpretação dos seres e das coisas. Pensar o mundo imagem, com Heidegger, não é pensar as imagens do mundo, é pensar a natureza enquadrada pela ordenação tecnológica, determinando no homem o ser que define as medidas para os outros seres. Heidegger refere que representar é “pôr perante”, estabelecer a coisa como seu objeto – é a dominação da relação entre a coisa e o seu objeto.

A imagem organiza, na medida em que é uma representação, um sistema que estabelece relações e, por isso, cria uma ordenação. Uma imagem, seja qual for a sua natureza ou época, é sempre um todo organizado, onde cada parte ocupa um espaço determinado. Quer seja figurativa, *picture*, ou mental, uma imagem é sempre uma pausa, um enquadramento do qual se retirou a totalidade do mundo para o organizar. Muitos autores, como é o caso de Mitchell², na sua obra *What is an Image*, seguindo uma tradição platónica dos conceitos de *eidos* e *eikon*, problematizam a distinção em *picture / image*. Hans Belting³ também recorre a essa diferença anglo saxónica para nos dizer que, apesar da distinta materialidade de *picture* que na tradução portuguesa é sugerida como “quadro”, não deixa de ser um espaço contendor onde a imagem existe.

2 Ver (Mitchell, 1986, pp. 5-6)

3 Ver (Belting, 2014, p. 10)

Com este autor, o processo ontológico dá-se pela representação dos seres, onde a imagem, diferente de uma matéria visual, funciona como modelo operativo. O texto publicado originalmente em 1950, *The Age of The World Picture*, fornece-nos pistas ainda hoje válidas no entendimento da tecnologia e da imagem, como modelo ontológico do mundo e do homem. Quando ele nos diz que «essence of humanity altogether transforms itself in that man becomes the subject» (Heidegger, 2002, p. 66), entendemos que ele nos quer dizer que esta transformação é um processo de divisão, pelo qual o humano se torna sujeito e objeto. Para este pensador, as coisas tornam-se seres, na medida que se tornam objetos de análise, de cálculo e de representação. «This objetification of beings is accomplished in a setting-before, a representation [*Vor-Stellen*], aimed at bringing each being before it in such a way that the man who calculates can be sure – and that means certain – of the being» (Heidegger, 2002, p. 66). Se por um lado o mundo e as coisas, na sua objetificação têm nessa representação a possibilidade de existência. O homem adquire a qualidade de ser, pela ação de se tornar objeto tornando-se assim representável para si próprio. O homem torna-se sujeito, na medida em que se torna existente como objeto. É nesta relação de representabilidade, de divisão, de “pôr perante”, *setting-before*, que Heidegger posiciona a qualidade da imagem. *World Picture* não é uma cópia do mundo, é uma projeção para fora de nós, onde nós estamos incluídos. A qualidade existencial da imagem, o ser da imagem reside no facto de a reconhecermos perante nós. «That the world becomes picture is one and the same process whereby, in the midst of beings, man becomes subject¹» (Heidegger, 2002, p. 69). A imagem é uma operação de

1 *Subject* na terminologia de Heidegger é aquele que está antes, aquele perante quem se apresenta algo *that-which-lies-before*, aquele que reúne tudo em si. Ver (Heidegger, 2002, p.66).

170

175

180

185

190

195

200

Essa distinção não existe em português, portanto, é na condição de local/global que o nosso discurso pode ser entendido. Pretendemos, neste trabalho, falar sobre as imagens e, por isso, não podemos deixar de falar no mundo, como também não podemos negar a ontologia da linguagem nativa. Por isso, pensando em português, consideramos também fundamental a advertência que «as imagens fixadas por aparelhos óticos não se diferenciam de qualquer outra forma de fixação» (Miranda J. B., 2017, p. 33). Entendemos que o domínio da imagem na contemporaneidade tende a desvanecer cada vez mais a distinção entre *picture* e *image*. É, portanto, nesta diversidade que pretendemos posicionar um discurso sobre as imagens na medida em que elas contêm o mental, o verbal, o pictórico, o figurativo, o virtual, o perceptivo e ainda, o simbólico.

O mundo não é uma imagem, embora a imagem fornece na potência de um modelo, a possibilidade de entender e interpretar mentalmente, verbalmente, pictorialmente, figurativamente, virtualmente, perceptivamente e simbolicamente o mundo. A “mente” e as ideias persistem em qualquer discurso sobre as imagens.

World Picture, mais do que uma imagem do mundo, é o mundo entendido como imagem, onde o humano está incluído. A ideia de imagem enquanto representação define um sistema com relações identificadas, onde se abrem as possibilidades do sentido. Desta forma, a imagem sistema, pode ser revertida, esticada, alterada e replicada, porque a ordem das relações está segura através do cálculo. O modelo de pensamento científico tecnológico é o que serve de suporte a esta ideia de sistema. A tecnologia em Heidegger é uma forma de revelação da verdade, “*unconcealment*”, é um evento de descoberta de algo que pertence ao mundo, a criação é também aqui uma descoberta, um caminho que provoca, que produz. As imagens são, neste contexto, uma das mais ricas e persistentes criações da

205

210

215

220

225

230

existência e subjetividade humana. «As soon as the world becomes picture the position of man is conceived as world view.» (Heidegger, 2002, p. 70). O mundo, a sua existência não pode ser apreendida pela sua simples presença, só pela sua representação. A existência do mundo depende da sua configuração como objeto organizado de si, a imagem é um dos modelos que nos permite reconhecê-lo fora de nós. Quando a tecnologia se afirma como forma de revelar o mundo, de o submeter a uma ordem, a imagem preserva-se como tecnologia do pensamento, para o enquadrar, dividir e criar.

A Tecnologia da Memória, de Onde Desapareceram as Recordações

No contexto social e do humano, a complexidade das relações e a extensão do sistema, nas suas mais diversas variantes, emocionais e institucionais, dificultam a identificação de uma ideia de unidade, de espírito, *Geist*, dos nossos dias. Será numa abordagem, considerando o legado da metafísica de Heidegger, e do seu conceito de World Picture que nos propomos, assim, refletir sobre o que chamamos realidade. As imagens são aqui consideradas como o meio, que, na sua particularidade, nos revelam e nos conduzem ao trabalho de unidade e fragmentação. «A separação em si, é uma parte integrante da unidade deste mundo, de uma prática global social dividida entre a realidade e a imagem.» (Debord, 2009, p. 25). Nesta reflexão sobre a imagem, a visualidade, o modo como as suas estruturas, os processos criam significado e definem uma posição na construção de realidade. Um pensamento que possa ponderar sobre os mecanismos sociais, políticos, económicos, equacionando a forma como integram e determinam na imagem não só uma produção cultural, mas a própria construção do mundo. A multitude⁴

4 «So I come finally my principal point here, that this latest mutation in space – postmodern hyperspace – has finally succeeded in

235

240

245

250

255

260

é uma não forma, de aproximação heurística, aqui funda-
mental. Adotamos aqui o conceito de multitudine, a partir de
Fredric Jameson na sua obra *Postmodernism, or, The Cul-
tural Logic of Late Capitalism*, onde ele, a partir de uma
reflexão cultural de um tempo que consideramos ser contí-
guo ao que assiste este trabalho, nos fala na desorientação
provocada pelo capitalismo descontrolado, da dilatação
exponencial da esfera das comodidades como paradigma
de aculturação do real – a indústria cultural global. O ca-
pitalismo global, impossível sem a tecnologia de redes, não
extingue simplesmente as distâncias geográficas, a sua ve-
locidade elimina a distância crítica. A ideia de globalidade
inclui neste discurso tanto as narrativas económicas como
culturais afirmando pela sua extensão e complexidade a
impossibilidade de definir qualquer forma, pois todas su-
peram a imaginação e na sua forma de construir e con-
trolar, dificultam o entendimento do mundo e o lugar do
sujeito. Podemos encará-la como uma visão enriquecida,
que considera a diferença e o indefinido nos processos de
aculturação. É o entendimento na convivência do local e
do global e de todas as suas possibilidades numa rede que
não revela os seus limites, mas onde nascem partilhas e
conflitos. Esta é, por um lado, a herança de uma ideologia
pós-moderna, por outro, o resultado de uma tecnologia ca-
da vez mais presente nas práticas sociais, que abre a janela
do horizonte e a ferida da fragmentação. As contradições
no centro dos conflitos de qualquer ordem, são sempre, zo-
nas de contacto. Onde as diferenças se encontram e a pos-
sibilidade de interseções se realiza. Será aqui que residem
alguns processos de significação que dão sentido ao mundo.
Participando na estrutura endémica do real. Não se trata

transcending the capacities of the individual human body to locate it
self, to organize its immediate surroundings perceptually, and cogni-
tively to map its position in a mappable external world. It may now be
suggested that this alarming disjunction point between the body and
its build environment» (Jameson, 1997, p. 43).

265

270

275

280

285

290

295

de uma leitura unitária, nem uma metodologia saudosista
para encontrar narrativas maiores, «estamos numa era
que se esqueceu como pensar historicamente» (Jameson,
1997, p. vii). A reconfiguração do mundo em global não nos
conduziu a nenhuma visão unitária. É na divisão múltipla,
na convivência das diferenças, que espelhamos a imagem
de qualquer futuro, configurado por nuvens, sistemas de
redes e pela globalização, ideias cruciais para entender a
cultura do nosso tempo. Tal como as imagens, a globaliza-
ção germina no seu processo e no seu efeito uma mediação
entendida como representação da espacialidade e tempo-
ralidade. Tudo é convertido em *data* para a memória total,
alimentando o desejo de uma imagem global que resiste,
no entanto em surgir. «Se no centro da discussão da glo-
balização colocarmos três problemas da espacialidade, da
calculabilidade e temporalidade nas suas relações com a
representação» (Achille Mbembe *apud* Enwezor, 2011, p.
44), então encontramos o processo pelo qual se estilhaça a
história em todas as histórias. Hoje, no espaço digital, as
imagens fabricam um mundo em tempo real, transforman-
do o arquivo numa memória viva. A rapidez do instante
anula assustadoramente as distâncias, afasta-nos do hu-
mano, obrigando-nos a uma reconceptualização de unida-
des vitais como o tempo e o espaço. Só a ordem tecnológica
possibilita, pela panóplia dos seus dispositivos, que orde-
nados pelo rigor da análise matemática visam sobretudo a
produção e acumulação de capital. A imagem, é neste con-
texto, um participante ativo, tanto no processo de aferição
como na construção da especificidade temporal e espacial,
que a particularidade do nosso tempo e a sua tecnologia
define. A imagem atravessa todas as barreiras e fronteiras
sociais, atingindo de diferentes formas, mas com grau de
importância semelhante, em todas as suas dimensões. As
imagens ocupam um lugar inabalável no sentido do mundo
e da sua memória desde a alta à baixa cultura. O problema

300

305

310

315

320

325

330

chega no conflito entre o mundo fabricado pelas suas imagens e as imagens que vivemos do mundo, ambas as imagens acabam por tomar lugar no acervo digital, onde se destituem as suas diferenças. No entanto, no conjunto desta memória umas foram-nos dadas a ver à distância, as outras guardam a modalidade da recordação, da experiência vivida. A chamada sociedade de *media* visual é o resultado de um lugar privilegiado, ocupado quase na sua totalidade pela imagem. As imagens são agentes de potência múltipla e, numa das suas ações, determinam e alimentam, uma relação entre os indivíduos e a economia de mercado, num exercício de poder, que tem na tecnologia e nos seus dispositivos *media* óticos, instrumentos de poder.

O Grande Olho

A possibilidade de ver é um dos motores de desenvolvimento onde assentam os pilares estruturais da nossa cultura tecnológica. O Hubble⁵ é um desses exemplos, ele ocupa desde o seu lançamento em 1990 um lugar destacado, provavelmente um dos timoneiros na frente de batalha da frota tecnológica e científica na passagem do séc. XX para o séc. XXI. Por um lado, no investimento científico, tecnológico, que ele significa e obriga, por outro, nos resultados que ele produz. Ainda em uso, apesar das mais diversas adversidades e previsões de caducidade, este é muito provavelmente o telescópio mais conhecido pelo seu nome. Existem inevitavelmente inúmeras outras ferramentas tecnológicas que definem por si e pelo que permitiram, marcos incontornáveis da ciência e da engenharia produzida pelo homem. Não interessa aqui qualquer *ranking* ou pódio, interessa, sim, posicionar este instrumento

5 Segundo as informações públicas da Nasa, um novo telescópio de nome James Webb, mais potente e de maior alcance tem previsto o seu lançamento para 2021. <https://www.nasa.gov/content/goddard/hubble-timeline-full-text>

335

340

345

350

355

tecnológico no regime escópico das câmaras fotográficas. Nas principais funções que definem a produtividade e distinguem o valor científico deste aparelho, estão a captura de luz, no espectro visível/invisível e a sua decomposição para o processamento em imagens. O Hubble, esta ferramenta paradigmática da tecnologia e da ciência do nosso tempo, é uma câmara⁶. Não estão aqui em causa só as imagens espetaculares do cosmos, mas, mais importantes do que essas, são as imagens, com menos sensacionalismo visual dos constituintes químicos e materiais que este instrumento revela. Este é um sintoma que, numa primeira instância, nos ajuda na compreensão do significado e da centralidade das imagens na atualidade. Seguindo o pensamento de Heidegger, que nos leva a considerar a ciência e o seu modelo tecnológico como partes integrantes do quadro de referências metafísico do nosso tempo, a imagem do mundo responde à necessidade de o tornar quantificável e observável. Deste modo, se a tecnologia faz parte do quadro que define a filosofia primária do nosso tempo, as imagens constituem uma parte fundamental do programa tecnológico contemporâneo. Neste sentido, propomos entender o Hubble, como de resto todas as câmaras, um instrumento tecnológico que permite revelar a Natureza numa existência material de totalidade, definindo, na sua operatividade, o que Heidegger chama de *setting before*. A imagem que este telescópio produz não é uma simples metáfora da *Age of the World Picture*, ela é o resultado dessa posição que considera na imagem um sistema ontológico, que ao relacionar a coisa

6 O Hubble na verdade é constituído fundamentalmente por câmaras e espectrógrafos. Os espetógrafos são instrumentos que decompõem a luz nos seus diferentes comprimentos de onda para que possam ser analisados e registados numa fotografia. Neste contexto, os espectrógrafos são objetos científicos semelhantes a câmaras na medida em que partilham com as câmaras fotográficas a funcionalidade de captura de luz para a criação de uma imagem da matéria.

360

365

370

375

380

385

390

como objeto, determina a possibilidade de dar existência às coisas. Heidegger está, claramente, a falar-nos de um modelo do pensamento segundo o qual o homem se torna sujeito na operação de se relacionar, mediando neste processo, a construção do mundo imagem que o inclui incontornavelmente. O homem é aquele perante o qual a coisa se “põe perante” para que a coisa se torne mundo, mas é, simultaneamente, aquele que é identificado nessa relação. Heidegger está focado no mundo imagem como princípio na metafísica, no entanto nós argumentamos que, não obstante a diferença, as imagens do mundo revelam à superfície a evidência e centralidade dessa operatividade interior. Será incontornável recordar todo o empenho da ciência, nos seus instrumentos, para encontrar vestígios cósmicos, que, sob o enquadramento da ciência e da tecnologia do nosso tempo, permitam estabelecer uma relação de entendimento da vida e da criação do universo. Esse é o propósito do Hubble quando nos fornece as suas imagens, por isso ele tenta superar todas as distâncias para alcançar todas as coisas que sejam passíveis de se tornarem objetos relacionáveis. O Hubble define numa circunstância muito prática, o que podemos e o que não podemos ver, ele não só produz imagens, a partir do espectro visível e do invisível como define o que é invisível. Uma coisa que não possa ser identificada, relacionada perante o entendimento, escapa e resiste à existência no modelo da ciência, no entanto, esta é uma questão central para nós e que pretendemos aqui destacar, pois revela e acompanha a posição de todo este trabalho. As imagens existem para além dos instrumentos óticos mas, mesmos neles, como demonstramos, estão comprometidas em medida variável com o visível e o invisível.

Que Observador?

Mas que observador somos nós? Vemos de facto cada vez mais?

395

400

405

410

415

420

425

Ou melhor? Será possível uma imagem de totalidade que resista à fragmentação? Qual? Será a síntese e divisão a única possibilidade que nos aproxima da velocidade do nosso tempo? Falar de imagens, é falar hoje de gráficos, estatísticas, *data-visualizations*, organigramas, fotografia, publicidade, *posts*, Instagram, Facebook, filmes, códigos, realidade aumentada, realidade virtual, jogos, televisão, Youtube, Vimeo, Facetime, videoconferência, Skype, simuladores, satélites, armas de guerra, imagiologia médica, arte...

Segundo Berkeley⁷, em resultado dos seus estudos da fenomenologia da perceção, ver é um produto da relação do observador com o que é observado. Neste sentido, ver é um processo ativo, uma construção. Os objetos não têm qualidades intrínsecas, referindo-se à distância, à dimensão, à orientação. Estas fazem parte do julgamento da perceção. Um observador de imagens de ecrã e de imagens, no geral, também participa de um processo integrando ferramentas da perceção para análise crítica. Mas a mediação da imagem, por via do ecrã, permite mais enganos percetivos. Obrigando a uma posição de diferença entre o real o mediado.

O problema não se põe na questão: o que é uma imagem? Este trabalho segue a ontologia das imagens e as suas origens, mas acima de tudo considera sua operatividade na contemporaneidade. Portanto, as questões põem-se mais no sentido de entender o que as imagens nos fazem, na medida em que fazemos e entendemos tantas coisas por imagens. A nossa posição acompanha, então, a imagem na sua diversidade de formatos e origens, pois todas reivindicam a qualidade de imagem. Seria tentador, na sociedade de *media* visual atual, encontrar problemas de sentido

7 Ver (Berkeley, 1709)

na atribuição do nome imagem a coisas que em determinados programas ideológicos, históricos, culturais ou antropológicos não são imagens. Mas o que argumentamos, aqui, é que essa contradição faz parte do sentido das imagens contemporâneas. As imagens são formas vivas, que se mantêm e se transformam a par do humano, é por isso necessário constantemente olhar para elas.

Ranciére diz que a imagem refere duas coisas, numa das suas formas expõe «a relação simples que produz a semelhança de um original: não necessariamente a sua cópia fiel» (Ranciére, 2009, p. 6), na outra forma, no jogo da multiplicidade da arte, as suas imagens «são operações que produzem um desfazamento, uma dissemelhança» (Ranciére, 2009, p. 9). Há ainda as imagens que não cabem na primeira nem na segunda relação, tratam-se daquelas que não sendo semelhantes a nada também não são arte. Não pretendemos uma apologia de um sentido iconoclasta, mas abraçar nesta análise a presença da plasticidade da imagem e os seus processos de significação. Aqui interessa-nos um estudo crítico relativo à a ontologia da imagem, analisando a sua presença e uso ao longo dos tempos, para refletir, nos nossos dias, como ela deambula em processo de significação e poder. Qual é a ideologia de uma sociedade que em quase todas as suas práticas, encontra nas estratégias visuais uma solução plausível? Será uma resposta a um problema ou uma agenda, ou simplesmente uma necessidade que não encontra outras alternativas? Continuamos a acreditar no que vemos? Quando a imagem perdeu qualquer resto de indício de verdade, no entanto, todos os esforços na ideologia do Ocidente continuam a perpetuar a posição de agarrar o mundo numa imagem que *The Age of the World Picture* nos refere. A realidade é na constelação dos tempos, uma construção que não se resume ao visível e para a qual é fundamental traduzir o invisível em visível – esse é um

papel preponderante das imagens, hoje impossíveis sem o auxílio da tecnologia. O homem mantém-se sujeito que define o ponto de vista, tornou-se, no entanto, observador do que as máquinas lhe dão a ver.

As imagens atravessam os tempos e os *media*. Estamos em crer que elas contêm os tempos e os *media*. A sua existência é, simultaneamente, autónoma e contingente, elas revelam em histórias a tecnologia de cada tempo e inscrevem nela o valor subjetivo do sujeito. Elas dominam o pensamento simbólico e nos seus diferentes meios, são o resultado de um processo pessoal e coletivo, acontecem nos sonhos, criam memórias, recordações, utopias e distopias. As imagens existem fora dos dispositivos, por isso só é possível pensar imagens atendendo à existência de um observador, «o homem não surge como senhor das suas imagens, mas – o que é bem diferente – como lugar das imagens» (Belting, 2014, p. 22). Este é o elemento central de todas as imagens. As imagens omitem sempre, quase tanto ou mais do que apresentam. O observador é um elemento da ausência, mas sem ele a imagem perde o seu valor existencial e significante. Ver obriga a uma distância, nem excessivamente próximo nem excessivamente longe. A proximidade em excesso é uma forma de cegueira, estar dentro da imagem não nos deixa ver. As imagens e o que as constituem distinguem-se ontológica e materialmente do seu observador, ainda que os seus meios, aquilo que lhes dá forma, mantenha semelhanças com a ideia de corpo. Também o corpo é um complexo de tecnologia, onde a ótica, a perceção, a memória e a cultura atuam. Este é o meio das imagens.

