



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Facultad de Bellas Artes de San Carlos

Departamento de Pintura

Programa Doctorado – Artes Visuales e Intermedia

Tesis Doctoral

QUIASMA DEL ARTE

de la Máquina a la Revelación del Vacío en la Cámara

Presentada por:

DIOGO SALDANHA

Dirigida por:

Dr. FRANCISCO JAVIER SANMARTÍN PIQUER

Maio 2013

Agradecimentos

À Universidade Politécnica de Valência, pela possibilidade que me foi dada para desenvolver este trabalho.

Ao meu orientador Professor Doutor Francisco Javier Sanmartin Piquer por todo o seu apoio, dedicação e paciência que sempre soube ter durante a elaboração do trabalho.

À ESAD e ao I.P. Leiria pelo esforço, pela iniciativa e pelos meios disponibilizados para que fosse possível a muitos dos seus docentes concretizar o doutoramento.

Ao Tomás que, com amizade, desde o início me ajudou a encontrar caminhos, com a discrição que lhe é característica.

À Marta por tudo...

...e por...

...nada.

Quiasma da arte

da máquina à revelação do vazio na câmara

INTRODUÇÃO GERAL (PREÂMBULO)

Ever tried. Ever failed. No matter.

Try Again. Fail again. Fail better.

Samuel Beckett

A relação entre arte e técnica tem vindo a ser questionada desde sempre, sendo duplo o próprio significado que se tem associado à palavra grega *τεχνή* (*techné*), um fazer do artesão e da sua arte, mas também a arte no seu sentido poético¹. Por outro lado, com o aparecimento da fotografia no século XIX, foram inúmeros os críticos que opuseram a arte à técnica, não reconhecendo a fotografia como *medium* artístico.

O *métier* da fotografia tem vindo a ocultar o enigma que a imagem latente identificou, e este enigma dificilmente interessa a uma técnica inteiramente desprovida de arte.

Os dispositivos fotográficos tornaram a máquina cada vez mais autónoma e hermética, dispensando progressivamente os mecanismos inerentes ao próprio corpo humano. A evolução tecnológica tem imposto essa cisão entre a máquina e o homem.

Filósofos que são considerados antagónicos na medida em que recorrem a métodos de pensamento absolutamente distintos, tal como Descartes (assente na racionalidade) ou, mais recentemente, Merleau-Ponty (radicado na percepção), reconheceram no entanto que o sentido da máquina é dado pelo vazio do corpo. Deste modo apresentam o olho

¹ Outra tradução de *techné*, e talvez a mais rigorosa, é «saber fazer» ou mesmo «saber»; a arte como actividade específica desse saber, ainda não teria nome (na Grécia). Outro termo *Poiesis* (criação) foi utilizado por Platão para diferenciar a técnica como algo passível de ser apreendido.

como um dispositivo mecânico que quando separado do corpo funciona, embora sem qualquer sentido.

A arte reconhece a falha entre o corpo e o olho como uma passagem vazia ou um ponto cego. A fotografia terá nascido da compreensão dessa falha que foi construída e pensada.

Assistimos porém à redução do espaço no processo fotográfico, desde o dispositivo construído habitável, a *camera obscura*, passando pelo dispositivo construído não habitável, a *camera obscura* portátil até à própria máquina fotográfica. Os mecanismos foram perdendo o sentido da habitação do próprio fazer, fechando-se nos hábitos mecânicos de um *métier*.

A fotografia digital consuma este processo: ela excluiu a própria câmara escura, retirando-lhe o espaço e o tempo de acesso à habitação, ainda possível com a imagem latente na fotografia analógica. A redução do espaço da máquina e a ausência de abertura para a passagem, tornam-na incapaz de criar o seu próprio sentido. A habitação do fazer fotográfico corre mesmo o perigo de se fechar definitivamente aos artistas se persistirmos na recusa permanente em não reconhecer a separação existente entre a máquina e a câmara.

A aceitação do ponto cego levou à invenção da máquina fotográfica, mas a recusa da imagem latente marcou a evolução do *métier* em detrimento do *medium* que os artistas utilizaram durante vários séculos no seu processo criativo. Para o *métier*, esse lugar de passagem entre a máquina e a câmara, foi o ponto fraco que a era digital procurou resolver; em contrapartida, no fazer artístico essa falha revelou-se sempre determinante. Leonardo da Vinci, numa descrição célebre dessa falha perante a abertura da *camera obscura*, viu mesmo o universo reduzir-se a um ponto e expandir-se novamente a partir deste.

Este ponto, esta falha ou esta abertura tem, portanto, vindo a ser omitida ou excluída progressivamente à fotografia por um agente, a quem se tem nomeado fotógrafo, o qual

se recusa a reconhecer esse ponto do quiasma como unidade de todo o visível. Deleuze considera mesmo a falha como o sentido único da máquina desejante².

A questão da obstrução da máquina na criação artística nega a visibilidade da obra e levanta-nos a hipótese que queremos defender no desenvolvimento desta tese :

o lugar da falha como origem da criação artística

ou

o habitar da falha como acesso do artista à revelação do visível.

A tese segue a estrutura em quiasma que lhe deu nome. O quiasma artístico, que se encontra entre o quiasma óptico (olho) e o quiasma neurológico (corpo), dará visibilidade à obra de arte onde o enigma da extrema objectividade do visível acompanha o processo criativo. A proposta da tese, no seu desenvolvimento teórico, segue o sentido comum dos dispositivos máquina e câmara, já a prática artística encontra na falha, na sua habitação, a objectivação desse sentido num fazer fotográfico que a atravessa. Embora tenhamos consciência que existe um sentido da máquina para a câmara, o que nos move é o «entre», o sentido da abertura que a fotografia determina objectivamente no seu fazer.

No desenvolvimento da tese, no palco vazio do Teatro do Visível, desenrolar-se-ão as cenas do quiasma artístico. O momento do descer das cortinas com que nos confrontamos coincide, como veremos, com o acolhimento da sua subida – o vazio do lugar interrompe, suspende e dá sentido a esta contradição – apresenta-nos o quiasma e o enigma da falha na criação artística.

² Deleuze, Gilles; Guattari, Felix – O Anti-Édipo, Capitalismo e Esquizófia. Assírio & Alvim, 1995, p. 35

«(...) as máquinas técnicas só funcionam, evidentemente, quando não estão avariadas; o seu limite próprio é a usura, não a avaria. (...) Pelo contrário, as máquinas desejantes não param de se avariar enquanto funcionam, ou seja, só funcionam avariadas: o produzir insere-se sempre no produto, e as peças da máquina servem, ainda por cima, de combustível. (...) O artista domina os objectos; integra na sua arte objectos partidos, queimados, estragados, para os submeter ao regime das máquinas desejantes, que só funcionam se estiverem avariadas; apresenta máquinas paranóicas, miraculantes, celibatárias, assim como máquinas técnicas, pronto a minar as máquinas técnicas com máquinas desejantes. E mais: a própria obra de arte é uma máquina desejante.»

A sua primeira cena, ou o estado da questão, inicia-se na invisibilidade da máquina. Esta determina-nos como seres presos na negação da invisibilidade e mostra-nos que qualquer tentativa de libertação nos leva quase impreterivelmente à objectividade da máquina. No entanto, há uma voz que nos reconhece à distância como seres aprisionados na latência do visível e propõe-nos um encontro fora de toda a negação. Convoca-nos à origem do visível.

Em contraste com os fotógrafos da objectividade mecânica, que ficam agora num segundo plano, aparece para finalizar a primeira cena, a máquina desejanse que liberta o artista nos limites do visível. Essa possibilidade improvável afunda-nos na suspensão de todas as contradições.

O descer das cortinas de papel através da revelação fotográfica liberta-nos em definitivo da cena inicial.

O vazio entre a primeira e a última cena apresenta-nos a inversão da invisibilidade, a antecâmara dos sonhos. Reconhecemos a inversão entre a máquina e a câmara e a negação de ambas. A ausência do confronto, na sobreposição dos cenários da máquina e da câmara, terá no palco a revelação da imagem latente com todas as contradições que misteriosamente se tornarão visíveis.

O sonho determinará a cena final, onde o desejo levar-nos-á através dos limites do visível a que a origem nos submete, mas só se revelará na fotografia. O sonho que desejamos confirmar o fazer da visibilidade fotográfica.

O lugar da falha – o palco na sombra aberta das cortinas de papel – será a unidade visível que o estrado vazio objectiva, para além da fotografia e aquém dos fotogramas.

O reconhecimento do vazio do palco faz dos arquitectos (construtores do visível) e dos arqueólogos (reveladores da visibilidade) os principais actores do teatro do fazer artístico.

Na cena final, em plena libertação, os fotogramas reflectem e revelam a abertura da câmara. No palco vazio do teatro fotográfico, somos videntes da máquina e da câmara, habitamos a visibilidade dos fotogramas e das fotografias para reconhecermos e determinarmos a falha da criação artística. O mesmo é dizer que iremos atravessar o enigma do ponto cego do quiasma fotográfico no sentido da salvaguarda do visível.

INTRODUCCIÓN GENERAL (PREÁMBULO)

Ever tried. Ever failed. No matter.

Try Again. Fail again. Fail better.

Samuel Beckett

La relación entre arte y técnica ha sido cuestionada desde siempre, siendo doble el significado asociado a la palabra griega τεχνη (techné), un hacer del artesano y de su arte, pero también el arte en su sentido poético³. Por otro lado, con la aparición de la fotografía en el siglo XIX fueron incontables los críticos que contrapusieron el arte a la técnica, no reconociendo a la fotografía como *medium* artístico.

El *métier* de la fotografía ha venido a ocultar el enigma que la imagen latente identificó. Este difícilmente tiene interés en una técnica desprovista de arte.

Los dispositivos fotográficos hicieron la máquina cada vez más autónoma y hermética, excluyendo progresivamente los mecanismos inherentes al propio cuerpo humano. La evolución tecnológica ha impuesto esa escisión entre la máquina y el hombre.

Filósofos que son considerados antagónicos, en la medida que recurren a métodos de pensamiento diferenciados como Descartes (basado en la racionalidad) o, más recientemente, Merleau-Ponty (arraigado en la percepción) sin embargo ambos reconocieron que el sentido de la máquina es dado por el vacío del cuerpo. De este

³ Otra traducción de techné, y tal vez la más rigurosa, es «saber hacer» o mismo «saber»; el arte como actividad específica de ese saber, aún no tendría nombre (en Grecia). Otro término Poiesis (creación) habrá sido utilizado por Platón para diferenciarse de otras técnicas sensibles de ser incautadas.

modo presentan el ojo como un dispositivo mecánico que al ser separado del cuerpo funciona, pero sin sentido.

El arte reconoce el fallo entre el cuerpo y el ojo como un pasaje vacío o un punto ciego. La fotografía nacería de la comprensión de que este fallo fuera construido y pensado.

Asistimos a la reducción del espacio en el proceso fotográfico, desde el dispositivo construido habitable, la cámara oscura, pasando por el dispositivo construido no habitable, la cámara oscura portátil, hasta a la propia cámara fotográfica. Los mecanismos van perdiendo el sentido del propio habitar y se cierran en los hábitos mecánicos del *métier*.

La fotografía digital consume este proceso: ella excluyó la propia cámara oscura, retirándole el espacio y el tiempo de acceso a la habitación, aún posible con la imagen latente en la fotografía analógica. La reducción del espacio de la máquina y la ausencia de apertura para el pasaje, la hacen incapaz de crear su propio sentido. La habitación del hacer fotográfico corre el peligro de cerrarse definitivamente a los artistas se persistamos en la rechaza permanente de no reconocer la separación existente entre la máquina y la cámara.

La aceptación del punto ciego condujo a la invención de la cámara fotográfica, pero a rechaza de la imagen latente marcó la evolución del *métier* en detrimento del *medium* que los artistas utilizaron durante varios siglos en su proceso creativo. Para el *métier*, ese lugar de pasada entre la máquina y la cámara, fue el punto débil que la era digital buscó resolver; en contrapartida, en el hacer artístico ese fallo se reveló siempre determinante. Leonardo da Vinci, en una descripción célebre de ese fallo ante la apertura de la cámara oscura, vio el universo reducirse a un punto y expandirse nuevamente a partir de este.

Este punto, este fallo o esta apertura, por tanto, ha venido a ser omitida o excluida progresivamente a la fotografía por un agente, a quién se ha nombrado fotógrafo, lo cual se niega a reconocer ese punto del quiasma como unidad de todo el visible. Deleuze considera el fallo como el sentido único de la máquina deseante⁴.

⁴ Deleuze, Gilles; Guattari, Felix – El Anti-Édipo, Capitalismo y Esquizofrenia. Assirio & Alvim, 1995, p. 35«(...) las máquinas técnicas sólo funcionan, evidentemente, cuando no están averiadas; su límite propio es la usura, no la avería. (...) Por el contrario, las máquinas deseantes no paran de averiarse mientras funcionan, o sea, sólo funcionan averiadas: el producir se inserta siempre en el producto, y las

La cuestión de la obstrucción de la máquina en la creación artística niega la visibilidad de la obra y nos proporciona la hipótesis que queremos defender en el desarrollo de esta tesis:

el lugar del fallo como origen de la creación artística

o

habitar el fallo como acceso del artista a la revelación de lo visible.

La tesis sigue la estructura en quiasma que le dio nombre. El quiasma artístico, que se encuentra entre el quiasma óptico (ojo) y el quiasma neurológico (cuerpo), dará visibilidad a la obra de arte donde el enigma de la extrema objetividad del visible acompaña el proceso creativo. La propuesta de la tesis, en su desarrollo teórico, sigue el sentido común de los dispositivos máquina y cámara, pero la práctica artística encuentra en el fallo, en su habitación, la objetivación de ese sentido en un hacer fotográfico que atraviesa. Aunque tengamos conciencia que existe un sentido de la máquina para la cámara, lo que nos mueve es «entre», el sentido de la apertura que la fotografía determina objetivamente en su hacer.

En la elaboración de la tesis, en el escenario vacío del Teatro de lo Visible, se desarrollarán las escenas del quiasma artístico. En el momento de descender las cortinas con que nos enfrentamos coincide, como veremos, con la aceptación de su ascenso – el vacío del lugar interrumpe, suspende y da sentido a esta contradicción - nos introduce en el quiasma y el enigma del fallo en la creación artística.

Su primera escena, o el estado de la cuestión, se inicia en la invisibilidad de la máquina. Esta nos determina como seres atrapados en la negación de la invisibilidad y nos muestra que cualquier intento de liberarnos, casi indefectiblemente conduce a la objetividad de la máquina. Sin embargo, hay una voz que nos reconoce a la distancia

piezas de la máquina sirven, y encima, de combustible. (...) El artista domina los objetos; integra en su arte objetos partidos, quemados, estropeados, para los someter al régimen de las máquinas deseantes, que sólo funcionan que se estén averiadas; presenta máquinas paranoicas, miraculantes, celibatárias, así como máquinas técnicas, pronto a minar las máquinas técnicas con máquinas deseantes. Y más: la propia obra de arte es una máquina deseante.»

como seres atrapados en la latencia visible y propone un encuentro fuera de cualquier rechazo. Nos convoca al origen del visible.

En contraste con los fotógrafos de la objetividad mecánica, que se quedan ahora en un segundo plano, aparece para finalizar la primera escena, la máquina deseante que libera el artista en los límites del visible. Esa posibilidad improbable nos hunde en la suspensión de todas las contradicciones.

Las cortinas de papel que se bajan a través del revelado fotográfico finalmente nos liberan de la escena de inicial.

El vacío entre la primera y la última escena nos muestra la inversión de la invisibilidad, la antesala de los sueños. Reconocemos la inversión entre la máquina y la cámara y la negación de ambas. La ausencia de confrontación, la superposición de los escenarios de la máquina y la cámara, la revelación en la imagen latente con todas las contradicciones que misteriosamente se hacen visibles.

El sueño determinará la escena final, donde el deseo llevarnos-á a través de los límites del visible sometida por el origen, pero sólo se revelará en la fotografía. El sueño que deseamos confirmará el hacer de la visibilidad fotográfica.

El lugar del fallo – el escenario en la sombra abierta de las cortinas de papel – será la unidad visible que el estrado vacío objetiva, para además de la fotografía y antes de los fotogramas.

El reconocimiento del vacío del escenario hace de los arquitectos (constructores del visible) y de los arqueólogos (reveladores de la visibilidad) los principales actores del teatro del hacer artístico.