Compreendido no contexto da imagem e do corpo o conceito de meio fornece o elo em falta, pois, desde logo, o meio torna-nos capazes de perceber as imagens de maneira a que não as confundamos nem com os corpos reais

nem com as simples coisas. A distinção entre imagens e meio⁸ é-nos sugerida pela nossa própria consciência corporal (Belting, 2014, p. 24).

Uma imagem possibilita esta duplicidade, um dentro e um fora, convergindo no observador a única neutralidade possível, ser participante. Hoje tudo se transforma em imagem, imaterial, disponível no grande arquivo virtual. Mesmo os comportamentos e práticas sociais que dependem ainda da experiência direta, estão condenados a uma existência indistinta na superfície dos ecrãs. Nem as manifestações artísticas ou tradicionais, que recusam nos seus processos criativos, a lógica homogeneizadora digital, se distinguem quando codificadas em imagens compostas de *pixels*. Hoje o tempo das imagens é o do instante. E a espacialidade de um mundo inesgotável de dimensões, resume-se ao brilho do plano. É por isso que Belting nos serve, aqui, de forma bastante assertiva para nos recordar que os meios e o corpo estão em constante transação⁹. Os meios servem de corpo às imagens de forma semelhante que o corpo é o meio das imagens. É importante sublinhar que o corpo não é simplesmente o meio das imagens, é o meio primordial e final de todas as imagens.

A quantidade de imagens produzidas e distribuídas destinam-se a ser consumidas e determinam um observador. Mas, que observador somos nós? O que vemos nós? A imagem é um veículo omnipresente na quase totalidade dos processos de significação social, sem diferenças aparentes, quer se trate de informação, comunicação, especulação, criação ou destruição. Nunca, em nenhum outro tempo na

8 Ver o capítulo: Meio, Imagem, Corpo. (Belting, 2014)

9 No português informal do Brasil, a palavra transar, significa ter relações sexuais, o que não deixa de ser enriquecedor na ideia de troca entre o corpo e os meios que aqui referimos.

história da humanidade, vimos tantas imagens. A enciclopédia das imagens é hoje imensurável, em crescimento exponencial. As imagens serviram a história e os deuses, hoje parecem estar ao serviço de uma multinacional de existência paralela. Google, Instagram, Flickr, a realidade é hoje uma construção de imagens em tempo real. Embora o real pareça ter abandonado as imagens para dar lugar ao visual. Esta jovem qualidade das imagens, que se representam a si próprias, abala o sentido tradicional da imagem, bem no seu âmago. Contudo, o facto de elas deixarem de representar no real, não as destitui de criarem realidade. Ao abandonarem a necessidade de uma origem emancipam-se. A convocação constante da visualidade é um paradigma nos processos de significação e conhecimento atuais. O Google será a enciclopédia mais usada e a procura por imagens é uma das suas funcionalidades mais básicas. Numa total e desenfreada apologia das tecnologias e da operação televisionada, a imagem precisa de ser esquartejada para se empreender uma nova edição, um novo *puzzle*, onde o sentido resista à ilusão da unidade. Este trabalho não serve, em nenhuma medida, a definição de uma posição perante o valor hierárquico das imagens e das suas diferentes tipologias e ou qualidades. Pretendemos propor que as imagens contêm, na sua multitude, um grau de indefinição produtiva. O sentido das imagens tem um carácter exponencial que o torna vivo através dos tempos, por isso nos faz olhar para coisas distintas segundo a sua qualidade comum de imagens. O sentido das imagens partilha com Universo a expansão contínua, arrastando consigo uma ideia de início. A imagem é uma unidade vital, um desses resultados do mundo, onde a coerência dos elementos se aparenta inabalável. É o lugar onde vive o logro da universalidade, da estabilidade sedimentada. Onde tudo pertence e se pertence formando uma unidade, que nos

565 atrai e nos derruba. A imagem projetada, fixa o obser-
vador, num ponto entre o movimento (porque as pessoas
movimentam-se) e a deriva sedentária. Será incontor-
nável o papel da tecnologia e, em particular, na ligação
aos *media*, mas interessa-nos aqui contrariar e ponderar
uma dominação absolutista dos *media* para pensar as
imagens. As imagens não se tornam mais ou menos sig-
nificativas pelo lugar que ocupam nos *media*. É, precisa-
mente, o contrário que está aqui em causa. Os *media* e os
seus dispositivos tecnológicos adquirem e posicionam-se
como instrumentos de significação pela relação caniba-
lesca que desenvolvem com a imagem na medida em que
575 dão uma imagem ao mundo. Eles operam de igual forma,
tanto na criação de imagens como na sua distribuição.

Não é possível lutar contra a posição que os *media* ocupam no
paradigma da visualidade. Eles são intimamente respon-
sáveis pelo facto de hoje a produção de significado estar
determinada, não por aquilo que vemos, mas pelo que
não vemos. Os *media* não podem, hoje, ser entendidos
sem a compreensão de um sistema de poder que regula,
pela distribuição massiva de imagens, uma forma de con-
trole. Se o mundo imagem contém um processo relacional,
segundo o qual o homem no critério do ponto de vista se
585 forma sujeito, mediar e fornecer imagens constitui uma
forma de determinar a posição do sujeito, ou anular a
sua posição. A condição do espetador entra, então, em
conflito desapropriando do observador o estado de sujeito.
Cabe ao espetador ver para além do que lhe é dado a ver,
590 definindo então no espectro invisível a manutenção da
sua existência e do mundo de que ele é sujeito.

A Imagem Oculta

595 As imagens sempre foram um meio para representar o que não
está presente. Mesmo nos casos em que elas partilham o
tempo e o espaço com o seu referente, elas distinguem-se

22

600 dessa matriz, para, numa forma medial, se tornarem um
outro, é este o cerne da relação em que uma coisa, posta
perante, adquire significação no objeto representado. As
imagens determinaram a sua presença nos sonhos, nos
deuses, nos desejos, nas memórias e nas celebrações. Em
grande parte dos estudos antropológicos sobre as cultu-
ras primitivas, a morte é uma das origens mais consen-
suais para as imagens. Marie-José Mondzain, quando
se refere à caverna, diz-nos que «esses lugares são esco-
lhidos para as imagens e, frequentemente, para o culto
dos mortos. Estamos no local de uma partida, no campo
de todas as separações.» (Mondzain, 2015, p. 36). É da
necessidade de ligação ao mundo, que podemos enten-
der a imagem. A imagem não é uma forma de regressar
à morte, ela é uma forma de nascimento, é o princípio
do sujeito. Com Regis Debray ou mesmo Bazin também
corroboramos essa resistência à morte que as imagens
trabalham. Quando dizemos que uma imagem é uma
manifestação, uma presença do que não é visível esta-
mo-nos a referir à sua condição de veículo. As imagens
ocupam, desde os tempos mais remotos da civilização, o
lugar de uma escolha, onde converge a relação medial do
que escapa à visão e não poucas vezes à linguagem tam-
bém. Entendemos que as imagens contêm uma matéria
distinta daquela que é definida na comunicação verbal,
neste contexto, afastam-se na sua operatividade do que
as ciências da comunicação, na sua mecânica, chamam
de mensagem. No entanto, são um meio incontornável de
ligação, as imagens ligam homens a homens, e os homens
ao mundo na morte e na vida.

Elas convocam o que não está lá, através do que apresentam.
Esta é uma potência dialética da imagem, que articula
nos mecanismos do visível a possibilidade do invisível.
Rancière entende mesmo a não semelhança com uma for-
ma de «renúncia ao visível» (Rancière, 2009, p. 8). Será

635 neste enlace que é necessário um afastamento à corrente
contemporânea que tenta limitar o mundo à suas ima-
gens visíveis. As imagens mantêm um legado de signifi-
cação polarizado. Todavia, em muitos casos, extinguem
640 nos nossos dias qualquer distância entre as contrariedades
destes dois polos, são imagens delas próprias. Porém,
no seio das imagens tecnológicas que reivindicam na sua
visibilidade uma existência visual, qualquer teoria da
iconologia se torna insuficiente, porque a invisibilidade
645 mantém-se em vários níveis. No entanto, têm outras
naturezas. Mesmo as imagens que não se revelam com
qualquer relação direta com a morte manifestam conti-
nuamente uma ligação a algo que está ausente, que não
está lá.

A questão das origens torna-se, neste sentido, duplamente im-
portante, por um lado permite-nos perscrutar os usos que
650 revelam na presença da imagem um dado de aculturação,
e mais importante, que as imagens e o seu jogo simbóli-
co materializam um processo de fundação dos sujeitos
e das sociedades. Por outro lado, abre uma posição que
se torna necessário incluir para refletir a atualidade, na
655 medida em que o uso e, hoje, o excesso das imagens, pre-
valece o mito da ligação. Porém, não significa na medida
ancestral, uma emancipação dos sujeitos ou do seu jogo
simbólico.

As imagens que acompanham as celebrações da morte, em es-
pecial onde surge a figura da máscara, é revelador do
660 complexo de materialidade e imaterialidade que as ima-
gens enunciam. Estas máscaras permitiam apresentação
do corpo ausente e representavam, assim, a possibilida-
de de relação ao mundo que nos escapa. Esta relação de
presença/ausência instituída na imagem é uma questão
665 renovada pelos contornos que as novas realidades vir-
tuais, e a tecnologia digital definem. O que nos leva afir-
mar que «a imagem nunca será uma questão de verdade

670 que traga certezas que poriam fim à crença ou à dúvida.»
(Mondzain, 2015, p. 284). As imagens dão-nos sempre
mais do que apresentam na sua materialidade. Não se
resumem as imagens, não é esse o nosso trabalho, mas na
totalidade do que elas são, reside uma representação do
que somos, não se trata exclusivamente de representar o
que vemos, ou que entendemos, nós próprios operamos a
675 nossa existência numa imagem que representamos. Não
podemos retirar desta equação o desejo porque é nele que
nasce o sujeito e nem mesmo a morte o extingue.

«Quanto mais apagada da vida social estiver a morte, menos
viva será a imagem e menos vital a nossa necessidade
de imagens.» (Debray, 1992, p. 20). Ou esta suposição de
Debray se mostra desadequada, ou a julgar pela neces-
sidade das imagens nos nossos dias, a morte tem uma
presença avassaladora. Na atualidade, podemos enten-
der as imagens como uma pandemia, onde morte parece
680 substituída por uma vida aparente. Se considerarmos os
contextos virtuais, a morte desapareceu mesmo, mas a
necessidade de imagens tornou-se aí vital. A morte está,
sem dúvida, apagada da vida social, mas a segunda rela-
ção enunciada por Debray inverteu-se, apesar da imagem
monopolizar a vida social, que hoje também tem uma di-
685 mensão virtual, tornou-se menos viva, o que explicaria o
aumento exponencialmente da necessidade de imagens.

As imagens eram uma forma de resistência à morte, é esta a
ideia que assiste Debray, mas hoje as próprias imagens,
morrem da mesma forma que nascem – ininterrupta-
mente. O facto de resistirem menos ao tempo, não as ini-
be de reclamar uma permanência no arquivo virtual. No
seu atual período de vitalidade muito curto, a imagem
690 substitui a eternidade pela transitoriedade.

Quando convocam o desconhecido, as imagens fazem parte in-
tegrante da indeterminação que sobrepomos á comunica-
ção. Na incerteza, instalam-se numa forma de memória,

705

710

715

720

725

730

735

verdadeira ou falsa onde «o passado habitará o presente de maneira significativa e aberta ao futuro» (Mondzain, 2015, p. 160). Podemos certamente esquecer uma imagem, é o mais certo, mas não eliminá-la. Lembramo-nos de coisas pessoas ou locais, pelas imagens que deles retemos. Mesmo os cheiros ou a temperatura, amplificam a resolução dessa imagem. A informação visual é um nutriente fundamental ao entendimento, assim como na organização do mundo e no mundo. Mondzain diz-nos ainda que «o dom da imagem é o dom de uma temporalidade em começo que vai produzir a obra da memória.» (Mondzain, 2015, p. 160). A comunicação visual não se resume à ordem de uma mensagem, mas a todas as possibilidades abstratas e simbólicas que definem entre o orgânico e o sensível, o humano na partilha. É nesta condição que as imagens são vitalidade. Numa consideração à fotografia, provavelmente o modelo de imagem dominador da contemporaneidade, pretendemos reinscrever, neste discurso da imagem, as funções mágicas de ligação e a relação de resistência ao tempo, ao abrigo da imagem técnica.

A tecnologia inaugurada pela fotografia altera totalmente a natureza das imagens. Tanto o encantamento pelo fenómeno ótico da formação de imagens, que estabelece o princípio fotográfico, como a génese automática e mecânica, que prescinde do talento humano, ambos recuperam, surpreendentemente, na criação de imagens um truque de magia, só ao alcance dos líderes espirituais primitivos, dos artistas ou dos emergentes empreendedores do espetáculo, como era o caso de Daguerre. A ilusão que resultava do realismo que a nova objetividade fotográfica propunha, amplificava ainda mais essa magia. Não é nosso objetivo pensar a fotografia neste momento *per si*, mas recuperar na fotografia a vitalidade das imagens e, em especial, no retrato, uma forma de combate ao esquecimento, que Bazin chama de «segunda morte espiritual»

740

745

750

755

760

765

770

(Bazin, 1991, p. 20). Articulado na exposição fotográfica a metáfora do congelamento do tempo, é recorrente para a ideia de imagem sem vida que imortaliza o momento fora do contínuo. O processo fotográfico, no seu todo, forma um catalisador na proliferação de discursos sobre a fotografia, no nosso contexto, serve uma reafirmação da ontologia da imagem que na sua operatividade, agora técnica, perpetua uma relação direta entre o referente e a sua imagem, a coisa e a sua existência num objeto. Com o negativo define-se novos contornos para relação entre o referente e a repetição da sua imagem. A fotografia dá continuidade ao «dom da temporalidade» e à inscrição do humano como sujeito e objeto de si.

As imagens são um «meio pelo qual a nossa experiencia integra um número cada vez maior de acontecimentos e, afinal, apenas um subproduto da sua capacidade de proporcionar um conhecimento dissociado e independente da experiência» (Sontag, 2015, p. 153), Hoje, vivemos muito mais o mundo pelas suas imagens, num deslocamento global coletivo, tanto espacial como temporal. No contexto das histórias familiares, as imagens fotográficas revelam também mecanismos dissociativos na história privada. Hoje, quase todas as gerações cresceram com as imagens da sua infância. O problema que pretendemos, aqui, posicionar é o da particularidade com o que este tipo de retrato fotográfico cria novas tensões de temporalidade, experiência e memória. Quando estamos perante uma imagem da nossa infância mais remota, não quer dizer que nos recordemos de ter vivido aquela situação, no entanto ela (a situação e a imagem) retornam numa memória produzida e deslocada, fazendo-nos ligar a um lugar e um tempo que nos escapa à visão mas que acreditamos pertencer.

Tudo Começa no Real

O real, as imagens e a percepção partilham o corpo no início. A realidade é hoje um mapa desconcertante de direções onde o único caminho possível é da desorientação. A atualidade forma-se, cada vez mais, pela diversidade e impermanência. Será, todavia, no próprio processo de construção da realidade, no resultado do procedimento de melhor medir, de quantificar exaustivamente o mundo e as suas operações que nasce a sua própria resistência. Este efeito colateral não pode ser confundido com a anulação do real. Reside, aqui, a complexidade, a diversidade com que a atualidade se constitui, é pela contrariedade que somos afastados de qualquer centro e estilhaçados pelo alcance que a tecnologia permite. As imagens por continuidade ou descontinuidade relacionam-se sempre com o real. Sem elas, a realidade seria outra coisa. Bragança de Miranda recorda Fernando Pessoa para nos dizer que «tudo aquilo a que chamamos “real” é uma “metade” ou uma subtração do pleno que a “imagem” lhe acrescenta» (Miranda J. B., 2017, p. 11). Se invertermos esta proposta, também a imagem é uma metade, esta é a razão que nos leva pela multiplicidade que a imagem contém. Se a imagem é uma “metade”, considerar as imagens é sempre considerar algo mais do que elas próprias. As imagens autonomizam-se na sua existência, mas não nascem de forma autónoma, nascem de uma relação. As imagens são uma criação, «nas suas formas visíveis empreendem a construção de uma significação ou subtraem-na» (Rancière, 2009, p. 7), o que não invalida a sua relação trabalhada. Os sentidos, hoje amplamente auxiliados pela tecnologia, continuam a ser a possibilidade de recolha da informação fundamental na criação das sensações, mas, indiscutivelmente, também no pensamento crítico. Neste campo, os estudos de Jonathan Crary são indispensáveis. O seu trabalho de investigação vai no

sentido de quantificar e medir os processos fisiológicos e a estrutura anatómica do corpo, orgânico, como absolutamente determinante na criação de sentido. A Fisiologia a partir do séc. XIX abala a confiança na experiência sensorial da visão, o corpo tornou-se um continente por mapear, explorar e dominar, porque o corpo é um local condicional, onde se produz experiência para o sujeito. A aprendizagem, de que somos resultado, cria nos sistemas percetivos, mnemónicas, reconhecimento de formas, que funcionam como sistemas de crenças, definindo expectativas, que conduzem o sentido. A chamada integração Bayesiana, o processo de combinar conhecimento *a priori* com evidencias incertas. Relativamente ao mundo não há neutralidade, a percepção é um complexo ativo¹⁰. Nós não percecionamos passivamente, nós geramos a realidade na forma como o experimentamos o mundo. Para Herbat a consciência:

[...] começa como um fluxo potencialmente caótico vindo do exterior. A ideia das coisas e dos eventos no mundo nunca foram cópias da realidade externa, mas o resultado de um processo inter-racional no interior do sujeito em que as ideias (*Vorstellungen*) submetidos a operações de fusão, desbotamento, inibição e reorganização (*Verschmelzungen*) com outras ideias ou “apresentações”

10 «The resulting anatomy of connections and their physiology furnish a generative model — generating predictions of sensations that can be compared with actual sensory samples. empirical evidence is now emerging that shows how prior expectations shape behavioural and neuronal signatures of perception, with recent studies in vision [30 – 32] and audition [33] providing excellent examples. more generally, this view of perception emphasizes ‘the beholder’s share’. see also figure 3: the insight that the beholder’s perception involves a top-down inference convinced [the art historian ernst] gombrich that there is no ‘innocent eye’: that is, all visual perception is based on classifying concepts and interpreting visual information. one cannot perceive that which one cannot classify.» [28, p. 287] (Seth & Friston, 2016)

835

840

845

850

855

860

865

anteriores ou simultâneas. A mente não reflete a verdade, mas extrai-a de um processo contínuo que envolve a colisão e a fusão de ideias. (Crary,1992, p. 100).

Neste contexto, as imagens revelam uma das suas mais potentes operatividades. Os gadgets e os dispositivos móveis são, hoje, intervenientes significativos neste processo. No entanto, a experiência é mais o resultado do interior do que do exterior. A história individual, a memória o conhecimento de cada um são modeladores da experiência. A realidade é uma construção onde a percepção desempenha um papel ativo. É a experiência que ativa o processo de germinação do mundo. Anil Seth¹¹, nos seus estudos de neurociência cognitiva e computacional, relaciona, de uma forma incisiva, um pensamento da realidade entre alucinação e a percepção. Na sua abordagem, a alucinação é o resultado de uma percepção não controlada, no sentido inverso, a percepção é uma alucinação controlada. Quando concordamos com a alucinação chamamos a isso realidade. Estará sempre disponível olhar para trás, para um tempo morto, que já não acontece, e aí, encontrar o aconchego da segurança, a edificação dos caminhos percorridos. Mas, aquilo que se torna pertinente, não será a pensar a desorientação como uma síndrome de perda de sentido, mas pensar a desorientação como o sentido de um tempo que é o nosso. Aquilo a que chamamos realidade não é mais do que uma alucinação, sentenciada culturalmente e reforçada linguisticamente. Será aqui que a arte tem as condições funcionais para o espírito e para a consciência autocrítica que lhe é natural. Mondzain refere «que não há infância da arte. O que é fundamental é o que está primeiro na ordem do tempo, mas o que inscreve a cada instante o espectador na linha de uma partida» (Mondzain, 2015, p. 160).