En la escena final, en plena liberación, los fotogramas reflejan y revelan la apertura de la cámara. En el escenario vacío del teatro fotográfico, somos videntes de la máquina y de la cámara, habitamos la visibilidad de los fotogramas y de las fotografías para que reconozcamos y que determinemos el fallo de la creación artística. El mismo es decir que iremos a atravesar el enigma del punto ciego del quiasma fotográfico en el sentido de la salvaguarda del visible.

Índice

	página	
Preâmbulo	5	
<i>Aberturas</i>		
<i>Fotografia</i> (sinopse)	21	
<i>Fotografia/fotograma</i> (sinopse)	29	
<i>Fotogramas</i> (sinopse)	35	
Prólogo (origem)	39	
<i>Fotografia</i>	51	
Teatro do visível	61	
Cena i máquina		
1. invisibilidade	65	
	<i>Fotografia</i> (lugar do duplo – fase 1)	79
2. liberdade	93	
	<i>Fotografia</i> (lugar do duplo – fase 2)	125
Cena ii vazio		139
	<i>Fotografia/fotograma – plano a</i>	145
3. Olho		157
	<i>Fotografia/fotograma</i>	185
4. Câmara		197
	<i>Fotografia/fotograma – plano b</i>	217
Cena iii revelação		233
5. Visível		237
	<i>Fotogramas</i> (iniciação)	247
6. Sonho		255
	<i>Fotogramas</i> (assombra)	279
Visibilidade do Lugar		287
Epílogo (salv guarda)		301
<i>Fotogramas</i>		313
Excursos		
Asombra (limiar)		369
Observação sobre a Aura		374
Subspecie aeternitatis (disposizione)		378
Scenário (possibile)		384
Vida da vida		387
	<i>Índice das aberturas</i>	401
Resumo / Resumen / Resum / Abstract		403
Índice de Imagens		411
Índice Geral		415
Bibliografia		417

sinopses

fotografia

fotografia/fotograma

fotogramas

fotografia

Título :
lugar do duplo (1ª fase)

Ideia central do projecto :

A origem da imagem.

O projecto organiza-se em torno da máquina e na necessidade humana de habitar o vazio da imagem.

Objectivos :

- a) testemunhar a génese da formação da imagem habitando a proximidade do ponto vazio da *camera obscura*;
- b) materializar o espanto face ao duplo visual (*anima, ka, genius, ...*);
- c) obter projecções em parede caiada;

Actividades :

- a) instalação – aqueduto/*camera obscura*
- b) exposição – aqueduto/ câmara de projecção

Infra-estruturas :

- a) Aqueduto das Águas Livres
dispositivo de luz (espaço fechado com aprox. 5000 óculos);

habitável (dimensões interiores aprox.: alt. 2,90m larg. 1,56m);
posição topográfica (extensão aprox. 52.000m inseridos na área metropolitana de Lisboa).

Equipamentos e materiais :

- elementos de redução das aberturas (amovíveis) – para tornar a paisagem projectada mais perceptível; para obter a prova fotográfica mais nítida (pinhole);
- obscurecimento da zona do óculo – para vedar a luz ambiente do aqueduto durante a exposição fotográfica;
- caiamento da parede e dos óculos

autoria : Diogo Saldanha

Com : Marta Maranha

Título : fotografia/lugar do duplo (2ª fase)

Ideia central do projecto :

A origem da imagem.

O projecto organiza-se em torno da máquina e na necessidade humana de fixar na imagem a revelação do vazio.

Objectivos :

- a) testemunhar a génese da formação da imagem habitando a proximidade do ponto vazio da *camera obscura*;
- b) materializar o espanto face ao duplo visual (suporte fotográfico);
- c) fixar a revelação do vazio em papel fotossensível;

Actividades :

- a. adequação de processos (fig. a, b, c) – de Abril a Outubro 2006;
- b. revelações fotográficas em óculos a seleccionar – de Outubro 2006 a Março 2007;
- c. fixação das revelações fotográficas – de Outubro 2006 a Março 2007;
- d. montagem em suporte rígido – Fevereiro e Março de 2007.

Infra-estruturas :

Aqueduto das Águas Livres
dispositivo de luz (espaço fechado com óculos de iluminação);

habitável (dimensões interiores aprox.: alt. 2,90m larg. 1,56m);
localizado na área metropolitana de Lisboa
(extensão aprox. de aquedutos, subsidiários e correlacionados - 52 Km).

Equipamentos e materiais :

- isolamento dos óculos à luz com elementos de redução das aberturas (amovíveis) – para tornar a paisagem projectada mais perceptível;
- papel fotossensível a preto e branco de grandes dimensões;
- restantes químicos e acessórios necessários para fixação das imagens.

autoria : Diogo Saldanha (com Marta Maranhã).

Provas fotográficas.

(ao nível da parede interior do óculo)

2 provas fotográficas expostas nos dias 3 e 4 de Agosto de 2007

Dimensões totais da projecção: oval onde o eixo maior tem cerca de 1,50m por 1,30m

Dimensões das provas: cerca de 1,80 m X 1,00 m

(ao nível da parede oposta ao óculo)

5 provas fotográficas expostas nos dias 7 e 8 de Agosto de 2007

Dimensões totais da projecção: cerca de 3,90 m X 2,20 m

Dimensões das provas: cerca de 2,05 m X 1,05 m

Métodos utilizados

a. Lugar:

em zona rural com vista para a Mãe d'água Nova (Belas – Carenque), num troço de óculos ovais desencontrados.

b. Adequação do espaço:

com barreiras estanques à luz que segmentam o aqueduto perpendicularmente adaptando-se às suas paredes e tecto abobadado. Isolamento dos óculos á luz (borracha e cartão canelado).

c. Exposição fotográfica:

Abertura da objectiva – 1,8 mm, para projecção do exterior.

Acrílico transparente – suporta o papel fixando-o à parede e tecto abobadado, permitindo que a luz o transponha e chegue à emulsão;

Tempo de exposição – 5 minutos (parede óculo) 10 minutos (parede oposta ao óculo).

d. Revelação:

em tina (220cm X 150cm) com remoção rápida dos agentes químicos.

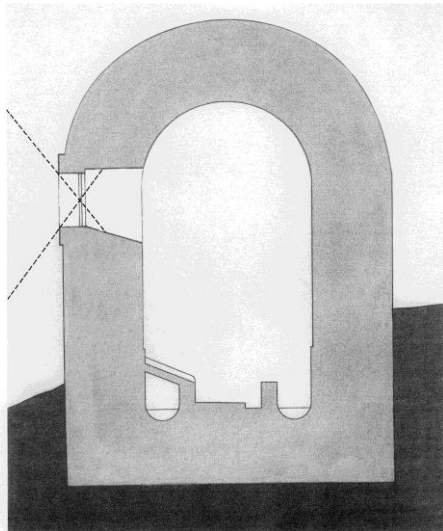


Fig. a) captação da imagem no interior do óculo

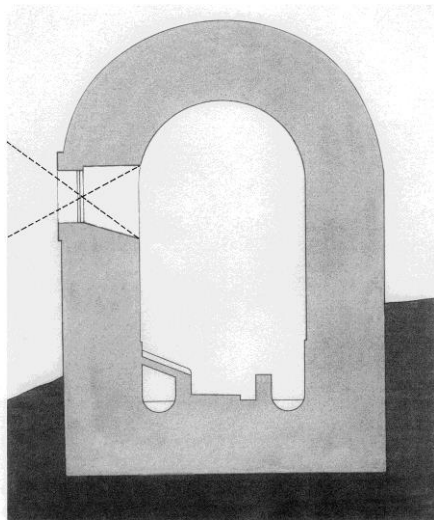
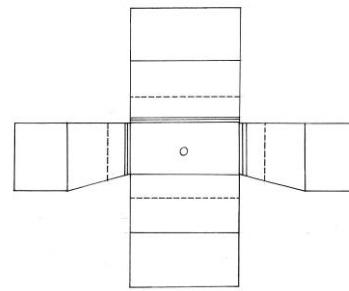


Fig. b) captação da imagem na parede interior (óculo)

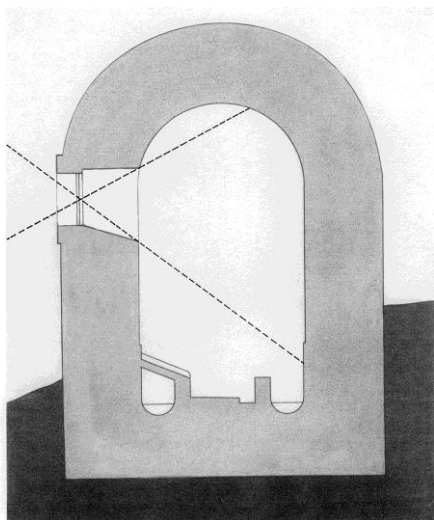
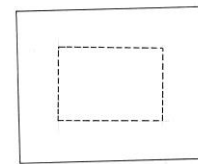
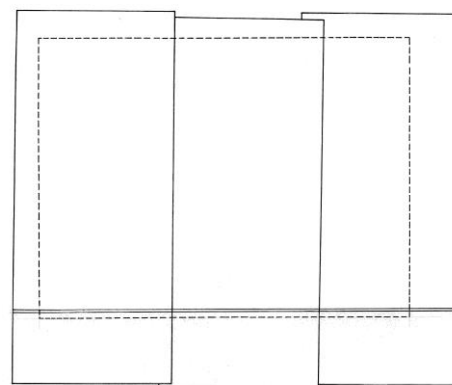


Fig. c) captação da imagem na parede interior (oposta ao óculo)



fotografia/fotograma

Título : **Penumbra (plano *a* - *pilar*)**

Ideia central do projecto:

A travessia do tempo ou a revelação do vazio.

Objectivos:

1. Seguir o inobjectivável da penumbra – o lugar da sombra;
2. Entrar no chão onde a sombra se afunda;
3. Ver a revelação do vazio;
4. Fixar a suspensão do tempo.

Actividades:

- a. Chegar ao pilar de Pompei;
- b. Iniciar a visita às ruínas do espaço arqueológico;
- c. Suspender a abertura entre a saída e a entrada do sol;
- d. Fixação do tempo presente no espaço da sombra.

Calendarização:

- 1) Viagem a Alexandria (23 a 30 de Março 2006)
- 2) Visita ao espaço arqueológico do pilar de Pompei (25 a 28 de Março 2006)
- 3) Revelação (29 de Março de 2006)
- 4) Fixação – Abril de 2009

Equipamentos e materiais:

- Máquina de filmar
- Máquina de projectar
- Sistema de alta-fidelidade (amplificador e 4 colunas de som)
- Ecrã

Infra-estruturas :

Sala Bebé do Espaço Avenida

autoria : Diogo Saldanha / Marta Maranhã.

Título : Penumbra (plano *b* - *ground zero*)

Ideia central do projecto :

A travessia do tempo ou a revelação do vazio.

Objectivos:

1. Seguir o inobjectivável da penumbra – o lugar da sombra;
2. Entrar no chão onde a sombra se afunda;
3. Ver a revelação no ground zero;
4. Fixar a suspensão do tempo.

Actividades :

- a. Chegar ao epicentro da Bomba de Nagasaki;
- b. Iniciar a visita ao museu e parques arqueológicos;
- c. Suspender a abertura entre a saída e a entrada do sol;
- d. Fixação do tempo presente no espaço da sombra.

Calendarização:

- 1) Viagem a Nagasaki (17 a 23 de Julho 2009)
- 2) Visita ao Museu da Bomba Atómica (18 a 21 de Julho 2009)
- 3) Revelação (22 de Julho de 2009)
- 4) Fixação (2011)

Equipamentos e materiais :

- papel fotossensível
- químicos fotográficos
- materiais estanques à luz (rígidos e maleáveis)

autoria : Diogo Saldanha / Marta Maranhã.

fotogramas

Título :

Assombra

Ideia central do projecto :

O vazio do corpo – uma câmara escura que o tempo atravessa.

Objectivos:

5. O inobjectivável do corpo quando exposto ao tempo– o lugar vazio;
6. Entrar na câmara onde o corpo se afunda;
7. Revelar a visibilidade do vazio;
8. Fixar a suspensão do corpo.

Actividades :

- a. Fechar a câmara no vazio;
- b. Abrir o corpo à câmara;
- c. Suspender a abertura entre a saída e a entrada da câmara/corpo;
- d. Fixação do vazio/corpo presente na câmara.

Procedimentos :

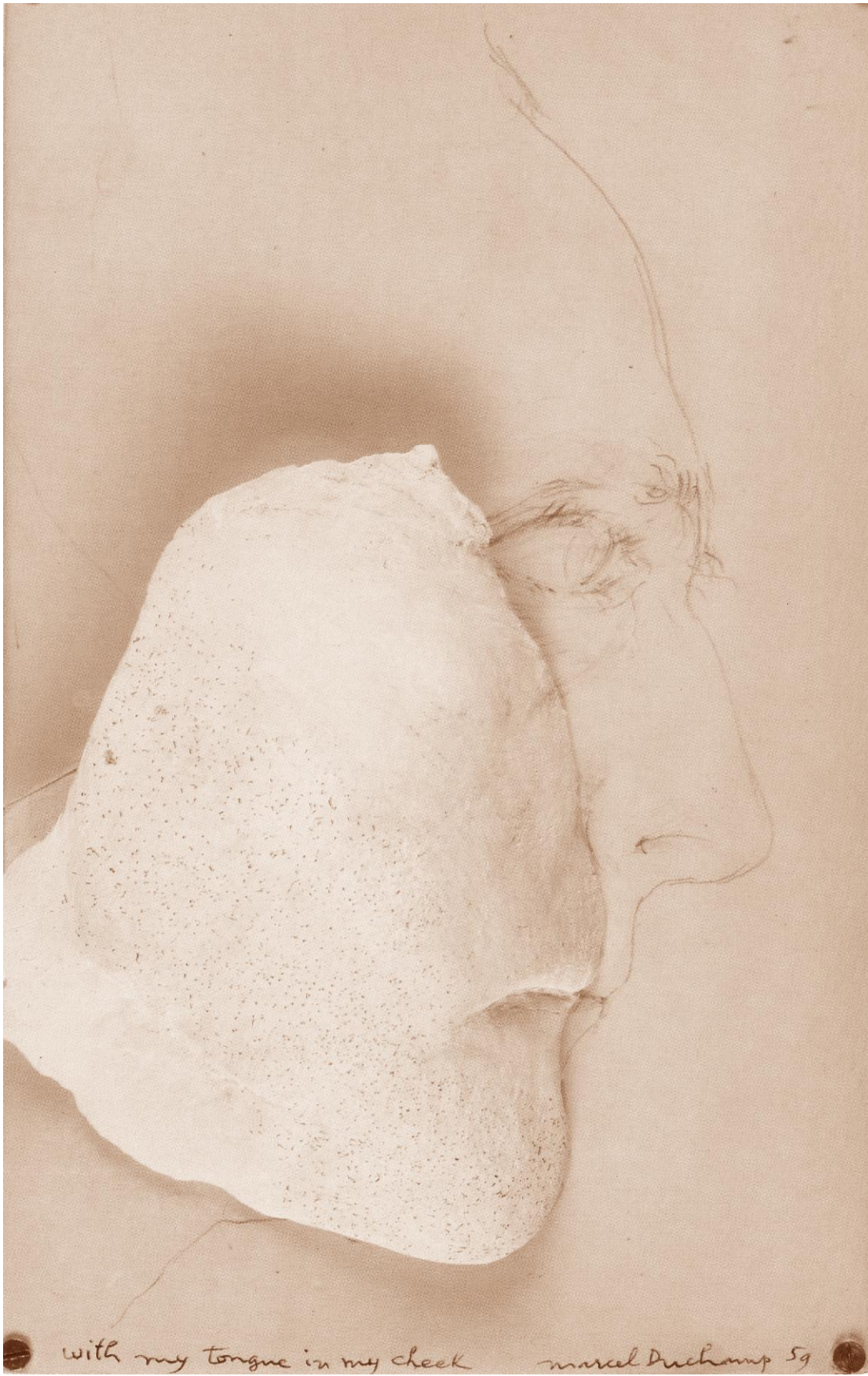
- 1) Vedar a câmara à luz – olhos fechados;
- 2) Suspensão do corpo – suporte e papel;
- 3) Descarga de luz – revelação;
- 4) Banhos químicos – fixação.

Equipamentos e materiais :

- papel fotosensível
- químicos fotográficos
- materiais estanques, transparentes e reflectores de luz (rígidos e maleáveis)
- projector de luz

Autoria : Marta Maranhã (com Diogo Saldanha).