11 Ver (Seth & Friston, 2016)

870

875

880

885

890

895

900

Artists have a function. We're part of a conversation. It's our job to represent and mirror back the values of the culture in a way that people haven't seen before.

Susan Hiller, *post* do Instagram
[@maureen_paley](#), 29 Janeiro 2019

Imagens reais é uma expressão que acompanha frequentemente o discurso das imagens e por isso, faz parte integrante da atualidade, da crise do excesso, assim como de qualquer história das imagens. As imagens que promovem a ilusão dependem desse real para o trabalho da ilusão. Se por um lado as imagens são um meio de expressão do que escapa ao real, como é o caso da dissemelhança que nos fala Rancière, elas são de igual forma um meio de ligação a ele. Assim, temos as imagens que têm no real um referente, de que o modelo fotográfico do séc. XX é o mais exímio exemplo e, por outro, as imagens que excluem o real como referente. As fotografias de hoje, perderam o negativo, a matriz relacional com o real, mas não deixaram de ser fotografia, agora dita digital. No entanto, na qualidade de imagens, nem uma nem outra se distinguem necessariamente pela qualidade do seu referente, nem o seu meio de origem. Podemos distinguir imagens do homem e imagens das máquinas, mas também essa diferença de natureza está cada vez mais anulada porque todas sofrem o poder da digitalização na sua conversão em positivo e neutro. Podemos falar de imagens que no seu conceito fundador têm implicitamente uma ideia de duplo, de um referente. Hoje, esse referente não se limita ao real, tornando as imagens parte de uma realidade abstrata, sensível, particular, que as faz um complexo de relações percetivas, sensoriais e culturais que nos ligam e nos desligam, na maior parte das vezes, sem critério. Esta é uma das razões que posiciona a imagem no centro

de uma crise, pois elas nivelam da mesma forma o real e o virtual, o longe e o perto, o desastre e a celebração. Destituindo na sua matéria qualquer distinção entre uma coisa e outra, desarticulam o sentido de ambos e, desta forma, deslocam também para o indefinido a relação do humano com o mundo. A estratégia niveladora, ao contrário da sua aparente neutralidade, não é neutra, é política. Porque o desempoderamento é uma forma de poder e controle.

O que é então o real? A insuficiência de qualquer resposta, tem aqui um efeito explosivo na sua maior extensão. O real é avassalador, até mesmo destruidor, só o podemos receber em fragmentos. A cultura visual islâmica está bem consciente do problema que observamos, de forma a preservar o real e o lugar das imagens. Na génese desta cultura, as imagens não devem ser reais, a ausência de profundidade, a preferência por geometrias abstratas e ícones, definem uma posição claramente distinta da arte e da cultura ocidental, que serve de contexto a este trabalho. Não será certamente uma resposta, mas talvez, encontremos alguma tranquilidade para a inquietação que nos move ao encontro da problemática das imagens, no facto de o real não se resumir à sua aparência. Por isso algumas imagens o despediram como referente, não para o anularem, nem o desconsiderar, mas, simplesmente, para continuar a falar dele e das matérias que compõem o seu núcleo, oculto pelas superfícies visíveis. A visão já não serve para conhecermos, perdeu o contrato com modelo de verdade. O conhecimento está, cada vez mais, dirigido para a frequência do que não é visível. Por outro lado, é através da visão que as imagens continuam uma ferramenta de engano e ilusão. Esta é também uma forma particular de poder, onde residem tanto a invisibilidade como a visibilidade que as imagens contêm. As imagens, independentemente de enunciarem um referente real,

imaginário, ou virtual, todas participam na construção da realidade, porque é em nós que as imagens existem. Por mais que a tecnologia tente um programa de dissolução dos meios, transportando-nos para a ilusão da transparência, a verdadeira imaterialidade e onde reside a sua ontologia das imagens é no humano, no seu processo de inscrição de ideias e símbolos no sistema cognitivo. Hoje, inevitavelmente, o sistema de crenças e os processos de significação são reformulados pela tecnologia. Rosanne Stone numa acessão McLuhaniana, diz-nos mesmo, que a importância do *software* de entretenimento, da *internet*, do ciberespaço e da realidade virtual, não é o seu valor de mercado nem o seu conteúdo, mas sim o facto de elas fazerem parte de nós, funcionando como próteses na comunicação e na expressão. Nesse sentido, acrescenta ainda que «tal como todos os discursos de poder, a sua existência molda-nos. Como num sentido mais profundo funcionam como linguagens, é difícil ver o que eles fazem, porque o que eles fazem é estruturar a forma de ver.» (Stone, 2001, p. 167).

As imagens, presentes nos processos de significação desde a ancestralidade, estiveram sempre integradas num compromisso de manifestação coletiva e singular. Essa é a razão que nos leva a encontrar, com regularidade, nos discursos que assistem o entendimento das origens da humanidade, das comunidades socioeconómicas de que hoje fazemos parte, as religiões na sua vital relação com o simbólico, onde as imagens têm um papel ativo e determinante. Mesmo marcadas pelos atritos e evidências da expressão e técnica individual, as imagens representavam uma relação no mundo e o imaginário de um grupo. É na relação de dois que se estabelece a possibilidade de partilha de que as imagens, assim como a linguagem, fazem parte, por isso fazem sempre parte de um discurso social e político. Ambas se aproximam mais do que se

975

980

985

990

995

1000

1005

distinguem, quer por aquilo que são capazes de representar, como pelo que deixam de fora. Imagens e linguagem são dois resultados do homem no mundo que encerram na ilusão de unidade a sua incompletude. «Deus a palavra e a imagem, antes de terem esse nome, são a própria matéria num dos seus estados» (Miranda J. A., 2005, p. 16). Relativamente à linguagem e à pintura, que durante séculos instituiu uma das formas mais predominantes de criação e distribuição de imagens, Foucault recorda-nos a sua relação infinita.

Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num *déficit* que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma ao outro: por mais que se diga o que se vê, o que se vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descortinam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem. (Foucault, 1999, p. 12)

Poderíamos afirmar algo semelhante relativo à linguagem, no caso, aqui, debruçamo-nos sobre as imagens, elas são os *media* dos *medias*, por um lado, a sua ordem fundadora na transferência e no arquivo da humanidade, por outro, a sua presença total na atualidade dos *media*. É verdade que existem dispositivos que privilegiam uma em relação à outra, mas as imagens parecem estar no sentido que orienta hoje os *media* tecnológicos.

Definido na possibilidade técnica de cada tempo, reside o sistema de criação e distribuição simbólica, de que as imagens fazem parte. No homem, elas estão desde a origem. Para Platão, elas são impressões indefinidas da coisa em si. Susan Sontag considera que ainda estamos fechados na caverna. As imagens são hoje ligações indissociáveis com

1010

1015

1020

1025

1030

1035

1040

a tecnologia, onde as câmaras e a escuridão estão ainda presentes.

As imagens e o seu uso acompanham a ideologia dos tempos. As suas transformações, aplicações e significados estão relacionadas no complexo social de que elas participam. Elas fazem parte do sistema que, nas várias ramificações e entidades, chamamos cultura. A cultura é uma matéria viva, que toma formas e possibilidades tangíveis e intangíveis tal como as imagens. As imagens cruzam, hoje, na sua plasticidade, dois dos modelos de significação mais paradigmáticos, onde se define o humano: a tecnologia e o simbólico.

A Velocidade Deixou para Trás o Sentido

Os contextos conetivos revelam novas fronteiras contemporâneas para o pensamento e para a amplitude de ação dos sujeitos. A cultura tecnológica, baseada na conetividade comunicativa, marca o quotidiano de gerações atuais que vivem em contexto de redes sociais digitais, produzindo alterações qualitativas na política, na democracia mas, sobretudo, na forma de pensar a sociedade. O fim do monopólio do modelo comunicativo unidirecional altera a prática e o ato de comunicar. A rede politiza o espaço, mas, ao contrário de qualquer ilusão, não anula o sentido hierárquico da comunicação, ou dos seus fluxos. A circulação das informações em rede, define uma relação com os *media*, onde os processos de armazenamento, emissão e receção, todas participam da mesma experiência, organizando o tempo e o espaço. Segundo McLuhan, as sociedades sempre foram mais influenciadas pela natureza dos *media*, através dos quais os homens comunicam, do que pelo conteúdo da comunicação. Mas, o que verdadeiramente se reestrutura não se resume aos processos e papéis na comunicação, a informação e o significado alteram-se.

1045 O *jet leg* de sentido é um sintoma da nossa época: a partilha de
informação tornou-se rápida ao nível do instantâneo. Aqui,
o sentido parece ter sido abandonado. Hoje, a informação
digital, do qual a imagem é o barómetro mais massivo, tem
um período de validade muito curto, perde a sua validade
no próprio momento que se cria. «Simplesmente parece
que não há tempo, nem qualquer necessidade interior para
as coisas e os fenómenos a que estamos ligados» (Werner,
2015). A velocidade com que passamos a medir não se ade-
qua à reflexão. A informação, hoje, é capturada, processa-
da, arquivada e distribuída pela tecnologia. «O social deixa
de ser somente algo que está na nossa frente, observável
e reconhecível, para, uma vez deslocado também nas re-
des, se tornar um conjunto infinito de informações a ser
reconstituído e reinterpretado por nós» (Felice, 2011). Se
considerarmos o real, um processo contínuo de conteúdos
dispersos no fluxo temporal, a rede e a sua estrutura vêm
duplicar o real, duplicando e triplicando exponencialmente
os processos de continuidade, os conteúdos e próprio fluxo
temporal. A diferença não é só de escala nem de materiali-
dade, é de significado, porque a primeira contém a nature-
za em estado bruto, a segunda é resultado da vontade, e de
um enquadramento da natureza pela ordem tecnológica.
O problema é que a rede e toda a estrutura que ela suporta
tem um compromisso com o controle, com a velocidade e
com o trânsito contínuo, por isso não tem qualquer interes-
se na reflexão, não é suposto reconstituir e reinterpretar
um “conjunto infinito de informações”, a quantidade e velo-
cidade de todos estes processos estão particularmente defi-
nidos no espectro extra-humano. A continuidade ilimitada
resulta na total dispersão. Fernando José Pereira observa
a mesma dispersão, no contexto das práticas artísticas e
acrescenta um novo argumento na sua crítica com contor-
nos de paradoxo, ao entender a dispersão como uma ferra-
menta de uma renovada normalização. Nas suas palavras:

co

1080

1085

1090

1095

1100

1105

1110

[a] sucessão de noções lançadas para consumo rápi-
do e utilizadas como antídoto contra a “tentação” de apro-
fundamento tão característica da modernidade revela,
também, um aspeto menos conhecido mas, nem por isso,
menos importante: assistimos, incrédulos, a uma gene-
ralizada desatenção, quer dizer, a um investimento numa
deliberada dispersão superficial. (Pereira, 2007, p. 13)

As imagens, e a rapidez do seu consumo, como temos vindo a
afirmar, participam deste processo de desintegração ca-
muflado nas práticas de partilha e ligação que a rede, a
internet e os seus dispositivos *media* convocam. Pereira vê
ainda neste processo um inevitável «reforço da “imagem”
como ícone da nossa época» (*ibidem*). Uma grande ques-
tão que se coloca aqui é: como enfrentar uma *internet*, ou
uma rede infinita, ou mesmo uma televisão ininterrupta,
se a atenção é um recurso limitado. A atenção é um cons-
tituinte indispensável em todas as operações da perceção
e do pensamento. «Toda a capacidade conhece o tempo da
sua potencialidade, da sua ação e das suas suspensões.»
(Mondzain, 2015, p. 329). A legitimação da atenção, como
problema da modernidade, revela-se na forma como toda
a sociedade de cultura visual está assente na atenção, cap-
tar atenção. A luz que emana dos ecrãs que sedentariza
tanto a atividade social como profissional, responde, de
forma precisa, a este problema, captar a tensão, fixar o su-
jeito no estímulo luminoso. A questão coloca-se, então, na
certeza de que «ninguém é permanentemente espetador»
(Mondzain, 2015, p. 329) e, no sentido inverso da imagem,
também ninguém é continuamente criador. A produção
non-stop desqualifica a qualidade simbólica da produção,
desacreditando do mesmo modo o espetador e o autor. A luz
era o elemento ancestral que iniciava o dia, que acordava
para a vida, agora tornou-se também o estímulo que nos
mantém acordados. De forma semelhante, a sensibilidade

1115

1120

1125

1130

1135

1140

1145

tátil que reinventou os ecrãs nas últimas décadas, redefine também um novo nível de atenção, o toque. Desta forma, é garantida a proximidade da fonte luminosa, redobrando o estímulo da atenção. Anna Arendt, referida por Jonathan Crary, diz-nos que «A emergência da forma moderna de contemplar e dedicar atenção, é inseparável da dissolução de algo fixo, permanente ou eterno. A atenção pode ser entendida na posição definida por Arendt relativamente às formas do olhar que são compatíveis com o “princípio da permutabilidade, depois da relativização, e finalmente a desvalorização de todos os valores”» (Crary, 2001, p. 54). A imagem mediatiza, nos procedimentos sociais e económicos, a convocação direta da atenção e da contemplação, porém na atualidade, a contemplação perde qualquer interioridade e na superfície é reconfigurada em espetáculo puro. Podemos entender, neste contexto, a crítica de Debord, é esse o espetáculo de que ele nos fala. Um estado de contemplação hipnótico de que foi amputada toda a introspeção. As imagens e o espetáculo serviam para refletir o sentido da vida, da morte na sua subjetividade. Agora respondem desenfreadamente à produção contínua imposta pela rapidez do consumo. É neste complexo de rede e de *media* que a ordem do capital transfere o valor simbólico das imagens e do espetáculo para o valor de mercado. O problema do espetáculo de Debord está correlacionado com o problema da atenção de Crary. «Este problema foi originado na emergência de um sistema económico que exige a atenção do sujeito numa ampla variedade de tarefas produtivas e espetaculares, mas esse movimento interno, cria uma erosão contínua na base de qualquer disciplina da atenção. Parte da lógica cultural do capitalismo obriga que aceitemos como natural mudar rapidamente a nossa atenção de uma coisa para a outra.» (Crary, 2001, p. 29).

Em Debord, a espetacularização do real tem um efeito de distração, e pela contemplação passiva controla a atenção,

1150

1155

1160

1165

anulando o sujeito no encantamento. A «realidade emerge no espetáculo, e o espetáculo torna-se real. Esta alienação recíproca é a essência e suporte da sociedade existente» (Debord, 2009, p. 25). A análise de Crary é relativa ao corpo, porque o sujeito depende da sua estrutura fisiológica, em Debord o social é o espaço que fornece as condições da constituição do sujeito. Não só o problema é o mesmo nos diferentes pontos de vista, como o que o determina também. Crary indica-nos a sua origem histórica. Ao localizar a atenção como objeto de estudo nos finais do séc. XIX, encontra no contexto específico da organização do trabalho e da produção levada a cabo pelo capitalismo industrial, a razão da emergência desse comportamento.

A sociedade de cultura visual está assente na captura de atenção. Os ecrãs luminosos e os seus dispositivos são instrumentos no processo objetificação do mundo e a partir dos quais se doseia a atenção e distração. A atualidade conetiva em rede destituiu, cada vez mais, o sentido das imagens, para dar sentido à velocidade do seu fluxo.

Imagem, a Captura do Mundo

A velocidade da informação e das imagens na rede é de tal ordem, que supera em demasia qualquer velocidade de processamento humano. Vemos com um certo atraso e esse tempo condiciona qualquer leitura. O cinema já tinha inaugurado o fascínio da decepção negociado com a ilusão do movimento. Também este é um problema de atenção determinado nas condições fisiológicas do corpo. Nesta ordem de raciocínio, também podemos ver o cinema como resposta a um problema de velocidade e de tempo. A grande diferença é que este se localiza ainda no espectro limiar do humano. A persistência visual da imagem que fica no intervalo da próxima, é o produto sensorial, a ilusão, é a consagração da decepção. As 24 imagens por

1185

segundo marcam o metrônomo do corpo que bate sinco-
padamente, permitindo ainda organizar no intervalo,
as imagens numa cadência. O cinema ocupa, ainda, no
imaginário atual, uma ordem no sentido das imagens e
das histórias em movimento. Todavia, as imagens, nunca
deixarão de estar ligadas ao desaceleramento do mundo,
às paragens.

Pause.

1190

A relação de que nos fala Heidegger, de “pôr perante”, é um pro-
cesso de reflexão e por isso de paragem, é uma forma de
enfrentar a disparidade do mundo, e do seu contínuo. Por
isso, o mundo que ele refere tem necessidade da imagem
com o modelo operativo, porque esta sintetiza, dá forma
e resulta de uma relação em que algo, relativamente ao
qual a coisa se “põem perante”, como objeto, passa a exis-
tir na sua representação.

1195

Hoje, a narrativa das imagens em movimento compromete o uti-
lizador comum na experiência dos avanços e dos recuos. O
zapping no tempo. Com particular responsabilidade nos
dispositivos de conexão e captura digital, a imagem e a
sua distribuição democratizaram-se de um modo muito
pragmático. A fotografia e o vídeo têm, aqui, um papel de-
cisivo, como *medium*. Entre as mais variadas formas do
uso da imagem na sociedade atual, a partilha de imagens,
constitui um considerável fluxo conectivo. Neste compor-
tamento, não só se reescrevem as fronteiras do público e
do privado como se anula qualquer barreira entre estas
duas modalidades. Estamos perante uma ação da esfera
virtual, que transfere significado para o território social,
que nos permite pensar que a rede e os seus mecanismos,
apesar de envolvidos num discurso de emancipação da
identidade na ligação total, têm, na verdade, uma ação
de nivelamento e, por isso, de anulação de princípios fun-
damentais como o público e o privado. Onde, quando, com
quem, porquê, invadem o discurso visual das imagens.

1200

1205

1210

1215

1220

Mas as imagens fornecem mais do que elas próprias. Tam-
bém elas são constituídas de informação, processadas e
analisadas, revelam *data* invisível à imagem representa-
da. A visualidade constitui-se como um renovado paradig-
ma do espetáculo exponencial que Debord nos fala. No seu
espetáculo são as imagens que operam a alienação. Para
ele a «crítica ao caráter essencial do espetáculo revela-se
numa forma visível de negação da vida – a negação ad-
quiriu uma forma visível.» (Debord, 2009, p. 26). Os *data*
anexados e invisíveis às imagens, no seu fluxo contempo-
râneo, são a informação que se sobrepõe a todos os con-
teúdos. A imagem de hoje encerra uma grande parte dos
comportamentos atuais no espaço virtual, que deixou de
ser maioritariamente de ordem institucional, comercial
com o propósito de publicitar ou vender algo a um público.
A produção, a distribuição e a partilha de imagens cons-
tituí um fenómeno comportamental sem precedentes. No
entanto, é na informação invisível que reside os pilares da
governabilidade. Visualidade, transparência e opacidade.
Vivemos um tempo de admirável manifestação da relação
e forma que a imagem ocupa na sociedade, mas isso não
significa a criação de significados nos nossos dias, muito
pelo contrário. Contudo é na informação não visual que
se constitui o poder da análise e da quantificação na cons-
trução da imagem da globalização. As visualizações do
mundo, processadas a partir de quantidades gigantes de
informação o *big data*, resultam da necessidade de simpli-
ficação, elas tentam uma organização criando uma narra-
tiva no fluxo de *data* que chega até nós a uma velocidade
e complexidade que torna impossível qualquer processa-
mento que não seja mediado. «A emergência da *informa-
tion visualization* ou *data visualization* não é mais do que
adaptação ao desafio da superabundância de informação»
(Bratton, 2012). Numa posição Heideggeriana, o que este
autor desenvolve, com particular atenção no seu ensaio

1225

1230

1235

1240

1245

1250

1255

1260

1265

What We Do is Secrete, não é a relação da tecnologia com a produção de imagens, mas o mundo como imagem tecnológica. Neste seguimento, as estruturas de informação planetária e a cultura da informação diagramática compõem uma proposta geral de um método epistemológico, constituindo assim, não só uma forma de ler, mas também de compor o mundo. Já nada do que sabemos é o que vemos, mas isto não destitui a importância da visão no processamento, entendimento e mediação do mundo. A imagem não fotográfica, os gráficos do mundo são hoje informação *data*, quantidades, durações, são uma conversão de fluxos em rede, numa forma visual viva. A visão perdeu a sua legitimidade na relação que fundava com o conhecimento, da mesma forma que o mundo não cabe numa imagem fotográfica. Ver continua, no entanto, uma forma de poder. Portanto, determinar o que se vê é uma forma de controlar a distribuição e o nivelamento de poder.