Prólogo (origem)



Marcel Duchamp. *With my tongue in my cheek*. 1959.

*Fingere ex argilla similitudines Butades Sicyonius
figulus primus invenit Corinthi filiae opera, quae
capta amore iuvenis, abeunte illo peregre, umbram ex
facie eius ad lucernam in pariete lineis circumscrisit,
quibus pater eius inpressa argilla typum fecit et cum
ceteris fictilibus induratum igni proposuit.*

Também utilizando a terra, o oleiro Butades de Sícion foi o primeiro a descobrir a arte de modelar retratos em argila; isto passou-se em Corinto devendo a sua invenção à sua filha, que se tinha enamorado de um jovem; estando este de partida para o estrangeiro, ela circunscreveu com uma linha a sombra do seu rosto projectada na parede pela luz de uma lanterna; o seu pai aplicou argila sobre o esboço, fazendo um relevo que pôs a endurecer ao fogo com o resto das suas cerâmicas, depois de o ter secado⁵

⁵ Plínio, o velho – Livro XXXV da História Natural, parágrafo 151, traduzido por Tomás Maia a partir da versão francesa de Jean-Michel Croisille .

Prólogo (origem)

É preciso começar por lembrar o fazer artístico, possivelmente para o tornar a esquecer – este será pensado no lugar vazio das probabilidades, entre as exterioridades do espaço e dotempo. A revelação do fazer artístico, sabemo-la de antemão, é tão improvável como tornar visível o visível ou tornar qualquer coisa numa obra de arte.

Esse fazer, que se pretende tão vazio como o gesto da rapariga de Corinto ou o do oleiro seu pai, tem a objectividade do desenho da sombra – talvez seja este o «ventre» que liberta o amante e só depois o deseja. Esta narrativa, onde toda a intimidade dos gestos tem uma simbologia, que foi e continua a ser-nos familiar, dá passagem a leituras (históricas, estéticas e filosóficas) e representações (pictóricas e gráficas) ao longo dos tempos. Mais do que isso, ela «assombra»⁶ a arte e é por ela assombrada.

Na profundidade da sombra, no lugar vazio da arte, como foram as grandes referências da sua origem – a gruta rupestre e mais tarde o teatro grego – retirado de qualquer exterioridade, em plena inversão surge o vazio das probabilidades. É nesse reduto obscuro que a arte revelará a improbabilidade, a sua visibilidade.

Libertos de toda e qualquer confronto – no vazio da penumbra – colhemos da terra, tal como o oleiro, as incandescências. Sem mover uma única mão, vemos os sonhos

⁶ Maia, Tomás – *Assombra*. Ensaio sobre a origem da imagem. Assírio & Alvim, 2009. p.66

afundarem-se na sua escuridão. Entramos na negação da guerra e saímos, petrificados, da invisibilidade da morte. Entre eles o lugar da visibilidade – o amor, a arte.

Esta terra ou papel – porventura o ventre materno, o sol, a própria origem – com início (no desenho ou pintura da rapariga) e com o fim (na escultura do oleiro) será provavelmente o lugar vazio, revelador da visibilidade que os artistas tanto desejam.

A obscuridade e a subversão da família de Sícion (é a filha que passa o testemunho ao pai) intranquiliza o que até então havia e que era refutado pela sombra, na sua realidade exclusiva.

A lenda apresenta o fazer artístico como uma subversão e instaura definitivamente a probabilidade – abre-nos ao lugar e afunda-nos na improbabilidade da sombra. Nada se poderia revelar se não existisse a invisibilidade do amante, o absoluto desejo do artista, com a condição sem a qual não haveria absolutamente nada.

A invisibilidade fundamentará a revelação. O fazer artístico não seria nada sem o espectáculo do mundo que ele liga. Não será apenas a latência, mas o seu desejo, que fundamenta o tema em estudo desta tese : a revelação.

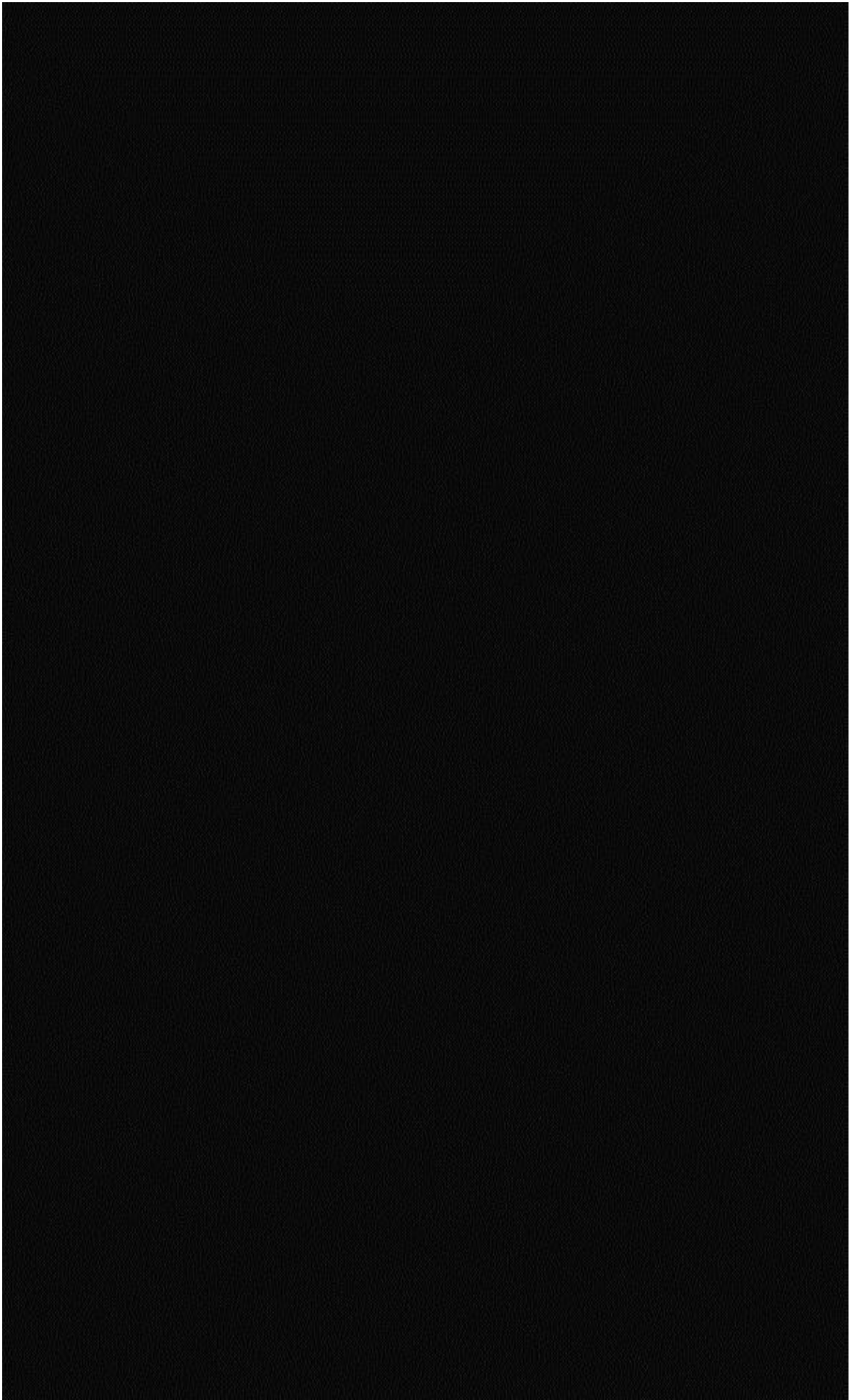
Importa lembrar que o fazer artístico de que aqui se fala parte da sombra, porque é aí que a lenda da visão se estabelece. A arte não quer conquistar o ponto vazio do quiasma que os cientistas se aproximaram perigosamente na conquista do espaço.⁷ Sabe da sua inversão – tal como a rapariga ao virar-se para a sombra – e afunda-se no vazio, na esperança da revelação.

O fazer artístico que procuramos conhece a subversão que nos une – ele afunda-nos. O artista tem na abertura e no desejo o acesso à visibilidade.

A arte não é exclusiva do desenho e da escultura. É nos limites da sombra, tantas vezes e tão perigosamente esquecida, que o artista e a revelação coexistem.

⁷ Mas se algum dia o alcançassem “a estatura do homem não estaria apenas rebaixada face a todos os padrões que conhecemos, mas teria sido destruída” Arendt, Hannah – *Entre o Passado e o Futuro*, Coleção Debates, Editora Perspectiva, 1997, p. 344

Libertos das impossibilidades, sonhamos a visibilidade – aí a arte revela a sua origem.
Exterior aos seus limites, encontra-se a lenda de Plínio assim como todo o
desenvolvimento teórico desta tese.











Teatro do Visível

Teatro do Visível

Na arte vemos a nossa libertação, a obra é o sonho daquilo que vemos – reflexões deste género exprimem a visão como origem comum à arte e à vida. É verdade que protegemos os olhos quando a luz nos encadeia, mas esta não se extingue quando os fechamos. Aí, libertos de qualquer luminosidade, aparece-nos um sonho irradiador do negro. É nesta dupla exterioridade que podemos tocar o visível.

Nos limites definidos pela liberdade e pelo sonho, devemos decifrar a dupla negação do visível que nos torna videntes. É uma probabilidade improvável da «máquina desejanter»⁸ que contraria a máquina fotográfica da possibilidade dentro de uma impossibilidade. Para além desses limites - sem idealizações nem representações - há o vazio da arte – a sua intocabilidade.

Definir a visão como pura objectividade, como instituição da arte, não transforma as aberturas num ideal de investigação, com fé em representações ou descrições num fotógrafo não participante. As aberturas são a nossa participação.

A idealização do conhecimento da arte tem que ser evitada – era uma mentira sem regresso – é necessário uma abertura, uma câmara, à invisibilidade, que toque a liberdade e o sonho da criação, pois é aí que se encontra o visível. Esse lugar

⁸ Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *O Anti-Édipo, Capitalismo ou Esquizofrenia*. Assírio & Alvim, 1995.

inobjectivável ou de extrema objectividade que queremos delimitar – o lugar de origem sem equivalências, sem duplicações.

A arte, o seu lugar, sem qualquer virtualidade nem potência, colocada num vazio, sem interioridade – vazio é também o nosso corpo. Um lugar que não temos a menor pretensão de relativizar em função de um qualquer objectivo.

Temos em nós a visibilidade da revelação - nos nossos limites, tocamos a intocabilidade da arte.

O objectivo será portanto delimitar a pura exterioridade - o vazio da arte, para isso necessitamos de libertar-nos da subjectividade da máquina, das suas metáforas, que fazem dela o avesso da câmara, os nossos ossos. Nos nossos limites, estão os olhos abertos num corpo jazente.

Não podemos modificar o espaço da máquina nem o momento da nossa libertação - invertemo-los e afundamo-nos. Com a força do desejo e na imobilidade dos sonhos, encontramos intocável a nossa revelação no lugar da origem – a obra de arte.

Só na proximidade do lugar de origem da arte, na visibilidade da revelação, será aceitável denominá-la mediante o seu fazer.

«Para esta alternativa e sua resolução há um sinal inequívoco. Hölderlin, o poeta cuja obra ainda cabe aos alemães enfrentar referiu-se a isto, ao dizer: dificilmente o que habita perto da origem abandona o lugar.

A migração IV, 167»⁹

⁹ Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, 2008, p. 63

Cena I

Cena I – máquina

A revelação da arte será aqui olhada antes de se tornar visível.

A captação metafórica será confrontada com a expulsão libertadora, simultaneamente um sonho afastará sistematicamente a máquina/olho mecânico para o passado. A liberdade da alegoria confronta, empurra-nos, colocando no presente da obra de arte, constantemente confirmada.

O tempo presente fascina – esperamos a sua revelação – no passado da Cena I aguardamos por um presente. Mas isso não quer dizer que se acredite numa identidade fora do tempo, longe de estarmos retirados para fora, no invisível, este tempo invade-nos. Não duvidamos que se revelará dentro dos nossos olhos.

Onde se revelará este tempo vazio que se oculta na máquina?

Este tempo latente liberta-se sob a tripla dimensão do presente, do passado e do futuro – e se assim é, não é da ordem do saber mas do lugar da sua revelação.

1. Invisibilidade

A fotografia, depois de ter tido um papel fundamental na arte e em vários campos do conhecimento como iremos ver mais à frente, foi, durante o século XIX, utilizada frequentemente enquanto objecto metafórico por vários pensadores. Aparentemente a *camera obscura* torna-se num dispositivo desafectado com o aparecimento da máquina fotográfica a partir de 1839¹⁰, passando a ser utilizada com múltiplos fins e a ser alvo de grandes ingenuidades.

Sarah Kofman, desmonta as principais metáforas que se conotaram com o dispositivo fotográfico, nomeadamente em autores como Marx, Freud, Nietzsche ou Rousseau, num livro que é totalmente dedicado a essas metáforas¹¹ que serão apresentadas sinteticamente para se confrontarem com a Alegoria da Caverna (libertação) nas suas imensas e constantes interpretações que atravessam muitas das áreas do conhecimento e os seus diferentes assuntos.

Este espaço metafórico, ocupado pela fotografia na Cena II (vazia), é desvelado e liberto na visibilidade do olho. Mais à frente, na última Cena, a fotografia será confrontada com as metáforas arqueológicas.

¹⁰ 1839 - ano em que oficialmente nasceu a fotografia por meio da apresentação ao mundo da patente de Daguerre - o daguerreotipo (o primeiro sistema fotográfico que possibilitava a obtenção de fotografias através de uma camera obscura de reduzidas dimensões adaptada para receber a chapa emulsionada fotosensível).

¹¹ Kofman, Sarah, *Camera Obscura, de l'Idéologie*, Editions Galilée, 1973.

As metáforas fotográficas do tempo

Marx recorre ao processo de inversão óptico para criticar a ideologia vigente. Declara esta analogia perfeita para descrever ou caracterizar, ao mesmo tempo, o processo de inversão que se produz para uma necessidade histórica : «*E, se, em toda a ideologia, os homens e as suas relações nos aparecem colocados de cabeça para baixo como numa camera obscura, este fenómeno resulta do seu processo de vida histórico, tal como a inversão dos objectos na retina resulta do seu processo de vida física.*»¹²

A inversão do fenómeno físico é considerada semelhante à do fenómeno social. Salienta-se a ausência constante ao ponto de abertura que pode bem ser a saída desta ideologia e de todas as ideologias em que a salvação se objectiva no céu. Mas se na ideologia se opera uma inversão, de baixo para cima ou de cima para baixo, na fotografia a inversão está no ponto de abertura podendo ser entendida metaforicamente.

Diz Marx : “*Indo ao encontro da filosofia alemã que cai do céu sobre a terra, é da terra para o céu que aqui queremos subir*”¹³, construindo uma segunda metáfora, esta já próxima da religião, que ilumina a primeira e descreve a inversão da inversão. Recusando a saída – a abertura – resta-nos pouco mais que a salvação no céu.

A inversão da inversão consiste nesse ponto de abertura da fotografia constatável empiricamente e que pode derivar em recuos fantasmagóricos que nos tiram a passagem para o futuro.

Assim reflexos e ecos enviam para a *camera obscura*. Todas estas metáforas implicam o mesmo postulado, a existência dum lugar de origem objectivável no espaço – a cabeça não deve estar para baixo mas no alto : são os homens em carne e osso, homens na sua

¹² Idem, p. 13.

“*Et, si, dans toute l'idéologie, les hommes et leurs rapports nous apparaissent placés la tête en bas comme dans une camera obscura, ce phénomène découle de leur processus de vie historique, absolument comme le renversement des objets sur la rétine découle de son processus de vie directement physique*”.

¹³ Ibidem, p. 14.

“*Tout à l'encontre de la philosophie allemande qui descend du ciel sur la terre, c'est de la terre au ciel qui l'on monte ici.*”

actividade real que devem servir o princípio, não a sua linguagem, ou as suas representações. Dizendo de outro modo, não se parte do que os homens dizem, imaginam ou representam, nem daquilo que eles são em palavras, pensamento ou imaginação, para chegar depois aos homens de carne e osso; não, parte-se dos homens na sua actividade real; é a partir do seu processo de vida real que se apresenta também o desenvolvimento dos reflexos e dos ecos deste processo vital. O lugar do espaço fotográfico, a sua origem inobjectivável, torna-se um meio (um *métier*) para alcançar um fim, um espaço para os ossos, para a carne, onde o nosso corpo deixa de ser um lugar.