1270

É a Mesma Mão que Faz *Like* ou Dispara

1275

As armas são tanto ferramentas de destruição como são de percepção – isto quer dizer, que estimulam atuando através de processos químicos, neurológicos nos órgãos dos sentidos e no sistema central nervoso, afetando as reações humanas na diferenciação e na identificação perceptual dos objetos.» (Virilio, 1989, p. 8).

1280

1285

[...] because people who knew me when I was younger, know [that] I was a painfully shy person, so it is really strange to them that I have made a life out of approaching strangers. [...] So for me, the act of photographing other people is a sort of an act of a therapy, [...] a way to get over this, fear, at least at beginning was like that. (Soth, 2010).

O nosso compromisso com a tecnologia e a ciência há muito destitui os sentidos na captura do mundo. A tecnologia tem raízes profundas no nosso entendimento, na forma como nos possibilita captar, processar, armazenar, memorizar e distribuir conteúdos de uma forma geral. Na atualidade, a tecnologia ocupa um papel central não só para ver melhor, mas para ver o que não conseguimos ver. Ela representa uma *interface* de acesso a todo o conhecimento e fenômenos que transgridem a dimensão, a escala, a velocidade, a visão e todo o espectro sensorial humano. Tal como a proposta de Heidegger, que seguimos ao longo destas considerações. A tecnologia emoldura nos seus limites os limites do mundo, definindo nas suas condições e, na sua estrutura, a projeção da Natureza. No entanto, no seio de toda a contrariedade e o conflito com a natureza, a tecnologia é, e sempre foi, uma das mais eloquentes e completas formas, pela qual o homem e a sua humanidade se representam. Ainda que materialmente muito diferente de qualquer matéria viva, a *internet* e a rede são paradigmas da tecnologia atual. Na sua materialidade/imaterialidade, assemelham-se, cada vez mais, com a estrutura orgânica em desenvolvimento, que cresce, aumenta em todas as suas ramificações, mantendo oculto o seu tamanho, a extensão e a operatividade do seu código. Será nesta conjuntura que o pensamento acerca da conectividade da rede e do seu complexo tecnológico, encontra a possibilidade de respostas, ou melhor, de analogias nos contextos discursivos de ciências ligadas ao entendimento da vida orgânica como é a ecologia. A rede reclama a ideia de um organismo vivo tecnológico, no modo como se integra endemicamente no campo de ação, de toda a *praxis*. A sua presença é, verdadeiramente, sintomática na forma como ela e os seus dispositivos mediais não só respondem a necessidades ou problemas, mas, mais extraordinariamente, alteram e criam as suas próprias necessidades de forma e legitimar a sua existência.

1325

1330

1335

1340

1345

1350

1355

Estamos a passar de uma época do aparelhamento do mundo pelo poder e códigos de vários tipos para uma época de aparelhamento técnico do mundo. Aparelhos de toda espécie, variadas aparelhagens, parecem convergir para uma experiência eletrônica, que tem por base o computador. A afinidade secreta entre o aparelhamento do mundo pelos códigos e regras “sociais” e a técnica revela-se na facilidade com que os primeiros são traduzidos e substituídos por esta. (Miranda B. d., 1998, p. 279)

Estes dispositivos ditos conetivos, são, hoje, encarados como agentes ativos na forma como vemos, ouvimos, tocamos, sentimos, eles participam da experiência emocional e sensorial, da memória, do tempo e do espaço. É neste enquadramento que a expressão da subjetividade humana ganha forma na contemporaneidade. Não obstante, o que queremos aqui contrapor, a esta posição institucional, que domestica a aceitação dócil e orquestrada destes produtos, é que estes dispositivos funcionam como agentes duplos e são eles, também, ativos na forma como não vemos, não ouvimos, não tocamos. A dita conetividade, na totalidade dos seus aparelhos, atua na maior parte das vezes, se não em todas, como um nivelador da experiência, o que é o mesmo que um anulador. Para o bem ou para o mal, as suas possibilidades criam novas lógicas de associação mental, desencadeiam uma transformação de comportamentos desequilibrando entre a atenção e a distração. Kittler, no seu radicalismo tecno-determinista, vai mais longe e deixa-nos questões pertinentes no pensamento dos *media* e do comportamento humano. Para ele, são os *media* que fornecem modelos e metáforas para o conhecimento dos sentidos. O campo de estudo de Crary é muito diferente do de Kittler, todavia é aqui uma voz contrária ao tecno-determinismo, na medida em que posiciona o corpo e a sua fisiologia como a estrutura suporte

1360

1365

1370

1375

1380

1385

1390

do sujeito. Neste sentido, é a estrutura fisiológica que determina condições fundamentais para a implantação e operatividade de determinadas tecnologias, nomeadamente as da imagem, que têm por base um observador. A normalização da disciplina do olhar é determinada no corpo e a sua quantificação permite que seja controlada por técnicas externas. Em Crary, o controle e a domesticação da atenção pelo olhar, operada pela tecnologia *media*, é um resultado de uma receção humana transformada em domínio quantificável, por isso, também manipulável pelos seus estímulos.

É implacável a constatação de que hoje só através de uma imaginação muito fragmentada e, certamente falhada, podemos equacionar um mundo sem a tecnologia e os seus derivados *media*. Os mecanismos percetivos e sensoriais, que a rede e os seus dispositivos mediais convocam, tornam o estar aqui ou em todo lado a mesma experiência. Neste hiato parece residir o princípio interativo medial, Jonathan Crary chamar-lhe-ia o princípio da desatenção, Debord o da alienação. Será esta a fundação da íntima relação, que a experiência da conetividade celebra entre a velocidade e a imobilidade. Com renovados e periódicos votos em cada dispositivo mais rápido, a velocidade torna-se o antídoto do tédio. Quanto maior é a velocidade virtual maior será a decepção sensorial. Na ansiedade provocada pelo mundo virtual, os sentidos e as relações sensoriais parecem, progressivamente, uma resposta menos adequada aos princípios de sobrevivência e vivência. A máquina monstruosa da análise quantitativa, que se alimenta através da rede e de todos os seus nódulos, revela o poder da ideologia do consumo, do controle, mas também da ciência, no seu modelo de conhecimento. A tecnologia será aqui o resultado de um complexo semelhante ao nervoso, onde o conhecimento, a ciência, revela e configura uma certa ideia de sociedade que somos facciosamente

1395

1400

1405

1410

1415

1420

1425

levados a acreditar ser a que pretendemos. Hoje, a tecnologia define padrões de vida e modelos de controlo, ela é o resultado de uma condição ideológica que sustenta na velocidade, na conetividade e na híper captação do mais ínfimo, do mais longe, alguns dos pilares e motores de ação onde se edifica o mundo. Ela comporta todos os movimentos da sociabilidade e humanidade com a mesma passividade que contém a destruição e o inumano. A ciência é o modelo de conhecimento que domina o entendimento do mundo. Neste sentido, a perceção é, invariavelmente, mediada pela tecnologia, devido a ela construímos grande parte dos significados que fundam as estratégias e os comportamentos de sobrevivência, de governabilidade, de exploração de recursos, quer individuais como coletivos. A *internet*, a rede, o espaço virtual, a nuvem, os dispositivos *media* são hoje uma presença viva da tecnologia e da sua responsabilidade nas alterações percetivas e de ação que comprometem a vida e o humano. Mas, nem o entendimento, nem a tecnologia ou os *media* são neutros, e, neste sentido, será crucial problematizarmos criticamente o papel e a relação entre eles. Questionando em que medida as suas possibilidades são, ou se comprometem com uma qualquer resposta a uma necessidade humana fora da esfera do movimento capitalista global? Ou simplesmente, como já dissemos, as possibilidades que os *media* criam, desaguam em novas necessidades para as quais as primeiras se constituem respostas num ciclo vicioso? Não é possível libertar os sujeitos das megas estruturas tecnológicas que se interpõem entre as ações do individuo e a visibilidade das suas consequências.

Perante o gene imperialista da globalização, o lugar como uma construção cultural, parece não resistir à malha monopolizadora do capitalismo. O que nos recorda que a rede é ainda a invocação de uma grelha, uma malha. No sentido cartográfico, responde a uma necessidade que compromete

1430

1435

1440

1445

1450

1455

1460

a distância e a organização. Mas «o cancelamento da distância espacial como medida ao alcance da ação humana, muitas vezes aplaudido, mas cada vez mais, uma qualidade lamentada da tecnologia moderna – não foi correspondido pelo cancelamento da distância moral» (Zygmunt Bauman *apud* Heise, 2015, p. 67). A rede extingue a diferença do muito perto e do muito longe, mas não extingue o valor e convoca no seu organismo o cheio e o vazio. A rede da globalização responde à necessidade consumista de capturar tudo, aumentar o mercado dos recursos e dos produtos, é a cadeia e o mapa alimentar do capitalismo. No entanto, na maior profusão do labirinto das conexões, é possível observar sentidos de fluxos, e fluxos com mais impacto do que outros. A rede não responde a uma necessidade democrática, muito pelo contrário, ela define-se na diferença de zeros e uns, de valor. Há, por isso, um óbvio sentido do fluxo capital no espaço virtual, que submete pela rede, explorados a exploradores.

O passado recente tem manifestado socialmente, inclusive como disciplina epistemológica cultural académica, uma crescente importância dos estudos pós-coloniais no entendimento dos processos culturais, mas é urgente uma renovada consciência de que o império colonialista continua, de forma mais eficaz, silenciosa e invisível.

É, por isso, fundamental e urgente considerar a tecnologia como ferramenta livre dos constrangimentos da economia. Como uma forma de fortalecer uma oposição política dominada pelas corporações ou outros agentes ainda mais opacos, tanto estatais como privados, que hoje têm responsabilidades preponderantes, porque modelam a perceção do mundo. A rede fornece a ligação ao espaço onde tudo é equivalente. Na ilusão da imagem que recolhe a atenção vemos democracia, onde o que existe é a tirania

1465

1470

1475

da equivalência. Tudo nivelado de igual forma, para no instante seguinte, se empreender a distribuição de diferença de capital. O corpo é ainda o componente fundamental da ligação e da condução de todo o sentido. Portanto, numa estratégia de contramedida, de resposta de apaziguamento, no conflito interior da abstração, que se instala perante o paradigma tecnológico da divisão, do rigor e do cálculo infinitesimal, o corpo, também ele fragmentado, é convocado na superfície da tecnologia. Agora, transformado em imagem símbolo, mantém presente a memória simplificada da faculdade sensorial original, do coração e da mão. Foi pela mão que o humano se tornou sujeito, ao separar-se na imagem que sobrepôs à pedra, partiu para se ligar ao mundo criando humanidade. É a mesma mão que faz *like* ou dispara.

PARTE II

Trabalhos Realizados

Hoje, os *media* não são simplesmente um produto de consumo e de sobrevivência, são, também, agentes ativos na alteração das capacidades percetivas, na transitoriedade da realidade e da ideia de real. Eles desempenham um papel central na percepção do espaço, na organização do pensamento, da memória, do ser em sociedade e da própria ideia de sociedade. O que somos e o que sabemos são hoje resultados incontornáveis da nossa relação com estes agentes, filhos pródigos da tecnologia é certo, no entanto a tecnologia é filha do pensamento. São, simultaneamente, o elo de uma longa e cumulativa adaptação ao meio

e parte dos argumentos do conflito, do descentramento relativo à Natureza no sentido ancestral, «sob o ponto de vista da antropologia histórica, a humanização do ser humano foi, desde o início, um efeito da sua libertação progressiva do ambiente envolvente. Os seres humanos tornaram-se seres humanos porque numa fase inicial da sua evolução tiveram a aptidão de se libertarem do absolutismo da natureza (Sloterdijk, 2007, p. 108). A posição dos meus trabalhos, não rejeita a tecnologia, podemos considerá-los como um pensar do nosso tempo e da relação humana com a tecnologia, como uma condição paradoxal que define a humanidade, porém, sem esquecer a subjetividade da manualidade, que na arte tem o seu meio primordial.

A invisibilidade, ao longo de toda a tese, é uma ideia que sob diversos prismas tentamos argumentar como uma das funções mais significativos que a imagem trabalha, tanto na sua relação vernacular, como na relação tecnológica dos tempos atuais. Aqui, a invisibilidade torna-se uma ideia suporte ao longo de grande parte dos trabalhos, como é caso de ambos os *loops* de vídeo, *Democracy / Mediocracy* e *You Can Only Be Invisible In The Crowd*, mas também dos projetos de livro, *Restos de Imagem*, *Câmara Central* ou *Camuflagem*. Nos vídeos acima referidos a ideia de *loop* surge como resposta de adequação ao sistema de repetição ininterrupta em que a tecnologia e rede digital são fundadas. O projeto vídeo *Ideology* apresenta uma proposta de relação com a força de uma ideologia que tem na imagem uma ferramenta fundamental. Menos concentrado na tecnologia não deixa de estar, metaforicamente relacionado com a invisibilidade do que nos governa. O formato livro, por seu lado, permite encontrar narrativas e questões pela edição de imagens e criação de imagens. Os desenhos surgem como processo de criar interrogações, problematizar assuntos e inquietações

1525

que tanto nascem nos textos, ao longo da sua produção, como fornecem “pontos de ancoragem” que se ampliam no texto, ou simplesmente não podem ter existência nele. Tanto os projetos em livro como os cadernos de imagem incluídos na tese pretendem por si uma autonomia no seu formato, outros, como o caso dos vídeos, requerem e foram pensados para uma organização expositiva. Esta razão, impõem que alguns trabalhos tenham aqui uma existência esquemática, porque essas são as condições da tese escrita ou dos ficheiros digitais. Num programa doutoral que implica os *media*, seria desvirtuar a potência e especificidade de cada um dos meios onde os trabalhos têm o seu significado, pelo que se torna fundamental a sua disposição em condições adequadas para se completarem, de acordo com o que propomos.

1530

1535

1540

Acompanhados pelas ideias que lhes dão origem, apresento-vos aqui, uma seleção da matéria produzida no processo de investigação desta tese. As relações que desenvolvem, pretendem estabelecer e enunciar, a partir da constelação como ideia estrutural o formato de exposição. No entanto é crucial, posicionar que toda a tese escrita, opera numa função dialética como fundamentação teórica de todos os trabalhos.

1545

Os trabalhos numa constelação multidisciplinar exploram as linguagens do vídeo, da fotografia, e do desenho.

Democracy, Mediocracy



Video, loop

Será o estado de desorientação, uma inevitabilidade da perda da linearidade do nosso tempo ou a ordem de uma ideologia tecnologicamente definida?

Este vídeo resulta de um olhar crítico, à cultura económica de mercado global onde a dita interatividade tecnológica e o espetáculo da imagem desempenham um papel central no controle das massas. É na cultura de mercado, que a experiência interativa da deslocação de tempo e espaço parece ser a melhor resposta. Segundo Fernando J. Pe-

54

reira, é na guerra do mercado que faz mais sentido estar no mesmo sítio e em todos os sítios ao mesmo tempo. Este vídeo dedica um olhar à ação do poder económico e a sua interferência na construção de modelo político, expondo em diferentes camadas a sua operatividade visível e invisível. As imagens são neste sistema uma ferramenta interveniente, é através da sua qualidade sensorial que a atenção dos sujeitos é captada e desta forma conduzida para a superfície, em detrimento da interioridade.

É o som do abrir dos mercados que rompe o vídeo, o timbre hipnótico de um sino cujo pêndulo balança entre o som popular de uma cultura religiosa e um alarme de um qualquer sistema. É nesta névoa cerrada que se instala a desierarquia, a confusão entre o grito de chamamento e o grito de alerta.

As palavras *Democracy*, *Mediocracy* convocam também a interatividade na ordem das palavras onde a alteração de lugar e a inclusão de microelementos produz uma macro alteração de significado. É nesta transferência de significado, onde se reconhece o cheio e o vazio, que parece residir o sentido que provoca a desorientação.

Segundo Crary, o modelo moderno de organização social, da experimentação psicológica em torno dos estudos da atenção e do observador, perante a grande variedade de estímulos produzidos artificialmente, torna-se um espaço discursivo prático, onde, na modernidade, os seres humanos problematizam aquilo que são.

Este problema foi originado na emergência do sistema económico, na sua exigência pela atenção do sujeito num conjunto variado de novas tarefas da produtividade e do espetáculo, mas cujos movimentos internos estavam continuamente erodindo as bases disciplinares da capacidade da atenção. Parte da lógica cultural do capitalismo exige que aceitemos como natural a rápida alteração da

1595

nossa atenção de uma coisa para outra. O capital na sua troca e circulação acelerada, necessariamente produz esta forma de adaptabilidade percetual humana tornando um regime de reciprocidade entre a atenção e a distração. (Crary, 2001, p. 30).

1600

The meaning of *mediocracy*

1605

There is a new model of society. Let us call it mediocracy: rule by the mediocre, the triumph of style over substance.

1610

In a mediocracy, real cultural progress is impossible because it requires conditions that are incompatible with a commitment to egalitarianism. There is no room for genuine cultural innovators, because one cannot permit any individual to think they are special. Nevertheless, mediocracy maintains a cultural elite, to validate its ersatz culture and to protect it from criticism.

1615

A mediocracy lives off the cultural capital accumulated in the past, perpetually recycling the old products, though with increasing mockery. The illusion of cultural fitness is maintained by having institutions with the same names as the old ones (‘universities’, ‘philosophy’, ‘theatre’) and some resemblance to the originals.

1620

Mediocracy is not concerned with the quality or content of culture, but it does care to some extent about appearances. It is not interested in having genuine art, or real education, but it wants to be able to say “we have art” and “there is lots of education”. Its aim is to redefine existing activities to the point where it becomes impossible to complain that they no longer exist.

1625

Mediocracy has two approaches to transforming culture. Dumbing down involves coarsening and trivialising output to the point where it becomes stupefying rather than enlightening. Sexing up involves wrapping

50

1630

up the trivial and vacuous in jargon and technique, in order to render it sufficiently opaque for its vacuity to be concealed. Often both qualities are combined, resulting in a low-grade product with a veneer of esoteric complexity. [...]

1635

The underlying ethic of mediocracy is not obvious, because it is not the same as that which it professes. What mediocracy claims to prize above all else is *fairness*, usually conceived in terms of equality. But a mediocracy never becomes particularly equal, however much it indulges in ostensibly equalizing policies. [...]

1640

Mediocracy seeks *socialization* rather than equality. What it wants is not for everyone to be equal, but for everyone to be equally answerable to the collective. [...]

1645

This pseudo-individualism, a crucial feature of mediocracy, illustrates the mediocratic tactic of appearing to support the opposite of its real agenda — a strategy which helps to mislead potential critics. In fact, mediocracy is anti, not pro, the individual. It encourages people to make choices only to the extent those choices are trivial. [...]

1650

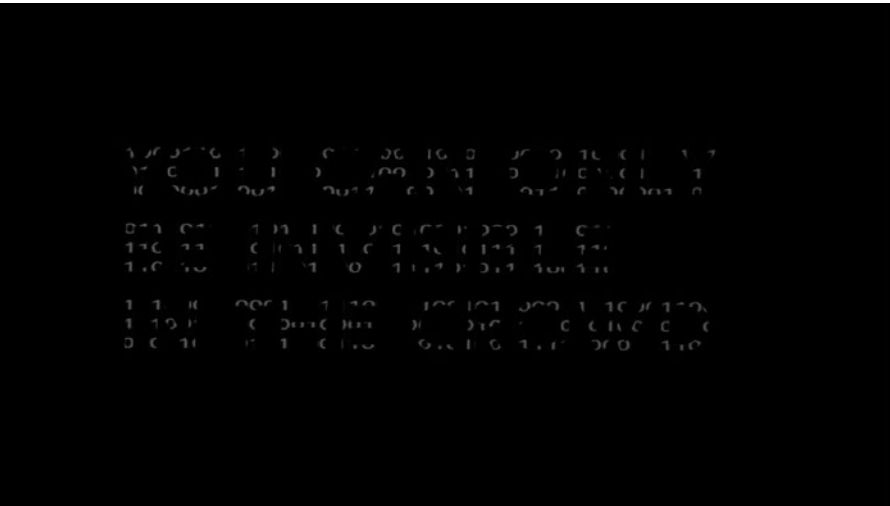
On the other hand, there is a sense in which nothing is really important enough in a mediocracy to be taken seriously. Everything is flexible, contingent, subject to expediency. A moral injunction may seem unshakeable — e.g. one must never be rude about other races, or treat women like chattels — but one should not be surprised if blatant transgressions, in a suitable context, are tolerated with equanimity. It is all part of the mediocratic message: society is free to forbid or allow as arbitrarily as it pleases; the individual’s role is not to question but to obey.

1655

1660

(Tassano)

You Can Only Be Invisible in the Crowd



Vídeo, loop

Este vídeo, tanto no processo como no resultado, tem uma paridade com o vídeo *Democracy*. Por um lado, na qualidade visual das palavras convocadas pela linguagem, por outro, nas questões e nas camadas de invisibilidade que problematiza relativamente à tecnologia na cultura de massas. Ambos são, assim, suportados pela ideia de invisibilidade e de rede que, na sua extensão global, permanece uma das aplicações dominadoras e operativas da tecnologia atual. Neste trabalho, o código da linguagem digital não

85

deixa de convocar uma imagem da cultura popular cinematográfica, de ficção científica ligada ao digital, mas na sua substância, fornece a relação abstrata e simbólica que funda toda a tecnologia atual. A interatividade é hoje um argumento ativo, mas altamente facioso, deteriora qualquer participação democrática. Associado ao mercado dos dispositivos *media* que, de uma forma ou de outra, se apresentam sempre como interativos e indispensáveis na cultura moderna, muitas vezes reclamam-se como constituintes da definição da própria ideia de interatividade. Mas, aquilo que docilmente se dá pelo nome de interatividade no sentido de ligação, de comunidade global, comunicação total, simultaneamente convoca o aprisionamento que só uma rede permite na sua função de controle. A rede constitui parte da estrutura de dominação que ideologia tecnológica agarra. O trabalho, por um lado na imagem de zeros e uns, denuncia a existência de uma estrutura subliminar, por outro, manifesta a inquietação sobre a imposição da própria estrutura de rede. A estrutura parece conferir positividade no discurso da produtividade tecn-económica. Mas, uma estrutura que tudo liga mantém a dualidade paradoxal de controlar cada um dos fluxos e mesmo o poder de desligar as ligações. Aqui, também como qualidade interativa, porque ela define hierarquias, tornando tanto ou mais coisas invisíveis como visíveis, ou de forma semelhante, a estrutura espia tudo que oculta da sua comunicação. Não há neutralidade, mas seletividade, porque na rede define-se valores tanto no que nela existe como no está ausente. A tecnologia, que tem na ordem militar grande parte da sua origem, há muito definiu na invisibilidade um componente na sua ontologia. Mas, ao abrigo da sociedade contemporânea, a invisibilidade é particularmente redefinida no contexto da cultura de massas, da globalização. A rede é o meio pelo qual se faz a mediação do valor da invisibilidade.

Ideology, o Estilhaço da Relação



Vídeo

Da janela da cozinha, vejo pousados na árvore, dois pássaros encarnados. De repente, encontro-me com uma questão que baloiça ao sabor do vento.

Lá fora, a ventania mantém-me o olhar! Na verdade, o que eu vejo, numa luta silenciosa contra o som das folhas, é um par de luvas penduradas na árvore.

No primeiro romance com o olhar das luvas, imagino que alguém deixou de lutar, e por isso as abandonou num local inacessível, para nunca mais as usar. Independente de

ter vencido ou perdido, desistiu, esta parecia ser a política moral desta história.

Mas no terceiro momento, mais próximo das folhas e da verdade que muda com as rajadas daquele vento. Entendo então um fio elétrico, que se dissipava na distância e na densa agitação da folhagem.

É na linha da eletricidade, que as luvas unidas pelos seus cordões se encontram dependuradas. Fazem agora parte desse mistério suspenso, das sapatilhas que em semelhante situação, vemos por aí, e por todo lado, tanto nos subúrbios como na cidade. Tornaram-se artefactos do folclore urbano, manifestam a marca de uma presença que reivindica expressão de identidade, como os *graffitis* em paredes abandonadas também elas já colhem o nome de *shoefiti*. A atenção dessa imagem, decorre do que ela nos faz imaginar, como seria ficar sem sapatos nesses sítios inóspitos ou nesses becos citadinos que não ligam a nada? As luvas, essas continuam em sobressalto mantendo na corda eletrificada o limite intransponível do ringue onde o vento combate.

Uma das explicações para os sapatos presos em cabos elétricos, é que eles respondem a uma forma secreta de comunicar. As mensagens de domínio territorial, existência de tráfico de droga, com a presença de um *dealer* na área, encontram-se entre as que reúnem mais consenso. Há porém, ainda quem relacione a suspensão destes objetos, a um ato de despedida, pelo menos deles próprios, porque alguém ficou privado deles. Estes objetos são pessoais, independentemente de qualquer explicação, tanto os sapatos como a luvas, que são de boxe, na sua inusitada situação, recordam-nos ali, o acontecimento de algo e, onde para uma ação, encontramos um sujeito.

Podemos acrescentar às mensagens de código, às despedidas ou às manifestações de identidade, também aquelas que são de pura loucura de um momento sem razão alguma.

1760	Todas, são no entanto, consequência da vontade própria. Manifestam naquela suspensão, o sujeito, que exerce a escolha e se destitui da posse das luvas ou dos sapatos. É no seguimento da ação e do sujeito, que surge ainda espaço de razão para mais uma explicação. Esta última, aquela que mais nos interessa, vê nesses objetos penden-	1795
1765	tes, o resultado de um ato de dominação de poder que ocorre pelo uso da força, ou pela ameaça. Voltamos então a um espaço de luta e violência onde tanto as luvas como os sapatos poderiam ser úteis. As primeiras, para enfren-	1800
1770	tar a briga, os outros, para mais velozmente a evitar. Se seguirmos a ideia da dominação, que é o que propomos com a imagem das luvas, então, estes objetos suspen-	1805
1775	sos resultam de num conflito, onde um sujeito mais forte, com mais força ou mais poder, subjuga outro, a tomar uma opção que não é a dele, privando-o contra a vontade, de objetos de que é proprietário. Nesta circunstância, es-	1810
1780	tamos perante uma situação de coerção. Todas as ações de poder intimidatório revelam a sua violência, na forma como atingem a integridade do outro. Aqui, pretendemos ainda, sublinhar o caráter particular destes objetos, ou melhor como a ação sobre objetos, atua dos pés às mãos, num processo de fragilização do sujeito. Descalços, não só a fuga se torna mais árdua como o próprio caminhar mais lento, mas destituir o adversário da sua proteção torna-se o ataque mais implacável.	1815
1785	Mas afinal de onde vêm as luvas? E o que fazem lá? Todas as explicações parecem incertas, sem distinção perante o facto de elas lá continuarem. O mais certo é, tudo não passar de um mito urbano que se reescreve à semelhança de um mito da antiguidade, de que já não sabemos mui-	1820
1790	to bem de onde ou por quem se originou. É neste enredo de mistério, indefinição, que certas questões, pendura-	1825
	das no cabo da rede elétrica, acenam o convite para pen-	
	sar os nossos dias. Porque já não sabemos quem foi, ou a	

1795	quem pertenciam. Mas de facto, a pergunta não se coloca no passado, na atualidade onde podemos evocar a modernidade líquida de que nos fala Bauman, a multitude de Frederic Jameson, ou a hiper-normalização de Adam Curtis, no centro do problema está uma ideologia que se identifica na impermanência, na instabilidade e no processo simultâneo de presença e ausência. Não é nosso propósito aqui definir a ideologia do contemporâneo, mas sim, através deste trabalho, propor uma posição de relação possível com ela. No entanto, do ponto de vista existencial, apoiados em Heidegger, entendemos a ideologia, uma metafísica primordial, onde se estabelece um quadro de referência filosóficas que dão forma a uma era. Nele encerram-se os processos de significação pelos quais o mundo ganha sentido e o humano a qualidade de sujeito. Noutras palavras e noutro tom , Zizek diz-nos que a «ideologia não se distingue da realidade» (Zizek, 2003, p. 23) ou ainda que «a funcionalidade do seu efeito resulta de alguma relação de dominação social (poder, exploração) de um modo não transparente: a própria lógica da legitimação da relação de dominação, deve permanecer oculta para ser efetiva» (Zizek, 2003, p. 15).	1800
1805	Apesar da ideologia, estar integrada na rede interminável, que se configura como <i>medium</i> virtual da globalização, onde se deslocam de igual modo, o fluxo financeiro e o significado nos nossos dias. A ideologia não é forma estruturada íntegra, e não pode simplesmente ser implementada ou distribuída através dos canais da governabilidade, da ciência, da tecnologia, da política, ou da filosofia. A ideologia está no cruzamento de um atrito entre a ordem e a desordem, do controlo e do acidente, onde os sujeitos também ficam suspensos pelas suas ações, ou pela falta delas.	1810
1815	É por isso que as luvas de boxe restabeleceram a sua importância. Se elas identificam secretamente o mercado de estu-	1815
1820	pefacientes, recordam uma partida ou um ato de loucura,	1820
1825		1825

1830

1835

1840

1845

1850

1855

essa será a sua inegável realidade. Todavia a evidência, é que para todos os efeitos, elas identificam um local de luta e oposição. Quando resultam de um exercício de poder coercivo são um ato de covardia, uma metáfora do superpoder ideológico e da eficácia do seu efeito que nos desarma para não o não podermos enfrentar. Partilho aqui as palavras que resultaram de uma troca de emails, para a explicação da imagem “desanestésica”, de que me apropriou: «transformam-se numa imagem desanestésica pois contém uma espécie de beleza que advém da sua condição natural (Kant) mas à qual é acrescentada uma espécie de dor que penaliza o espectador. Sobre tudo, por num mundo de imediatez, ela se apresentar com a condição oposta... Não sei se fui claro mas tentei...» (Pereira, Fernando).

Depois, quando volto sem o vento à árvore, percebo que as luvas persistem. Agora a política da história mudou radicalmente, não pela falta de vento, sim porque elas no combate ao tempo ganharam significado.

Se podemos entender, a propriedade uma política da nossa ideologia, não podemos então compreender o sujeito ao lançar para o ar as luvas, uma ação que atenta contra a ideologia que o determina? Hoje é pura ilusão, ou comportamento *naif*, empreender uma guerrilha contra a ideologia que nos governa ou os sistemas que ela sustenta, como o capitalismo ou a globalização, mas fugir-lhe é precisamente o contrário de resistir.

Não sei a quem pertencem, mas aquelas luvas recordam-me todos os dias que a luta continua, mas esta luta é outra, não se faz de punhos cerrados, não é uma mera batalha é uma relação estilhaçada.

Câmara Central, uma Resistência ao Panótico



Considerações Ceraiis

Livro 20,8 × 25,4cm
Fotografia: Impressão Lambda, 52 × 41cm

1860

1865

As práticas relativas à imagem e aos dispositivos *media* inscrevem continuamente na contemporaneidade uma alteração comportamental sem precedentes. Esta é a circunstância que cria a oportunidade de reflexão para este trabalho. A partilha e a produção de imagens afirmam-se simultaneamente como das atividades que mais pessoas agregam no domínio da rede e dos seus meios tecnológicos. O número de imagens lançadas para a *web* dia-

1870	∞	1905
1875		1910
1880		1915
1885		1920
1890		1925
1895		1930
1900		1935

riamente é avassalador. Segundo a *Forbes* os utilizadores do Snapchat e do Instagram partilham por minuto, diariamente, respetivamente 527,760 e 46,740 fotos. No mesmo intervalo temporal, são visionados 4,146,600 de vídeos no YouTube. O mais significativo, no entanto, não é quantidade em si, é a falta de orientação que o excesso provoca. Todos os dispositivos *media*, atuais, constituem nas suas câmaras um item de referência capaz de se destacar como critério para uma escolha, tanto de compra, como de função nuclear. O telemóvel será o objeto, neste sentido, mais paradigmático, transformou-se oficialmente numa câmara com ecrã que define, na associação da portabilidade e da ligação em rede, um fator decisor da sua caracterização. Este trabalho surge neste contexto, num processo que questiona a forma como os sujeitos e as suas ações são redesenhadas ao abrigo da tecnologia e da convocação permanente das imagens em tempo real. Assim, numa tentativa de identificar as manifestações da alteração comportamental nas práticas sociais, surge a resistência à imagem como ferramenta fundamental da identidade individual no jogo do público e do privado. Os ecrãs são hoje componentes indispensáveis no consumo e na distribuição de imagens. Através deles cruzam-se, nos mesmos aparelhos, o entretenimento e a atividade profissional. Num dos sentidos, são uma janela para o mundo virtual, no outro, são uma forma de enquadrar o observador, com a mesma política com que enquadram a realidade. Cortando, dividindo, fragmentando e anulando. Os ecrãs e, hoje, as suas câmaras, definem no mesmo mediador o ver e o ser visto. Deste modo, acumulam em si, a recepção de imagens num dos sentidos e captura no outro. Os ecrãs, mantêm no fluxo o mito da transparência, mas na verdade, a inversão de sentidos, potencia a sua carga política de uma forma obscura. Agarrado a toda a ilusão de encantamento produzida pela simultaneidade

de funções tecnológicas, o que está aqui em causa é uma condução do sentido, operada pela convergência de significados, do ver e do ser visto. Foucault numa chamada de atenção sobre a arquitetura do hospital e mais tarde da prisão diz-nos que « problema da visibilidade dos corpos e das coisas, sob um sistema de visão centralizada, era um dos mais importantes e constante diretor de princípios.» Hoje, o princípio do panótico que Foucault refere, mantém-se na arquitetura de todo o sistema social e político, edificado pela tecnologia e pelos *media*. Ver é ser visto. Charles Gere, recorda-nos o primeiro censo de 1790 nos EUA, 1801 em Inglaterra, como uma arqueologia da «constituição do individual como objeto descrito e analisável ocupando um lugar no seu sistema comparativo.» Gere reflete ainda sobre as máquinas de tabulações, de que o computador é o resultado atual, como um produto exemplar da sociedade panótica de Foucault. «Neste sistema as pessoas são visíveis enquanto peças de *data* digital. Elas são individuais, mas a sua individualidade é racionalizada e normalizada num sistema de signos que as homogeneíza como massa, tornando-as permutáveis e manipuláveis como *data*. » Os dispositivos, ou melhor, as suas câmaras, são ferramentas onnipresentes que ampliam o modo de ver, de circunscrever e quantificar os corpos, agora, reduzidos a informação. As imagens são assim potentes contentores de *data* visível e invisível, que fornecem a informação com que se controla e calcula. Já não se trata do panótico como um sistema institucional de controle exterior ao indivíduo, o indivíduo participa agora no seu próprio escrutínio. A ação de ver e, nomeadamente através de ecrãs, fornece hoje uma das mais significativas possibilidades de ser visto. Os ecrãs/câmara são um meio ligado ao processamento da realidade, tanto nas imagens que distribuem como nas imagens que capturam. Ver através de ecrãs, deixa um rasto de informação

1940

discreta capaz de caracterizar detalhadamente o indivíduo no sistema digital, definindo-o numa imagem social e económica. O que estes retratos manifestam é uma resistência à inelutável convergência do significado de ver e ser visto. Tapar a câmara é a metáfora de uma não existência da imagem do indivíduo no mundo virtual, ou de melhor controlar essa existência, afastando a operação de ver, da de ser visto.

1945

As fotografias que compõem este ensaio, recuperam uma memória do índice analógico, realizadas em película a preto e branco e são, elas próprias, uma forma de resistência e de anticorpo à velocidade atual das imagens. Na sua relação de composição e conteúdo, reinterpretam uma ideia de retrato, de onde se subtraíram os elementos da fisionomia, para dar lugar aos objetos que hoje definem novos níveis de intimidade e caracterizam na sua operatividade uma relação de individualidade com mundo. Entre a possibilidade de fechar os olhos, como quem fecha uma janela, reside a hipótese de não querer ver, pela vontade, ou pelo cansaço, no entanto o fechar desta câmara central encerra a possibilidade de ser visto pela sua imagem verdadeira.

1950

1955

1960

80

Camuflagem, a Imagem do Desaparecimento



Considerações Gerais

Ensaio Visual

Livro de artista, 2019

17,9cm × 26,2cm

1965

A palavra camuflagem não existia até ser cunhada pelos franceses em 1917, durante a Primeira Grande Guerra. A palavra deriva do verbo *camoufler*: vestir cobrir, disfarçar, mascarar. Antes do seu uso no contexto militar, tinha conotações teatrais e eram usados sobretudo os termos “coloração de ocultação” ou “coloração protetiva”. Camuflagem é uma palavra mais eficiente,

1970

80

“coloração protetiva” pode significar não a ocultação mas a exibição.

(Forbes, 2009, p. 2)

As imagens que formaram o embrião deste projeto resultaram da descoberta circunstancial, da semelhança entre a casca do tronco dos plátanos¹ e os camuflados militares. Variando de tonalidades, conforme os locais e as estações do ano, estes padrões presentes no tronco, parecem resultar de um design têxtil que organiza fibras e paleta. A casca desta árvore, desenvolve-se num mosaico variado de tonalidades de verdes, acastanhados, cinzas, esbranquiçados e amarelo seco, próximo ao amarelo de Nápoles. A casca, com algum nível de rugosidade, numa microtextura linear visível a olho nu, acompanha a verticalidade e ao desprender-se em placas, deixa no tronco as várias camadas que tornam visível diferentes níveis de profundidade. No mesmo tronco, convivem peles de várias idades, umas na iminência de se desprenderem, outras acabadas de emergir. Na sua irregularidade de formas e tamanhos, surge um padrão orgânico, sem módulo nem repetição.

No contexto deste trabalho de tese, ao mesmo tempo que me fui dedicando a pensar as imagens, foi desde sempre irrompendo também a necessidade de, com elas, pensar a invisibilidade. Ou melhor, que as imagens, numa contradição aparente, através da sua qualidade visual, operam sobre coisas invisíveis. As imagens, não só constituem, na sua semelhança, a possibilidade de convocarem algo que não está, como são capazes, na sua materialidade, de nos conduzir pelos caminhos da subjetividade humana,

1 *Platanus x hispânica*, variedade mais comum de Plátano na Europa Ocidental com uma grande presença na Península Ibérica. O Plátano é uma árvore de grande longevidade, com uma forte resistência ao ataque de insetos, é considerada das melhores árvores no combate à poluição do ar citadino. Em Portugal é possivelmente a árvore mais usada nas artérias e parques urbanos.

que não cabem na linguagem, nem na ordem do visível. Numa imagem muito própria, a camuflagem surge como um novo parâmetro na modalidade do invisível. A camuflagem, especialmente no sentido militar, é usada para ocultar, dissimular ou disfarçar, com o objetivo de minimizar a possibilidade de identificação e a deteção de pessoas, locais ou equipamentos. Se num primeiro momento, as imagens dos plátanos deram início a um processo de investigação pela sua plasticidade e semelhança aos padrões militares, depressa se transformaram numa forma de pensar visualmente a invisibilidade. A camuflagem não é mais do que um processo de desaparecimento operado por uma imagem. Humanamente, na impossibilidade do desaparecimento absoluto, resta na imagem a possibilidade de nos tornarmos outro, só assim, é possível desaparecer. Na verdade, é um problema de mediação entre a perceção e as expetativas. A camuflagem responde à necessidade de tornar algo invisível num determinado meio. Da mesma forma que, para pensar as imagens, é fundamental pensar os seus processos de invisibilidade, o observador é uma condição crucial, tanto na medida do visível como do invisível. Se a imagem tem existência, na possibilidade da presença de um observador, também, só na presença de um observador, uma coisa tem a possibilidade de se tornar invisível. A imagem no seu sentido antropológico mais enraizado, parte de uma semelhança, através da qual adquire a sua forma de existência e, eventualmente uma autonomia paralela à sua origem. Na camuflagem a semelhança é também o processo produtivo, mas para anular a existência. Aqui, ao contrário da imagem original, não se trata de uma semelhança à origem, mas uma semelhança ao meio. Entre a imagem e a camuflagem, surge a semelhança, que através da sua operatividade comum, trabalha significados inversos para cada uma delas. Na primeira, confere-lhe existência