Esta metáfora, da inversão fotográfica, implica a inexistência do ponto que se apresenta inobjectivável, o único que dá lugar ao corpo sem a necessidade de lhe dar passagem.

A passagem para a câmara fotográfica parece não contaminar as ideologias. Foram sendo levadas ao mesmo tempo pela noção de autonomia da máquina e do corte do obturador.

A abertura passa a ser um corte tal como a clausura era tida como uma interioridade de luz e de verdade.

A máquina fotográfica deu continuidade ao espaço de interdição sexual onde completava tudo o que se desejava vedar. Só a transgressão da fotografia nos podia completar. Tal como nos conventos, a cela escura onde monges, frades e freiras se disciplinavam.

Neste simulacro, a exterioridade é disfarçada de interioridade – esta retira-se por uma interrupção em que se corta a única possibilidade de vida que dispomos.

O confronto entre Marx e as clausuras conventuais reflectiu-se entre a câmara e a máquina fotográfica. Ao mesmo tempo, a fotografia tornava-se, aos olhos da sociedade do séc. XIX, cada vez mais um meio utilitário, distanciando-se do seu lugar, da sua origem.

O aparecimento da máquina fotográfica, não atenuou as críticas de Marx relativamente à *camera obscura* – o sonho de uma câmara clara, fá-lo declarar que só as transformações práticas podem, depois de um “*penoso e longo desenvolvimento trazer acima (ao dia) relações transparentes e racionais.*”¹⁴

A claridade da *camera lúcida*¹⁵, o seu trabalho de transformação, de transparência e de luminosidade não atenuou o confronto teórico nem trouxe soluções práticas.

A nostalgia de um conhecimento claro, subentende que este está primeiro.

O prisma não é origem do conhecimento, antes pelo contrário.

O desconhecimento da máquina ocular transformou a fotografia numa metáfora de combate, sem um único lugar para a máquina, para a liberdade do corpo para o nosso sonho.

¹⁴ Ibidem, p. 32.

“*pénible et long développement amener au jour des rapports transparents et rationnels.*”

¹⁵ Instrumento do séc. XIX, que era utilizado para desenhar. Chama-se “lúcida” por ter resolvido a questão da obscuridade da sua antecessora (*camera obscura*) pois, através das propriedades reflexivas e transparentes do vidro, permite-nos ver a imagem daquilo que queremos desenhar (por reflexão do vidro colocado a 45°) sobrepondo-se a imagem à nossa mão (que a vemos por transparência).

As metáforas fotográficas do espaço

Sempre que Freud utiliza uma metáfora, opera com grande prudência : multiplica as imagens, declara-as grosseiras, provisórias e apenas de utilidade didáctica. Corrige-as umas após outras, mesmo se as metáforas espaciais lhe parecem mais adequadas para descrever o aparelho psíquico : imagens de censura, do guarda, do examinador completam o processo fotográfico, que só por si é incapaz de mostrar o carácter conflituoso do psiquismo.

Apesar de tudo isto, o texto de Freud não escapa ao sistema tradicional de oposições míticas e metafísicas : inconsciente, consciente, obscuro/claro, negativo/positivo. Uma prova negativa é a que reproduz o modelo em cores inversas, em claro os escuros e em escuro os claros. Se se quiser obter uma prova positiva, aplica-se este primeiro desenho negativo numa outra folha de papel que tenha a mesma propriedade e expõe-se tudo à luz.

Mas o termo “negativo” tem uma sobrecarga pejorativa: está ligado à obscuridade, à antecâmara, ao lugar reservado, ao laçao. A consciência, pelo contrário, caracteriza-se pela claridade, lucidez, positivo, lugar nobre, o salão é o mestre. O desenvolvimento fotográfico corresponderia ao desenvolvimento do Espírito que lhe corresponde no decorrer do tempo, o positivo depende do negativo.

Passar da obscuridade à luz, ou aclarar a obscuridade, faz desaparecer a revelação e consecutivamente o seu sentido sempre presente, construindo assim um sentido que nunca existiu como tal.

Freud traz às metáforas fotográficas um elemento novo – a imagem latente – que substitui a metáfora da peneira, situado entre os ecrãs reguladores da qualidade do órgão sensorial e os estímulos de certos processos e termos que determinam a quantidade e o sentido da continuidade da luz.

Este elemento de separação revelador dá um sentido luminoso ao tempo. O cliché reflecte a teoria da imagem (ver não é apenas a obtenção de um duplo), mas tal como na origem da imagem, a *camera obscura* apresentou-se como um espaço de passagem revelador do tempo.

De modo explícito e reiterado descreve o inconsciente com ajuda desta metáfora. Mas, como no caso da ciência, substitui o modelo da *camera obscura* pelo da máquina fotográfica. Entre os dois modelos a diferença é mínima, a imagem física torna-se uma impressão química. Aliás as primeiras fotografias foram obtidas a partir da *camera obscura*, tendo apenas sofrido ligeiras adaptações – fundamentalmente deixou de ser uma passagem visível para se tornar numa imagem do visível.

Nos ensaios sobre a teoria da sexualidade, Freud define o inconsciente como latente que em determinados momentos ou circunstâncias passa para o estado consciente. Nota que nos perversos os fantasmas do inconsciente ultrapassam a pré-consciência e instalam-se no consciente. Neste contexto o pré-consciente deixa de ser a imagem latente, a peneira rompe-se e Freud declara a analogia fotográfica grosseira e insuficiente. Pintou outras metáforas para fazer compreender que entre a fase negativa e a fase positiva interpõem-se forças: metáfora do examinador, da censura presente na entrada dum antecâmara escura que proíbe a certos impulsos o acesso ao salão claro da consciência : “*O inconsciente é uma fase regular e inevitável dos processos que constituem a nossa actividade psíquica; todo o acto psíquico começa por ser inconsciente e assim pode continuar ou desenvolver-se até à consciência, conforme encontre resistência ou não.*”¹⁶

A diferença entre actividade pré-consciente e actividade inconsciente não é primária, só está estabelecida uma vez que a defesa entra em jogo. Só então a diferença entre pensamentos pré-conscientes, capazes de aparecer na consciência e reaparecer em

¹⁶ Freud, Sigmund – *Note sur l'inconscient en psychanalyse* (1912), in *Métapsychologie*, p. 184, G. W. VIII, p. 436.

“*L'inconscience est une phase régulière et inévitable des processus qui constituent notre activité psychique; tout acte psychique commence par être inconscient et il peut soit le demeurer soit se développer jusqu'à la conscience, selon qu'il rencontre de la résistance ou non.*”

qualquer momento e pensamentos inconscientes, em que isso é recusado, adquire um valor teórico tanto como prático.

A metáfora fotográfica que Freud considerou grosseira não é desapropriada, pois a relação entre a actividade consciente e a actividade inconsciente, poderia bem ser encontrada na imagem latente. No lugar da revelação, não do negativo ou do positivo, encontra-se a resistência ao inconsciente, na revelação separa-se o inconsciente do consciente.

Em Nietzsche como em Freud as metáforas fotográficas são múltiplas, pelo que é arriscado isolar uma metáfora para privilegiar uma em detrimento das outras.

A fotografia é relacionada com o esquecimento que é necessário à vida (necessidade de por vezes fechar as janelas da consciência, fazer silêncio, fazer tábua rasa da nossa consciência, para dar ao novo lugar, para objectivar esse buraco da fechadura, para sentir - pré-sentir - o papel de guarda da faculdade de esquecimento).

Nietzsche utiliza esta metáfora e as suas conotações míticas: a câmara da consciência tem uma chave e seria perigoso espreitar pelo buraco da fechadura (perigoso e imprudente). É preciso deitar a chave fora.

A analogia da fotografia em Nietzsche não segue o modelo do aparelho fotográfico nem o do olho, refere-se a um olho cuja máquina não pode ser confundida com uma câmara clara (*camera lucida*) : o olho do pintor.

Historicamente a *camera obscura* dos pintores foi a que serviu de modelo à própria visão.