2040	tornando-a visível, na segunda, torna algo invisível, trabalhando na imagem o desaparecimento. Hoje temos a necessidade de ser invisíveis digitalmente. Olhamos para a nossa cultura convencidos, ou educados a vê-la, como um modelo social, ativamente ligado à produção de imagens. O espaço digital não é um espaço visual, no entanto, no espaço digital temos por excelência um espaço humanamente construído, onde a existência se dinamiza pela imagem em toda a sua reciprocidade. Por um lado, na imagem que ele edifica, por que ele edifica-se tanto pela imagem que cria, como pelas imagens de que é feito, por outro lado, ele convoca a imagem de avatares. De	2075
2045	ilusão e distância, o espaço digital constitui-se, hoje, um espaço visual onde se opera o controle da visibilidade e da invisibilidade.	2080
2050	«Até ao final do séc. XIX, os exércitos eram intimidatórios, com uniformes vistosos, sendo o vermelho uma cor favorita – como muitas das espécies tóxicas que proclamam o seu perigo numa exibição declarada» (Forbes, 2009, p. 3). Na realidade portuguesa, Sérgio Veludo Coelho, relativamente aos uniformes militares, entre os finais do séc. XVII e durante todo o séc. XVIII, diz-nos que continuam a	2085
2055	«subsistir um xadrez assaz colorido nos campos de batalha daqueles tempos, mas denotando uma uniformidade organizada e obrigatoriamente visível através dos densos lençóis do fumo da pólvora negra.» (Veludo, 1998, p. 1) Esta breve incursão pela realidade anterior ao séc. XX não	2090
2060	deixa de demonstrar como o meio define a visibilidade e a invisibilidade na construção da realidade. Na atualidade, reconhecemos que os camuflados militares foram durante muito tempo, nas suas manchas em tons de verde e acastanhados semelhantes aos padrões dos plátanos, porque a natureza era o meio militar. O combate, mesmo quando se fazia por via aérea, estava localizado no mundo terrestre. Por isso, os camuflados, no seu objetivo de fazerem	2095
2065		2100
2070		2105

desaparecer coisas na natureza, assemelhavam-se à própria natureza. O que acontece hoje é que os combates têm outros meios e as batalhas já não se fazem no terreno, mas sim nos centros de telecomunicações, fazem-se à distância, por sensores, câmaras, *drones* e tecnologia furtiva, «a guerra de imagens está a substituir a guerra de objetos (projéteis e mísseis).» (Virilio, 1989, p. 5) Virilio fala-nos, neste contexto, da «estética do desaparecimento». O espaço virtual e toda a imagiologia militar substitui a natureza como campo de ação. Esta alteração do meio provoca, obrigatoriamente, novas exigências nas estratégias de camuflagem. Se no passado, os camuflados pretendiam enganar a vista humana no contexto da natureza, agora, os camuflados pretendem enganar as câmaras. Os camuflados passaram a ter uma componente gráfica *pixelizada* porque já não estão interessados em parecer natural. Um dos exemplos é «o *marine pattern camouflage*, usado para se combinarem num ambiente onde são vistos por tecnologia vídeo, já não tenta ser uma árvore, ou uma rocha ou o deserto, mas sim, uma imagem de vídeo, como uma imagem pixelizada, porque isto é uma forma de se misturarem na realidade. Adaptação à realidade significa tornar-se semelhante a uma imagem vídeo.» (Steyerl, 2014). O *Marpat*, abreviação do *marine pattern*, introduzido entre os finais de 2002 e o início de 2005 pelo corpo de *marines* norte americano, também conhecido por padrão digital, é composto por pequenos retângulos, *pixels* de cor que se comprovaram bastante mais eficientes que os manchados tradicionais, no efeito de camuflagem. Este padrão gerado computacionalmente está desenhado para reduzir as possibilidades de reconhecimento pelos dispositivos de visão noturna. No entanto, o *Marpat* mantém duas versões, uma para o deserto e outra para a floresta. O que nos permite, mais uma vez, reforçar que as alterações da realidade obrigam a um respetivo ajuste das imagens. Se numa primeira instância, as condições do deserto

ou da floresta obrigam a uma respetiva adaptação tonal, podemos aqui depositar a problemática geral das imagens que se parecem com o real, para, assim, alterarem a própria realidade. A questão essencial da camuflagem no contexto da nossa reflexão é ser um processo visual de desaparecimento. Todo o seu processo de simulação assenta no fundamento da semelhança, para anular as diferenças ao seu meio. No fim, é uma imagem que desaparece na semelhança ao que a envolve. Se, por um lado, é a semelhança que, na origem das imagens, lhes fornece a possibilidade de existência, é pela semelhança que o seu desaparecimento acontece. As imagens constroem a realidade, na medida que elas próprias são constituídas de realidade. Por isso, neste ensaio visual *Platanus x hispanica*, em oposição ao mundo da camuflagem pixelizada, que é o mesmo que dizer, ao mundo da realidade digital, mantém-se o mundo da realidade material. Apropriadas do livro Chicago, de Adam Broomberg e Oliver Chanarin, surgem um conjunto de objetos que reequacionam o espaço da guerra, mantendo a tónica na camuflagem. Com eles abre-se a porta de uma outra realidade e, por isso, uma outra qualidade de semelhança. São imagens de objetos banais do quotidiano, sem qualquer diferenciação, um extintor de incêndio, uma melancia, uma pedra, um balde de tinta e uma guitarra clássica. Entre marcas de uso e desgaste, um segundo olhar, porém, revela em alguns deles, elementos dissonantes, pequenos botões e interruptores. Tratam-se na verdade de réplicas de bombas e constituem parte de uma mostra presente no museu informal da unidade de desmantelamento de bombas em Jerusalém. «Originalmente construídas por Palestínianos para serem usadas em alvos Israelitas, as peças em exposição são recriações, laboriosamente trabalhadas em pasta de papel, madeira, arame e objetos encontrados pelos membros da Unidade» (Broomberg, Oliver, & Eyal, 2006).

Esconder é uma forma de poder. Desde o início do desenvolvimento da visão, no período cambriano, aproximadamente há cerca de 540 milhões de anos atrás, a aparência tornou-se um aspeto relevante no decurso da sobrevivência. A evolução do olho, ao iniciar uma corrida ao armamento entre organismos que se tornam cada vez mais conscientes do ambiente que os rodeia, é considerada, neste período, um dos catalisadores na explosão das formas de vida. A guerra é, neste seguimento, um desvio do processo de sobrevivência, com contornos tecnológicos. No Império Contemporâneo da Visibilidade, a necessidade de camuflagem relembra-nos que controlar a invisibilidade é uma forma de domínio sobre a visibilidade. As imagens no seu processo de semelhança adaptavam-se à realidade, hoje a realidade parece adaptar-se à condição das imagens, porque as imagens deixaram de ser semelhantes à natureza ou a qualquer outro real, para existirem por elas próprias. Tornarmo-nos iguais ao *pixel* para desaparecer no espaço das imagens, é tornarmo-nos parecidos com a sua matéria. Os camuflados modernos estão interessados em se transformar em matéria visual, dos ecrãs e dos dispositivos de visualização, para, assim, desaparecerem no mundo virtual das imagens digitais. Podemos aqui encontrar, em jeito de conclusão, uma forma de identificar uma dominação da tecnologia relativamente à natureza. Não como um caso particular nos comportamentos de guerra, mas como os comportamentos de guerra, génese de muita tecnologia de ver e tornar invisível, definem um *modus operandi* que se alarga a todo o espectro da sociedade. Aqui a invisibilidade parece um bem mais escasso, mais raro, mais caro, enfim, menos acessível. Atrás da ideologia da imagem, que vigora no que se chama de sociedade de *media* visual, operam transversalmente em todos os seus meios económicos e sociais os mecanismos de poder onde reside a invisibilidade.

Restos de Imagem



Livro 15,8 × 21cm

Este projeto, organizado no objeto livro, reflete sobre uma prática na criação da imagem fotográfica, da qual ele próprio é um resultado. Desdobrando as estruturas invisíveis que operam na construção e criação da imagem, como que invertendo posições, dá presença ao que se esconde, fabricando assim uma narrativa dentro do lugar-estúdio. Neste sentido, estas fotografias ou este pensamento, são o produto de um cruzamento entre duas modalidades distintas do fazer imagens. Ambas convivem na minha

experiência, a fotografia dita comercial e a fotografia não comercial, que às vezes pretende ser artística, outras não pretende nada. Apesar de criativas, aparentemente afastam-se, não tanto pelas suas gramáticas, nem pelos seus aparelhos, mas sobretudo pelos discursos que produzem e os meios que as legitimam. Neste trabalho, são um binómio produtivo que, num processo de interdependência, alimentam mutuamente todo o seu desenvolvimento. São assim experiências que nascem da prática do lugar-estúdio, da construção ordenada de situações que contrapõem na sua unidade, por um lado, a criação de soluções para uma necessidade definida *a priori*, que determina a metodologia e toda a funcionalidade do exercício comercial, por outro, a criação de problemas e metáforas, metodologia que assiste a indeterminação e a potência do trabalho artístico. O ponto de partida foi o exercício real e contínuo de criação de imagens de produtos para o contexto comercial. Aqui, esta tipologia, na sua exigência por uma ideia de perfeição polida, obriga a um constante processo criativo onde convivem a antevisão, a projeção, mas também a tentativa e o erro. No entanto, este processo, muitas vezes longo, esconde permanentemente atrás do brilho, toda uma engenharia estrutural onde operam uma panóplia de artifícios, assistentes inorgânicos, mecanismos sem existência no idealismo da imagem que originam. Este projeto acontece no momento em que as indecisões e as estruturas de suporte se emancipam da sua funcionalidade inicial (suportar) para assim desestabilizar a funcionalidade da imagem que produzem. Ao revelar o mecanismo que constrói o seu artifício, a imagem, por um lado perde o domínio da ilusão, por outro, ganha a plasticidade da indeterminação. Numa primeira fase, agora diluída no todo, começaram a ganhar presença momentos do processo na construção e desconstrução do *set*, convocando uma certa ideia de palco onde não existem

2225

2230

2235

2240

2245

personagens. É importante não confundir esta fase inicial como uma qualquer documentação do *making of*, este foi desde logo o resultado de um estímulo de reflexão, de um modo de fazer onde nasciam indecisões por um lado, mas possibilidades por outro. No longo processo de construir, a minha atenção desdobra-se entre o pragmatismo da procura, na execução da imagem pretendida e todas as imagens que reclamavam uma existência própria, mas não respondiam em momento nenhum àquilo que pretendia na imagem final. Progressivamente, os componentes dessa construção, que de uma forma muito clara e indistinta, fazem parte da parafernália dos estúdios de fotografia, na qualidade de objetos indispensáveis na fabricação de imagens, como os refletores, molas, tecidos, linhas, papel, “braços mágicos”, tripés, vidros, espelhos, foram conquistando uma autonomia. Desligando-se, assim, de qualquer produto deram início a uma exploração livre, do espaço-estúdio. Neste lugar da criação de imagens, tornaram-se eles próprios visíveis, celebrando equilíbrios, transparências com qualidades escultóricas. Abandonada a possibilidade onde se definiam como um meio para um fim, emergiu um novo significado, tornaram-se um fim em si, desafiando a ideia de documento, estas imagens não preservam um acontecimento do real, elas dão existência a uma intervenção no real, que se desvanece no ato de fotografar.

Kill, Like, Kill



Considerações Gerais

Vídeo: 1min e 53seg

2250

2255

Este vídeo faz ainda parte do pensar as imagens no contexto da tecnologia e das suas práticas contemporâneas. Numa referência direta à rede social Facebook, este trabalho cria, no seu movimento, uma relação onírica. Ao cruzar na mão o significado da arma e do “*like*” trabalha uma poética da duplicidade, relembrando a interatividade da associação mental. No desenvolvimento da sua circularidade, revela o ritmo da desorientação de sentido e o eterno retorno ao corpo. Perante a rendilhada e extensa

2260

2265

2270

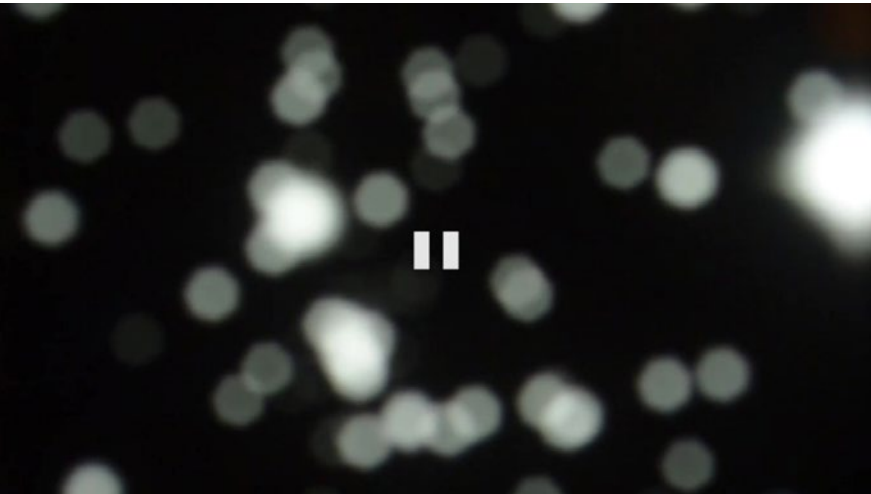
2275

2280

2285

panóplia de dispositivos tecnológicos que hoje integram os comportamentos da sociedade contemporânea, já não é possível entender qualquer mecânica. A complexidade da tecnologia e dos *media* digitais esconde-se atrás da ideologia do *user friendly* e de todos os seus *slogans, plug & play*. Assim, parece residir no mesmo princípio, por um lado a ubiquidade com que a tecnologia se instala no interior das operações do humano, por outro, os níveis de abstração que fundamentam a sua operatividade afastando-se determinantemente do humano. Os dispositivos tecnológicos *media* tornaram-se pessoais, íntimos ao toque, mantêm-se próximos do olhar e do ouvir, porque é com eles que vemos, é com eles que ouvimos... A tecnologia tem, na deceção do corpo, um dos seus principais motores de ação e desenvolvimento, ser mais e melhor do que o humano, com mais memória, ultrapassar o humano, quer dizer destituí-lo. Mas a própria tecnologia, como numa ação que aparentemente tenta restabelecer um equilíbrio, ou, simplesmente, assegura que ele nunca é restabelecido, convoca, nos seus modos de fabricar, o corpo nos seus ícones. As mãos ou o coração são elementos de significação emocional na linguagem de interatividade na rede social, mantêm presente, nas interfaces da tecnologia, as imagens simbólicas do corpo. Por isso, o desenho marca aqui uma posição, inscrevendo, neste discurso, as imagens do humano, pelas suas mãos, do gostar e do matar.

Especulações Visuais Acerca da Natureza da Interatividade



Considerações Gerais

Vídeo: 7,06min

2290

2295

Cultura é um processo fundamental e fundacional do homem onde podemos encontrar a metáfora de um ecossistema. A cultura é uma construção interativa de agentes que fornece, no seu complexo de trocas bio-socio-económico-cultural, argumentos primordiais, quer no entendimento da própria cultura, quer no entendimento da ideia de interatividade como contingência de todos os comportamentos humanos. É uma abordagem experimental, um exercício de questões, de perguntas e constatações perante

2300

2305

2310

a condição humana que o trabalho *Especulações Visuais Acerca Da Natureza Da Interatividade* propõe. Nesta deriva, acontece um discurso íntimo com a subjetividade, onde a experimentação toma contornos de participação num encontro da imagem do som, da ação e da palavra. Neste sentido, é equacionada a tecnologia, os seus dispositivos e sua mediação. Deambulando num discurso visual, surgem conceitos e imagens que confrontam a aleatoriedade e o caos da ordem da natureza onde participamos e as relações, do usuário, do jogo, das telecomunicações, da *interface*, do binómio distância/proximidade, que constituem a proposta ideológica da tecnologia entre o entretenimento, o controle, a decepção e alienação.

82

Reprodução Transitória da Natureza



Considerações Gerais

2315

2320

Este caderno de imagens, incluído na constelação que compõem a tese, por um lado, surge no enlace da *Técnica das Imagens* e, aqui podemos encontrar a razão da sua apologia da imagem fotográfica, por outro, responde à vontade de criar um intervalo na leitura da dissertação, para assim tentar reposicionar, pela matéria das imagens a sua reflexão. Desta forma pretendemos criar um amortecimento para o *Espaço de Abstração*.
A fotografia faz parte da minha prática artística mais regular. Este caderno, definido no limite temporal do doutoramento, desde o seu início em 2015, nasce no processo

83

2325

2330

2335

2340

2345

2350

2355

de olhar para o arquivo pessoal de imagens aí criadas. Na diversidade do seu conteúdo, contém desde imagens produzidas no âmbito comercial, experiências plásticas e mesmo imagens recolhidas no processo de investigação. As experiências plásticas dividem-se em imagens que foram produzidas ou pensadas a partir, (sobretudo de objetos ou situações) no contexto das questões que surgiam na escrita da tese, ou como forma de procurar criativamente soluções que, pudessem encontrar sentido neste espaço de investigação. É primeiro no espaço do estúdio, e depois fora dele, que surgem as primeiras constelações enquanto formas escultóricas, produzidas para serem fotografadas, ainda sem qualquer posição estrutural na tese como se acabou por definir. Os jogos com mãos e máscaras multiplicam-se neste arquivo e revelam-se também na escrita. No entanto o momento decisivo foi determinado pela questão: “de todas as imagens que eu produzi, para além das experiências referidas, onde posso definir encontros entre a minha produção fotográfica e os problemas que enuncio na minha tese?”. As imagens que definiram então um ponto de partida já com a ideia de *fanzine* presente, estavam diretamente ligadas entre si por conterem uma dupla representação do mundo. A primeira refiro-me à contingência de toda a fotografia de prática documental como eram estas, a segunda revelava-se nos seus conteúdos. Especificamente refiro-me a um conjunto de imagens onde se incluía um jardim zoológico (a imagem domesticada do selvagem), uma estufa de um jardim botânico (a representação *in vitro* da Natureza) e um parque jurássico que recriava em tamanho natural réplicas de dinossauros. Depois seguiram-se fotografias de esculturas clássicas e mesmo da bandeira nacional, que por si já era também uma representação visual simbólica. Todas eram de alguma forma, imagens de imagens, as relações cresciam e ampliavam-se, ou então, eu já só consegui

2360

2365

2370

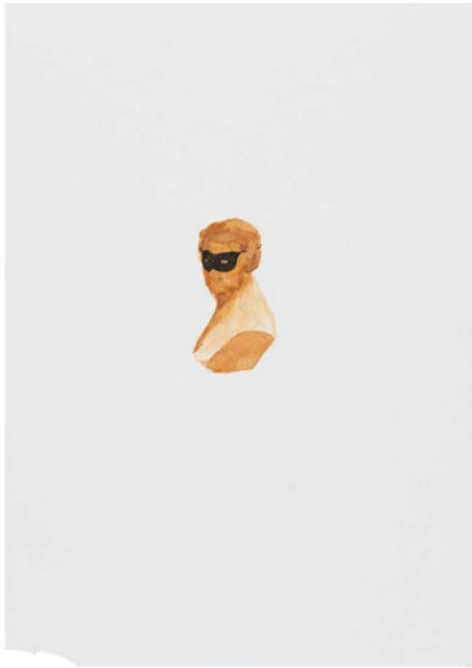
2375

2380

ver sob o prisma das imagens? Incluí então um fotograma com dupla exposição de um gato em fim de vida, ex-votos de cera em forma de órgãos humanos e reparei que do âmbito comercial poderia incluir uma série de máquinas, que tinha fotografado para um catálogo dedicado à história do papel e da imprensa. Estas máquinas estão diretamente ligadas à reprodução massiva do mundo em livros e jornais. Assim, definia-se um centro que gravitava com imagens à volta das imagens. Entendi e reforcei nesta investigação, tanto o zoo com o jardim botânico, os dinossauros, ou os animais empalhados, como outrora as múmias, manifestações incontornáveis de como o modelo operativo da imagem, na representação do mundo, significa uma relação de entendimento do mundo. *The Age of The World Picture* de Heidegger, referido no início deste caderno, fala-nos de forma sublime e com a profundidade que lhe é devida dessa operatividade da imagem em na relação com o mundo. A fanzine ao encontro de uma dinâmica visual e de conteúdos, cruza ainda imagens diversas que definem ecos de outras preocupações, presentes no domínio da investigação como a invisibilidade do camuflado, os ecrã e as suas câmaras tapadas ou as questões do espaço, pela referência à orientação dirigida pelo farol ou à desorientação da nuvem.

Esta *fanzine*, formato que entendo melhor define a sua qualidade de policópia, foi o trabalho que alavancou a ideia de constelação e a divisão em cadernos que estrutura toda a tese.

Estado da Matéria



À semelhança da *fanzine Reprodução Transitória da Natureza*, este caderno de imagens incluído na constelação que compõem a tese, também responde, à vontade de criar um segundo intervalo na leitura da dissertação, para assim voltar a reposicionar, na matéria das imagens a seu valor. Com a máscara enunciamos a transcendência do ritual e do carnaval, porque na estrela que se aproxima, *o Valor Perde a Sua Imagem*.

Se nos conteúdos e na estrutura narrativa podemos encontrar continuidades com o trabalho anterior, surgem agora imagens de outra natureza. Esta segunda *fanzine Estado*

da Matéria, põem em diálogo a fotografia e o desenho, convocando assim imagens do interior com imagens do exterior. Numa edição mais livre, propondo uma ligação à indeterminação, este caderno contém ainda imagens fotográficas, que não deixando de lidar com uma prática documental, não se comprometem em documentar. Por isso na sua maioria, resistem a qualquer reprodução de um semelhante, ou pelo menos à sua identificação. Os desenhos trazem com eles mais do que máscaras ou as mãos, trazem a manualidade para as imagens. E recordam ainda, que o corpo se mantém nas redes digitais representado pelas suas imagens, pois são elas os novos espaços de transcendência e ritualização social.

Coisas, Mapas e Pontos de Ancoragem

Imagens sem Semelhança, Não São Imagens de Nada

2410

Estes dois trabalhos, servem a partir dos seus conteúdos autônomos, o mesmo propósito: num trabalho dedicado às imagens, torna-se importante mediar o pensamento escrito com a matéria viva das imagens. Neste sentido estes cadernos reivindicam a prática que motiva a gênese de toda esta tese. O meu discurso neste trabalho de tese não esta limitado às imagens artísticas, mas é o contexto de formação e prática artística, de criador de imagens, que me conduz no confronto com a interrogação sobre as imagens e o seu excesso no mundo atual. As imagens são uma questão pessoal.

2415

2420

O desenho é uma prática de trabalho, alicerçada tanto na minha formação como na prática académica. É um meio de entretenimento, de memorização, mas também uma ferramenta, de, e para análise, na representação rigorosa que incontornavelmente faço uso, no contexto da docência de geometria.

2425

Pretendo sobretudo aqui afirmar, que mantenho com o desenho uma relação de longa data na ambivalência entre a expressão e o pensamento rigoroso. Os cadernos de esboços estão sempre presentes e as necessidades de uma disciplina de ordem lógico-dedutiva como a geometria, também. Portanto, quando me vi na posição de estudar e organizar

2430

2435

2440

2445

2450

conteúdos no contexto desta tese, desenhar, surgiu rapidamente como um espaço de conforto para experimentar e pensar, uma vez que escrever eu não sei. Não se trata de aferir se as imagens valem mais do que mil palavras, trata-se sim de afirmar, que escrever sobre imagens responde a uma certa escravização da escrita no exercício académico. Neste sentido, é um exercício limitado pela circunstância do seu código, e só na sua medida, possibilita uma tradução do que as imagens permitem traduzir em mensagem. Porque as imagens na sua potência, escapam à informação e às mensagens que contêm. Sem querer incorrer aqui, num discurso viciado, fechado que deambula na autonomia das imagens *per si*, o que estes cadernos pretendem, é mediar uma narrativa, trazendo para junto do saber sobre as imagens, o sabor das imagens.

Estes dois compêndios de desenhos, *Imagens sem Semelhança, Não São imagens de Nada; Coisas, Mapas e Pontos de Ancoragem*, fornecem uma narrativa dialética, pelas margens e pelo interior, ao longo do período de investigação deste doutoramento.



2455

2460

Nos primeiros, os Pontos de Ancoragem, partem sempre da necessidade de refletir, de alinhar, de procurar no desaceleramento do tempo do desenho, a estabilidade dos Mapas, das Coisas e das Ideias. Esperando que na sua formalidade, me possam devolver um olhar. Tal como um barco lança as amarras no porto, para logo se despedir. Nesta viagem, surgem, no entanto, desenhos que regressam com regularidade às mesmas coisas, porque não poucas vezes andei em círculos, desorientado pelas imagens, voltava ao local de onde parti. Ou simplesmente não saía do sítio. Outros desenhos manifestam a persistência da luta com alguns textos, o que me obrigava a manter no mesmo lugar. Há ainda textos, que pela palavra se transformaram em desenhos de orientação.



2465

Os desenhos Sem Semelhança do segundo grupo, partem disciplinarmente de uma espécie de indisciplina de provocação. A ontologia das imagens está intrinsecamente liga-

00

2470

2475

2480

2485

da a um processo de relação que muitas vezes se revela na semelhança do que lhe dá origem. Nestes desenhos tentava responder à questão: Como posso desenhar algo, que tenha forma, mas não seja semelhante a nada? Ou então, como será a imagem de algo que não tem forma? Seduzido pelo controlo, muitas vezes evitava situações que reivindicassem uma acentuada expressividade gestual. No entanto, facilmente as formas mais inusitadas se transformavam em pés, mãos, braços ou outras coisas. e voltavam as interrogações: Qual é a forma, do que dá origem a estas imagens?

Muitas vezes, ao longo deste trabalho de tese, aproximamo-nos da ideia, de que toda a estrutura tecnológica e os seus dispositivos com que operamos todos os dias, escapam cada vez mais na sua funcionalidade interna, á medida e ao entendimento do humano. Também o corpo é uma tecnologia, que encerra no interior do seu orgânico, a potência que resiste à divisão e ao cálculo. Talvez estes desenhos possam ser a imagem dessa subjetividade.

Nota prévia

Adotou-se neste trabalho de tese a norma bibliográfica regulamentada APA 6th e, definimos como critério em todas as citações, a referência à data da edição da obra consultada. Relativamente às fontes em língua estrangeira, é da nossa responsabilidade a tradução livre na maioria dos casos. No entanto, quando a particularidade da linguagem, ou a pertinência da expressão, assim o exigiu, optamos por manter a língua original da obra a que recorremos.

A Bibliografia é dividida em três seções. A primeira, a principal, onde listamos todas as obras citadas, independentemente do formato ou do suporte. A segunda, a bibliografia complementar, onde se indicam catálogos e obras consultadas que não foram, no entanto, citadas. Na terceira e última, em função da sua natureza eletrónica, estão listadas as fontes consultadas na *internet*.

Bibliografia Principal

- Agamben, G. (2009). *O que é o contemporâneo e outros ensaios*. Chapecó, Brasil: Argos.
- Alberti, L. B. (2017). *Da Pintura*. Silveira: BookBuilders.
- Almeida, B. (25 de Junho de 2018). *A Geografia de Ptolomeu ou o texto obsoleto mais importante de sempre*. Obtido de Publico: <https://www.publico.pt/2018/06/25/ciencia/ensaio/a-geografia-de-ptolomeu-ou-o-texto-obsoleto-mais-importante-de-sempre-1835095>
- Arendt, H. (2001). A Descoberta do Ponto de Vista Arquidiano. Em H. Arendt, *A Condição Humana* (pp. 321-332). Lisboa: Relógio D'Água.
- Arnheim, R. (1997). Arte e Entropia (ensaio sobre a desordem e a ordem). Em R. Arnheim, *Para Uma Psicologia da Arte & Arte e Entropia* (pp. 361-386). Lisboa: Dinalivro.
- Arriazza, T. B. (1995). *Beyond Death, The Chinchorro Mummies of Ancient Chile*. Washinton/London: Smithsonian Institution Press.

26

- Batchen, G. (1999). *Burning With Desire*. Massachusetts: The MIT Press.
- Bathtsetzis, S. (2016). *From Logocular Anthropotechnics to Posthuman Dispositives: Toward a Manifesto of the Postdiscursive Era*. Obtido em 26 de 03 de 2019, de South as a State of Mind: https://www.documenta14.de/en/south/901_from_logocular_anthropotechnics_to_posthuman_dispositives_toward_a_manifesto_of_the_postdiscursive_era
- Baudrillard, J. (1991). *Simulacros e Simulações*. Lisboa: Relógio d'Água.
- Bazin, A. (1991). Ontologia da imagem fotográfica. Em A. Bazin, *Cinema* (pp. 19-26). São Paulo: Editora Brasiliense.
- Belting, H. (2011). *A Verdadeira Imagem*. Porto: Dafne Editora.
- Belting, H. (2014). *Antropologia da imagem*. Lisboa : KKYM +EAUM .
- Benjamin, W. (1992). *A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica*. Em Walter, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (pp. 75-113). Lisboa : Relógio D'Água.
- Benjamin, W. (1992). Sobre a Linguagem em Geral e sobre a Linguagem Humana. Em W. Benajamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política* (M. L. Moita, Trad., pp. 177-196). Lisboa: Relógio D'Água editores.
- Benjamin, W. (2019). M [O Flaneur]. Em W. Benjamin, *As Passagens de Paris* (J. Barrento, Trad., 2019 ed., pp. 544-584). Porto: Porto Editora.
- Benjamin, W. (2019). N [Questões Epistemológicas, Teoria do Progresso]. Em W. Benjamin, *As Passagens de Paris* (pp. 585-619). Porto: Assírio & Alvim.
- Berkeley, G. (1709). *Essay Towards a New Theory of Vision* (2014 ed.). Peter Milican.
- Bernardo, L. M. (2009). *História da Luz e das Cores*. Porto: Universidade do Porto.
- Bernays, E. L. (1928). *Propaganda*. New York: Liveright Publishing corporation.

Bismarck, M. (2004). Contornando a origem do desenho. *Psiax: Estudos e Reflexões sobre Desenho e Imagem*, pp. 36-38.

Blumenberg, H. (1990). *Naufrágio com Espectador*. Lisboa: Vega.

Bolter, D., & Gromala, D. (2003). *Windows And Mirrors*. Massachusetts: The MIT Press.

Bratton, B. (16 de 12 de 2012). The Cloud, the State, and the Stack: Metahaven in Conversation with Benjamin Bratton. (Metahaven, Entrevistador) Obtido em 02 de 11 de 2019, de <https://mthvn.tumblr.com/post/38098461078/thecloudthestateandthestack>

Bratton, B. H. (05 de 2012). *What We Do is Secrete: Paul Virilio, Planetarity, and Data Visualization*. Obtido em 24 de 04 de 2016, de <http://www.bratton.info/>: <http://www.bratton.info/projects/texts/what-we-do-is-secrete/pf/>

Brizuela, N. (s.d.). *Light Writing in the Tropics*:. Obtido em 18 de 11 de 2018, de Aperture: <https://aperture.org/blog/light-writing-tropics/>

Brizuela, N. (2012) *Fotografia e Império: Paisagens para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras.

Broomberg, A., Oliver, C., & Eyal, W. (2006). *Chicago*. Germany: SteilMACK.

Brown, E. (01 de 02 de 1981). Death and the Human Body in the Later Middle Ages: The Legislation of Boniface VIII on the Division of the Corpse. *Viator*, pp. 221-270. doi:10.1484/J.VIATOR.2.301488

Brown, E. A. (Autumn de 1990). Authority, the Family, and the Dead in Late Medieval France. *French Historical Studies*, 16(4), pp. 803-832. doi:DOI: 10.2307/286323

Brown, F., Driver, S., & A., B. C. (1907). *Hebrew and English Lexicon of the old Testament*. Boston and New York: Oxford University Press.

Cabezas, L. (2002). Las Máquinas de Dibujar. Entre el Mito de la Visión Objetiva y la Ciencia de la Representación. Em J. J. Molina, *Máquinas y Herramientas de Dibujo* (pp. 83-348). Madrid: Ediciones Cátedra.

Cabezas, L., & Ortega, L. F. (2001). *Análisis Gráfico y Representación Geométrica*. Barcelona: Ediciones Universitat de Barcelona.

Caporael, L. R. (1987). Homo Sapiens, Homo Faber, Homo Socians: Technology and the Social Animal. Em W. Callebaut, & R. Pinxten (Edits.), *Evolutionary Epistemology* (pp. 233-244). Dordrecht: Springer.

Cícero, M. T. (2004). *Da Natureza dos Deuses*. (P. B. Falcão, Trad.) Lisboa: Vega.

Crary, J. (1992). *Techniques of the Observer*. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.

Crary, J. (2001). Modernity and the Problem of Attention. Em J. Crary, *Suspensions of Perception: Attention, Spetacle, and Modern Culture* (pp. 11-80). Massachusetts: MIT Press.

Curtis, A. (Realizador). (2016). *HyperNormalization* [Filme].

Damisch, H. (1994). *The Origin of Perspetive*. London: The Mit Press.

Debord, G. (2009). The Culmination of the Separation. Em G. Debord, *Society of the Spetacle* (pp. 23-34). east Sussex: Soul Bay Press.

Debray, R. (1992). *Vida e Morte das Imagens*. Petrópolis: Editora Vozes Ltda.

Derrida, J. (1993). *Memoirs of the Blind: The Self-Portrait and Other Ruins*. Chicago: The University of Chicago Press.

Derrida, J. (1995). Khōra. Em J. Derrida, *On The Name* (pp. 89-139). Califórnia: Stanford University, Press.

Dias, J. A. (02 de 12 de 2017). *Côa-Imago Máscara*. Obtido de arte -coa: <https://www.arte-coa.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemImagem&Menu2=Imagem&Slide=38&Filtro=38>

Didi-Huberman, G. (2011). *o que nós vemos, o que nos olha*. Porto: Dafne.

Eco, U. (2016). *Obra Aberta*. Lisboa: Relógio D'Àgua.

Eder, M. J. (1978). Thought and Teaching of the Alchemists. Em M. J. Eder, *The History of Photography* (pp. 15-32). New York: Dover.

Elizabeth, T. (19 de December de 1996). *MIT Research - Brain Processing of Visual Information*. Obtido de MIT News on campus and around the world: <http://news.mit.edu/1996/visualprocessing>

Enwezor, O. (2011). Black Box. Em H. Ander, & R. Nadja (Edits.), *Documenta 11_Plataform 5: Exhibition Catalogue* (pp. 42-55). Ostfilden-Ruit: Hadje Cantz.

Erice, V. (Realizador). (1992). *El Sol del Membrilho* [Filme].

Felice, M. d. (2012). Redes Sociais Digitais, Epistemologias Reticulares e a crise do Antropomorfismo Social. *Revista de Comunicação e Linguagens*(43-44), pp. 269-282.

Forbes, P. (2009). *Dazzled and Deceived, Mimicry and Camouflage*. London: Yale University Press.

Foster, H. (1988). Preface. Em V/A, & H. Foster (Ed.), *Vision and Visuality* (pp. IX - XIV). Seatle: Bay Press.

Foucault, M. (1980). The Eye of Power. Em M. Foucault, *Power / Knowledge Selected Interviews and Other Writings 1972 -1977* (pp. 146-165). New York: Pantheon Books.

Foucoult, M. (1999). *As Palavras e as Coisas, Uma Arqueologias das Ciências Humanas* (8ª ed ed.). (S. T. Muchail, Trad.) S. Paulo: Martins Fontes.

Foucault, M. (2008). *A Arqueologia do Saber*. Rio Janeiro: Forense Universitária.

Friedberg, A. (2006). *The Virtual Window : from Alberti do Microsoft*. Cambridge, Massachusetts: The Mit Press.

Gane, N. (1 de June de 2005). Radical Post-humanism Friedrich Kittler and the Primacy of Technology. *Theory, Culture & Society* 22, Vol. 22(3), pp. 25–41. doi:<https://doi.org/10.1177/0263276405053718>

Gere, C. (2008). Digital Culture in the Twenty-first Century. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 207-224). London: Reaktion Books.

oo

Gere, C. (2008). Digital Nature. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 201-206). London: Reaktionbooks.

Gere, C. (2008). Preface to the second edition. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 7-10). London: Reaktion Books.

Gere, C. (2008). The Beginnings of Digital Culture. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 21-50). London: Reaktionbooks.

Gere, C. (2008). What is Digital Culture. Em C. Gere, *Digital Culture* (pp. 11-20). London: Reaktion Books Ltd.

Gernsheim, H. (1969). *The History of Photography*. London: Thames and Hudson.

Gil, J. (2005). *Sem Título, Escritos Sobre Arte e Artistas*. Lisboa: Relógio D'Água.

Guerreiro, A. (s.d.). *Aby Warburg e os Arquivos da Memória*. Obtido em 19 de 10 de 2019, de <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/aguerreiro-pwarburg/>

Harries, K. (2001). *Infinity And Perspective*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Tecnology.

Hartmann P, R. A. (1994). *[Normal weight of the brain in adults in relation to age, sex, body height and weight]*. PMID: 8072950 [PubMed - indexed for MEDLINE].

Heidegger, M. (2002). The Age of The World Picture. Em M. Heidegger, *Off the Beaten Track* (pp. 57 - 85). Cambridge: Cambridge University Press.

Heise, U. K. (2015). From the BLue Planet to Google Earth. Em *The Internet Does Not Exist* (pp. 54,80). SternberPress.

Hoyt, S. (1912). *The Etymology of Religion*. doi:10.2307/3087765

Huhtamo, E. (1 de 06 de 2001). *Elements of Screenology*. Obtido em 05 de 08 de 2019, de Wro 01 Screens: http://wro01.wrocenter.pl/erkki/html/erkki_en.html

Internet Pioneers. (08 de 04 de 2016). Obtido de <https://www.ibiblio.org/pioneers/baran.html>

Jameson, f. (1997). *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke University Press Durham.

7o

Jappe, A. (2006). Fetichismo e a Antropologia. Em A. Jappe, *As Aventuras da Mercadoria* (pp. 215-242). Lisboa: Antígona.

Jiménez, J. (Junho de 2005). Pensar o Espaço. *Revista de Comunicação e Linguagens*(34 35), pp. 45 - 54.

Kant. (s.d.). *Que significa orientar-se no pensamento*. (A. Morão, Trad.) Obtido em 2016, de http://www.lusosofia.net/:http://www.lusosofia.net/textos/kant_que_significa_orientar_se_no_pensamento_1786.pdf

Kemp, M. (1990). *The Science of Art, Optical themes in western art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven and London: Yale University Press.

Kendall, R., & Lampert, C. (2007). *Euan Uglow: The Complete Paintings*. London: Yale University Press.

Kircher, A. (1646). *Ars MAgna Lucis e Umbrae*. Scheus.

Kittler, F. (1990). *Discourse Networks 1800 / 1900*. (M. M. Cullens, Trad.) Stanford, California: Stanford University Press.

Kittler, F. (1999). *Gramophone, Filme, Typewriter*. Stanford: Stanford University Press.

Kittler, F. (Winter de 2002). The Perspective of print. *Configurations*. Baltimore: Winter 2002. Vol. 10, pp. 37 -50.

Kittler, F. (2010). *Optical Media*. Cambridge UK: Polity Press.

Kossoy, B. (2006). *Hercule Florence: A descoberta Isolada da Fotografia no Brasil*. São Paulo: Editora Universidade S. Paulo.

Krauss, R. (22 de Janeiro de 1986). The Originality of the Avant-Garde . Em R. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and other Moernist Myths* (pp. 151-170). Cambridge/Massachussets: Mit Press . Obtido de MIT Massachusetts Institute of Technology: <http://web.mit.edu/search/?q=rosalind+krauss>

Lacan, J. (1964). A Esquize do Olho e do Olhar. Em J. Lacan, *Livro 11 Os Quatro Conceitos Fundamentais da Psicanálise* (M. Magno, Trad., 1985 ed., pp. 69-78). Rio Janeiro : Jorge Zahar Editor.

Leal, J. C. (2007). Entrevista com Hubert Damisch. *Revista do Instituto de História da Arte N° 3* , pp. 7-18. Obtido em Julho de 2017, de <http://hdl.handle.net/10362/12466>

Lefebvre, H. (1991). *The Production of Space*. (D. N. Smith, Trad.) London: Blackwell Publishing.

Lopes, R. P. (2009). O Timeu de Platão: Mito e Texto. *Dissertação de Mestrado em Cultura Clássica*. (R. P. Lopes, Trad.) Coimbra: Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

Manovich, L. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.

Manovich, L. (Junho de 2005). Espaço Navegável. *Revista de Comunicação e Linguagens*, pp. 109-142.

Manovich, & Lovink, G. (2 de December de 1998). *Digital Constructivism: What Is European Software? An exchange between Lev Manovich and Geert Lovink*. Obtido de <http://manovich.net/index.php/projects/press-1998>

Marcelino, A. L. (2011). *Da Semelhança no Desenho, Representação e Dispositivos Ópticos em Imagens Desenhadas. Doutoramento em Belas-Artes, (Vol. I)*. Lisboa: Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas Artes. Obtido em 23 de 05 de 2019, de <http://hdl.handle.net/10451/8412>

Marr, B. (21 de 05 de 2018). *How Much Data Do We Create Every Day? The Mind-Blowing Stats Everyone Should Read*. USA. Obtido em 09 de 10 de 2019, de <https://www.forbes.com/sites/bernardmarr/2018/05/21/how-much-data-do-we-create-every-day-the-mind-blowing-stats-everyone-should-read/>

Martins, M. d., Miranda, J. B., Oliveira, M., & Jacinto, G. (Abril de 2011). Especular com Imagens. *Imagem e Pensamento*, pp. 7-8.

McLuhan. (1994). *Understanding Media*. EUA: Mit.

Mensvoort, K. v. (2013). *Pyramide of Technology. Eindhoven University Lectures 2013*. Eidhoven: Technische Universiteit Eidhoven.

- Metahaven. (2015). Captatives of the Cloud, Part III: All Tomorrow's Clouds. Em *The Internet Does Not Exist* (pp. 245-278). Berlin: Sternberg Press.
- Meyrowitz, J. (1986). *No Sense of Place*. Oxford: oxford University Press.
- Miranda, B. d. (1998). Fim da mediação? De uma agitação na metafísica contemporânea. pp. 279-319.
- Miranda, B. d. (2017). *Corpo e imagem* (3ª ed.). Lisboa: Nova Vega.
- Miranda, J. A. (Junho de 2005). Geografias- Imaginário e Controlo da Terra. *Revista de Comunicação e Linguagens*(34 e 35), pp. 11 - 42.
- Miranda, J. B. (2017). *Corpo e Imagem*. Lisboa: Vega.
- Mitchell, W. J. (1986). What Is an Image. Em W. J. Mitchell, *Iconology: image, text, ideology* (pp. 7-46). Chicago: The University of Chicago Press.
- Mondzain, M.-J. (2015). *Homo Spectator*. Lisboa: Orfeu.
- Mosse, G. L. (Abril de 1996). Fascist Aesthetics and Society: Some Considerations. *Journal of Contemporary History*, 31(2), 245 - 252.
- Mourão, J. A. (Abril de 2011). Metafísica da Imagem de Tomás de Aquino a CH. S. Peirce. (M. d. Martins, J. B. Miranda, M. Oliveira, & J. Godinho, Edits.) *Imagem e Pensamento*, pp. 21-28.
- Nasa. (3 de March de 2016). *Hubble Team Breaks Cosmic Distance Record*. Obtido em 13 de 08 de 2019, de Nasa: <https://www.nasa.gov/feature/goddard/2016/hubble-team-breaks-cosmic-distance-record>
- Natalia, B. (2012). *Fotografia e Império: Paisagens Para um Brasil Moderno*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Olariu, D. (05 de Décembre de 2013). Thomas Aquinas' definition of the imago Dei and the development of lifelike portraiture. *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre* | *BUCEMA*. Auxerre. doi:DOI : 10.4000/cem.13251

- Onuki, Y. (2017). From Ritual to Ideology: Ritual Activity and Artistic Representations in the Northern Highlands of Peru in the Formative Period. Em S. A. Rosenfeld, & S. L. Bautista, *Rituals of The Past* (pp. 79-102). Colorado: University Press of Colorado.
- Panofsky, E. (1999). *A Perspectiva Como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Pereira, F. J. (2007). Fragmentos dissonantes sobre práticas artísticas em tempos de dispersão. *Mono#1 Monodisperso*, pp. 12-16.
- Peters, F. (1967). *Greek Philosophical Terms, A History Lexicon*. New York: NY University Press.
- Ponty, M. (2000). *O olho e espírito*. (L. M. Bernardo, Trad.) Lisboa: Vega Passagens.
- Rancière, J. (2009). Are Some Things Unrepresentable. Em J. Rancière, *The Future Of The Image* (G. Elliott, Trad., pp. 109-138). London. New York: Verso.
- Rancière, J. (2009). The Future of the Image. Em J. Rancière, *The Future of the Image* (pp. 1-32). London: Verso.
- Rancière, J. (2010). *O Espetador Emancipado*. Lisboa: orfeu-negro.
- Rappaport, R. A. (1999). *Ritual And Religion in the Making of Humanity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rogers, J. (1 de 02 de 1998). Origins of the Ancient Constellations: I. The Mesopotamian Traditions. *Journal of the British Astronomical Association*, 108(1), 9-28. Obtido em 12 de 08 de 2019, de <https://ui.adsabs.harvard.edu/abs/1998JBAA..108....9R>
- Rosenfeld, A. S., & Bautista, L. S. (2017). An Archaeology of Rituals. Em A. S. Rosenfeld, & L. S. Bautista, *Rituals of the Past: Prehispanic and Colonial Case Studies in Andean Archaeology* (pp. 3-20). Boulder, Colorado: University Press of Colorado. Obtido de <http://www.jstor.org/stable/j.ctt1mtz7j7.5>

- Sagan, C. (2011). *Os Dragões do Eden, Especulações sobre a evolução da inteligência humana* (8ª edição ed.). (A. F. Bastos, Trad.) Lisboa: Gradiva Publicações, S.A.
- Sánchez, D. H. (2007). Pintoresquismo, Fotogenia Escenografia y Otras Estéticas de la Sobreexposición. *Pliegos de Yuste*, pp. 115-126.
- Sauper, H. (Realizador). (2004). *O Pesadelo de Darwin* [Filme].
- Seife, C. (2007). *Zero*. (R. Paiva, Trad.) Lisboa: Gradiva.
- Serres, M. (1997). *As Origens da Geometria*. Lisboa: Terramar.
- Seth, A., & KJ, F. (19 de November de 2016). Active Interoceptive Inference and The Emotional Brain. (J. Pickett, Ed.) *Philosophical Transactions of Royal Society B*, 371(1708). doi:<https://doi.org/10.1098/rstb.2016.0002>
- Shaw, J. (November-December de 2009). *harvardmagazine.com*. Obtido em 12 de September de 2015, de HarvardMagazine.com: <http://harvardmagazine.com/2009/11/cooking-and-human-evolution>
- Sicard, M. (2006). *A Fábrica do Olhar, Imagens de Ciência e aparelhos de visão (séc. XV-XX)*. Lisboa: Edições 70.
- Simmel, G. (2004). Money as the historical symbol of the relative character. Em G. Simmel, *The Philosophy of Money* (pp. 517-519). London: Routledge.
- Simmel, G. (1 de December de 2007). The Philosophy of Landscape. *Theory, Culture & Society*, 24 (7-8) , pp. 20-29. doi:<https://doi.org/10.1177/0263276407084465>
- Sloterdijk, P. (2007). A Natureza por fazer. O Tema Decisivo da Época Moderna. *Política Crítica do Contemporâneo* (pp. 99,190). Porto: Fundação Serralves.
- Sontag, S. (2015). *Ensaio Sobre Fotografia*. Lisboa: Quetzal Editores.
- Soth, A. (22 de 04 de 2010). Interview: Alec Soth. (M. Original, Entrevistador) Obtido em 31 de 08 de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=6olNdDQpSnY>

- Steyerl, H. (13 de 10 de 2014). White Shadows: what is missing from images. (InstytutSztukiWyspa, Ed.) Obtido em 12 de 02 de 2019, de <https://www.youtube.com/watch?v=Po-Za707a91s>
- Steyerl, H. (2015). Too Much World: Is the Internet Dead? Em V/A, J. Aranda, B. K. Wood, & A. Vidokle (Edits.), *The Internet Does Not Exist* (pp. 10-26). Berlin: StenbergPress.
- Stone, A. R. (2001). *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age* . London: The Mit Press.
- Struik, D. J. (1954). *A Consice History of Mathematics*. London: G Bell and Sons Ltd.
- Talbot, W. H. (2010). *The Pencil of Nature*. The Gutenberg EBook.
- Tassano, F. (s.d.). *Mediocracy Inversions & deceptions in the hegemony*. Obtido em 23 de 05 de 2016, de inversions-and-deceptions: <http://inversions-and-deceptions.com/meaning-of-mediocracy.html>
- Tavares, A. A. (1978). A criação do homem nos mitos das origens. *Revista Didaskalia*, 08. (F. d. Portuguesa, Ed.) Lisboa, Lisboa, Portugal. Obtido em 13 de 05 de 2019, de <http://hdl.handle.net/10400.14/13654>
- Taylor, P. A. (2013). Participation and the Technological Imagery, Interactivity or interpassivity. Em A. D. Henderson, *The Paticipatory Cultures Handbook* (pp. 246-256). London, New York: Routledge.
- Vattimo, G. (1989). *A Sociedade Transparente*. Lisboa: Relógio D'Água.
- Vaz, A. d. (2015). Criação: o presente iluminado pelas origens. (F. d. Universidade Católica Portuguesa, Ed.) *Didaskalia*, 045, pp. 225-248. Obtido em 13 de 05 de 2019, de <http://hdl.handle.net/10400.14/25539>
- Veludo, S. *Os Uniformes Militares Portugueses na Regeneração*. Repositório Científico do Instituto Politécnico do Porto. 1998. <https://recipp.ipp.pt/handle/10400.22/8187> (acedido em 27 de 09 de 2019).

- Vermeir, K. (2005). The magic of the magic lantern (1600-1700): on analogical demonstration and the visualization of the invisible. *The British Journal for the History of Science*(38), pp. 127-159. Obtido em 02 de 07 de 2019, de https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00644485/file/VERMEIR_-_Magic_of_the_Magic_Lantern.pdf
- Virilio, P. (1989). I See, I fly. Em P. Virilio, *War and Cinema, Logistics of Perception* (pp. 15-39). London: Verso.
- Virilio, P. (1989). Military Force is Based Upon Deception. Em P. Virilio, *War and Cinema the Logistics of Perception* (pp. 7,14). London. New York: Verso.
- Virilio, P. (1989). The Sight Machine. Em P. Virilio, *War and Cinema, Logistics of Perception* (pp. 1-5). London: Verso.
- Wachowski, L., & Wachowski, L. (Realizadores). (1999). *Matrix* [Filme].
- Werner, A. L. (28 de 08 de 2015). *Interview: Florian Meisenberg*. Obtido em 17 de 04 de 2016, de Artfridge: <http://www.artfridge.de/2015/08/interview-florian-meisenberg.html>
- Wetmore, K. (Jul de 2016). *Jesuit Theater and Drama*. doi:10.1093/oxfordhb/9780199935420.013.55
- Williams, D. J. (2004). *The Mind in The Cave*. London: Thames & Hudson.
- Xavier, J. P. (1997). *Perspetiva, Perspetiva Acelerada e Contraperspetiva*. Porto: Faculdade de Arquitetura da UP.
- Zizek, S. (2003). El Espectro de la Ideología. Em S. Zizek, *Ideología, Un Mapa de la Cuestion* (pp. 7-42). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Zizek, S. (2006). *Bem Vindo ao Deserto do Real*. Lisboa: Relógio D' Água.

Bibliografia Complementar

- Albdorf, T. (2017). *General View*. Italy: Skinnerboox.
- Al-Sufi, A. a.-R. (Manuscrito, cópia do séc. XV). *Livro das Constelações das Estrelas fixas*, Médio Oriente/ Norte de África. Obtido em 24 de 08 de 2019, de <https://www.wdl.org/pt/item/18412/#q=estrelas+fixas>
- Arasse, D. (2014). *Não se vê Nada*. Lisboa: KKYM.
- Barthes, R. (1998). *A Câmara Clara*. Lisboa: Edições 70.
- Bianconi, P. (1979). *Bruegel*. Lisboa: Editorial o Livro.
- Cohen, J.-L. (2013). *Le Corbusier - An Atlas of Modern Landscapes*. London: Thames & Hudson.
- Devlin, L., Andreas, G., & Hofer, C. (s.d.). *Rooms*. Kunsthaus Bregenz.
- Flusser, V. (2012). *O Universo das Imagens Técnicas*. ANNA-BLUME / Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Foster, H. (2014). Dailiness. Em T. Demand, & Mack (Ed.), *The Dailies*. Mack.
- Hockney, D. (2006). *Secret Knowledge : Rediscovering the lost techniques of the Old Masters*. London: Thames & Hudson .
- Hockney, D., & Gayford, M. (2016). *A History of Pictures, From the Cave to the Computer Screen*. London: Thames & Hudson.
- Maia, P. (2010). *Máquinas de Desenho e a Representação da Realidade - O Mundo Visto por uma Janela. Dissertação de Doutoramento*. Porto: FBAUP.
- Mosse, R. (2017). *Incoming*. London: Mack.
- Nietzsche, F. (1999). *A Origem da Tragédia*. Lisboa: Guimarães Editores.
- Perniola, M. (2004). *O Sex Appeal do Inorgânico*. Coimbra: Ariadne Editora.
- Reeves, H. (2008). *Crónicas dos Átomos e das Galáxias*. Gradiva.
- Rego, T. (2016). *A Arquitetura Moderna Foi Para O Céu*. Pierrot Le Fou.
- Relvas, C. (2014). *Um Homem Tem Duas Sombras*. (N. Faria, Ed.) A Oficina, CIPRL / Sistema Solar (Documenta).
- Ruben, D., & Sofia, M. (2018). *Imprimere*. Lisboa, Matosinhos:

- Imprensa Nacional Casa da Moeda, Escola Superior de Artes e Design.
- Spector, N. (2004). *Matthew Barney : The Cremaster Cycle*. New York: Guggenheim Museum Publications.
- Terpak, B. M. (2001). *Device of Wonder - From the World in a Box to Images on a Screens*. Los Angeles: Getty Research Institute.
- V/A. (2000). *Projecto Mnemosyne*. Coimbra: Encontros de Fotografia.
- V/A. (2006). *Fotografia na Arte, De Ferramenta A Paradigma*. (R. Nicolau, Ed.) Público / Fundação de Serralves.
- Wall, J. (2005). *Jeff Wall Catalogue Raisonné 1978-2004*. (T. V. Naef, Ed.) Germany: Schaulager / Steidl.
- Wellesz, E. (1959). An Early al-Sufi Manuscript in the Bodleian Library in Oxford: A Study in Islamic Constellation Images. *Ars Orientalis*, 3 , pp. 1-26. Obtido em 29 de 08 de 2019, de <https://www.jstor.org/stable/pdf/4629096>
- Woodman, F. (2015). *On Being an Angel*. Moderna Museet and Koenig Books.

Bibliografia, Fontes Eletronicas

- Andersdotter, A. (2013). *Black Transparency* (Metahaven, Entrevistador). Obtido em 02 de 11 de 2019, de <https://mthvn.tumblr.com/post/83331222958/an-interview-with-amelia-andersdotter-black>
- Belting, P. H. (7 e 8 de Novembro de 2013). *An Anthropology of Images or Iconology*. (vapp2010, Compilador) Sofia, Bulgária. Obtido em 10 de Junho de 2015, de <https://www.youtube.com/watch?v=f7LWGGKQXOxM&list=PLtjTp25On6XdBfAdQauev2Ep9LJmOPVCI&index=9&t=0s>
- Berger, J. (1972). *Ways of Seeing*. Obtido de <https://acasadevidro.com/2014/01/30/serie-da-bbc-completa-ways-of-seeing-de-john-berger-1972-4-episodios-uma-visao-critica-do-mundo-das-artes-plasticas/>
- Bratton, B. (16 de 12 de 2012). *The Cloud, the State, and the Stack: Metahaven in Conversation with Benjamin Bratton*. (Metahaven, Entrevistador) Obtido em 02 de 11 de 2019, de <https://mthvn.tumblr.com/post/38098461078/the-cloudthetateandthetack>
- Bratton, B. (22 de 06 de 2017). *Remarks on the Hole of Representation in Computer 'Vision'*. European Graduate School. Obtido de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=VSAaGcPsim0&list=PLtjTp25On6XdBfAdQauev2Ep9LJmOPVCI&index=10>
- Brothers, L. (Realizador). (1899). *The Serpentine Dance* [Filme].
- Bruyn, G. D. (Realizador). (2009). *Michaël Borremans: A Knife in the Eye* [Filme].
- Castro, E. d. (1969). *Roda Lume*. Obtido em 14 de 07 de 2017, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=C0BH-2ZrFFKg&list=PLtjTp25On6XdBmJ2mdz3f0cFJD1w-Dd8nN&index=9&t=16s>
- Curtis, A. (29 de Abril de 2002). *The Century of the Self-Part 1: "Happiness Machines"*. (JustAdamCurtis, Compilador) Obtido em 20 de Junho de 2016, de <https://www.youtube.com/watch?v=DnPmg0R1M04>

Curtis, A. (Maio de 2011). *All Watched Over by Machines of Loving Grace - Ep. 1, 2 e 3*. Obtido de <https://archive.org/details/BBC.All.Watched.Over.by.Machines.of.Loving.Grace.3of3.Monkey.in.the.Machine.PDTV/BBC.All.Watched.Over.by.Machines.of.Loving.Grace.3of3.Monkey.in.the.Machine.PDTV.x264.AAC.MVGroup.org.mp4>

Demand, T. (17 de 12 de 2015). *Thomas Demand Interview: A World of Models*. LouisianaChannel. Obtido em 08 de 09 de 2018, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=09gZg9xOano&list=PLtjTp25On6XeaRx4p9QNKtZ2IpBe5jCt&index=8&t=17s>

Kentridge, W. (20 de 04 de 2018). *Art Must Defend the Uncertain*. (TateShots, Ed.) Obtido em 23 de 11 de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=Dnweo-LQZLU>

Kittler, F. A. (2005). *The Relation of Art and Techne*. Obtido de <https://egs.edu/faculty/friedrich-kittler/lectures>

Li, F.-F. (17 de Março de 2015). *TED Talk: How We're teaching computers to understand pictures*. Canada, Canada. Obtido em 7 de 10 de 2019, de <https://www.ted.com/talks/view?language=en#t-1241>

Lojkine, S. (16 de 08 de 2007). *Représentation des passions. L'Admiration - Leclerc d'après Lebrun*. Obtido em 12 de 03 de 2019, de Utpictura18: <https://utpictura18.univ-a-mu.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A5522>

Méliès, G. (Realizador). (1896). *The Vanishing Lady* [Filme]. Obtido de <https://archive.org/details/GeorgesMeliesEscamotageDuneDameChezRobertHoudin1896>

Méliès, G. (Realizador). (30 de Abril de 1898). *The Astronomers Dream* [Filme]. Obtido em 20 de Junho de 2016, de https://archive.org/details/silentfilmhouse_videos/TheAstronomersDream1898GeorgesMlis-g8smiiqzucs.mp4

Méliès, G. (Realizador). (1902). *A Trip to the Moon* [Filme]. Obtido de <https://archive.org/details/LeVoyageDansLaLuneATripToTheMoonGeorgesMlisReworked19022017/LeVoyageDansLaLuneaTripToTheMoonGeorgesMlis->

[Reworked1902-2017Hq.mp4](#)

NASA. (2012-2013). *Voyager Captures Sounds of Interstellar Space*. Retrieved from rnal.jpl.nasa.gov/archive/PIA17045_20130906-640.mp4

Sauper, H. (Realizador). (2004). *Darwin's Nightmare* [Filme]

Seth, A. (26 de Abril de 2017). *TED Talk: Your brain hallucinates your conscious reality*. Vancouver, Colúmbia Britânica, Canadá. Obtido em 18 de Julho de 2017, de https://www.ted.com/talks/anil_seth_how_your_brain_hallucinates_your_conscious_reality

Sizemore, C. (03 de 03 de 2017). *Living on Bitcoin for a Week*. Obtido em 30 de 07 de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=27VZ6gYYNOA&list=PLtjTp25On6XdBfAdQauev2Ep9LJmOPVCI&index=9>

Snow, M. (Realizador). (1982). *So Is This* [Filme].

Steyerl, H. (24 de 04 de 2013). *The Photographic Universe | Photography and Political Agency? The New School*. Obtido em 12 de 08 de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=kqQ3UTWSmUc&list=PLtjTp25On6XdBm-J2mdz3f0cFJD1wDd8nN&index=15>

Stow, P., & Hepworth, C. (Realizadores). (1903). *Alice in Wonderland* [Filme]. Obtido em 25 de Fevereiro de 2010, de <https://www.youtube.com/watch?v=zeIXfdogJbA>

Teller, J. (03 de 09 de 2008). *Studio Visit*. (TateShots, Ed.) Obtido em 2017, de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=QY0CCj4ujww>

Tillmans, W. (27 de 01 de 2017). *What Art Does in Me is Beyond Words | Artist Interview* | . (TateShots, Ed.) Obtido em 03 de 08 de 2018, de <https://www.youtube.com/watch?v=aYIXGdoTwWA>



Luís Espinheira

Das Imagens de Orientação à
Desorientação das Imagens. Uma
Constelação de Sentido.
Caderno 10: Fragmentação e
Unidade, Dois Polos da Criação

Tese de Doutoramento
em Arte dos Media

Orientação: Professor Doutor
Fernando José Pereira
Professor Auxiliar da Faculdade de
Belas Artes da Universidade do Porto

Dezembro 2019

Design: Itemzero
Direcção de Arte: Luís
Espinheira + Itemzero
Tipos de Letra: Century
Schoolbook, Itemzero
Papel: Munken Pure 90gr
Impressão: Norcópia