Mais interior que o buraco da fechadura de Nietzsche, é a pintura descrita por Jean-Jacques Rousseau, querendo pintar não o seu rosto mas a sua alma: escreveu que se ia colocar numa *camera obscura*, para a dedicar ao leitor, sem maquilhagem, em toda a sua verdade. Assim as pinturas livrescas e falaciosas deviam passar pela *camera*

obscura que restituiria a presença da alma em toda a sua transparência, a presença da natureza. E dizia : “*vou trabalhar por assim dizer na camera obscura; não preciso de outra arte a não ser seguir exactamente os traços que vejo marcados. (...) Direi qualquer coisa como a sinto, como a vejo, sem procuras, à vontade, sem me prender com a miscelânea de cores.*”¹⁷

Tarefa única, nunca antes realizada, a *camera obscura* permitiu-lhe escrever “As Confissões”, que não são um livro, mas uma pintura.

A metáfora é dada como modelo perfeito da passividade e da objectividade. Ponto de vista do artista, é de facto o ponto de total inobjectividade. Tudo querer ser é uma perspectiva de quem se quer apoderar daquilo que é de todos.

A *camera obscura* reenvia a outra negrura. O uso da metáfora da *camera obscura* por Rousseau não é tributário das inversões mas da metafísica : presença; desvelamento; verdade; transparência.

Como diz Nietzsche, os opostos pertencem ao mesmo sistema.

Cada homem tem a sua *camera obscura*, o seu ponto de vista perspectivista. Este ponto de total inobjectividade do artista não deve ser espreitado. A subjectividade denuncia a ilusão da transparência, que é um ponto de vista da indecência, que faz olhar as coisas de baixo para cima, é o ponto de vista do fraco. A generalização da fotografia é a generalização do perspectivismo. Não há olho sem ponto de vista que seja passivo, mesmo o da ciência. Ela é também uma actividade artística, mas que se ignora como tal.

Nietzsche não acredita na passividade do olho – não acredita num olho sem ponto de vista.

Se por um lado as metáforas tentam apresentar a invisibilidade através de vários assuntos, por outro estamos convictos que fecham com um olho visível esse ponto de

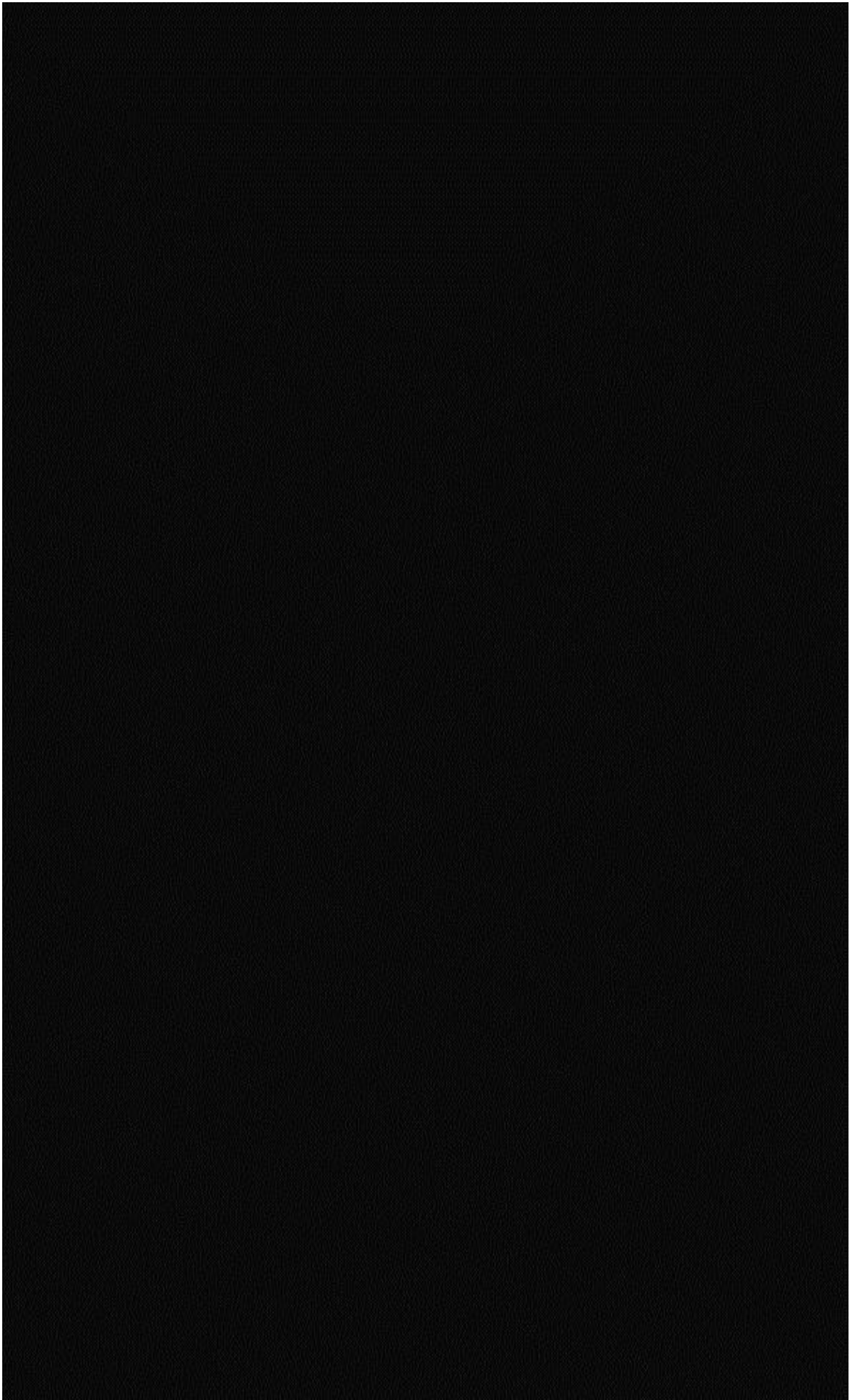
¹⁷ Kofman, Sarah, *Camera Obscura de l’Ideologie*, Editions Galilée, 1973, p. 56.

“*Je vais travailler pour ainsi dire dans la chambre obscure ; il n’y faut point d’autre art que de suivre exactement les traits que je vois marqués (...). Je dirai chaque chose comme je la sens, comme je la vois, sans recherche, sans gêne, sans m’embarrasser de la bigarrure*”

revelação fotográfica. Porém, libertos dessa invisibilidade, o visível surgirá no olho que sonha.

As inversões são nas metáforas fotográficas muito focadas na verdade da prova e por isso, como se verá na Cena III, menos esclarecedoras que as metáforas arqueológicas que abrem ao artista a inobjectividade do lugar.

A eterna abertura será diametralmente exposta nas metáforas arqueológicas onde veremos Freud ultrapassar o confronto consciente/inconsciente que nestas metáforas fotográficas ainda se tocam.















2 – Liberdade

A latência não é mitológica, é oculta: mais que uma coisa, um objecto ou uma representação.

O que faz a latência tomar forma é a adesão, sendo indispensável que a latência se sujeite sem reservas ao seu destino. O seu destino é «encarnar» – tomar forma. Tomás Maia, apoiado em Mondzain, distingue o acto de encarnar do de incorporar demonstrando que, por razões eminentemente políticas, a teoria cristã da encarnação deve ser cuidadosamente distinguida de qualquer operação de incorporação: esta «produz, enquanto ritual de incorporação, o corpo institucional, no mesmo momento em que, como memorial da encarnação, a imagem distribui substitutos simbólicos numa distância intransponível para com o invisível»¹⁸.

A latência é indissociável da incorporação, não tendo forma de se ausentar. Ela (a incorporação) é o próprio tempo, o passado e o futuro que se ausenta.

Se o passado é a latência que nos faz identificar a singularidade, essa nunca pode sobrepor-se à ausência.

A latência não pode ter forma, figura, configuração – ela é abstracta. Tem é a capacidade de figurar, de encarnar; por isso, por ser metafórica, não deve ser incorporada. O limite da latência não é o informe ou o desfigurado, para lá desse limite está o antípoda da latência: a sua ausência – eis a contradição que a arte revela.

¹⁸ Marie-José Mondzain, *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002, p. 34-35.

Quando se tenta dar forma à latência desaparece o presente e o futuro, restando a sobrevivência modulável de uma infinita representação, que se prolonga por meio de técnicas de reanimação segundo os progressos das tecnologias. A arte é o testemunho entre a latência e a ausência e não uma infinita representação.

A procura incessante que a latência tem de estabelecer limites requer uma vida, um testemunho da exterioridade absoluta.

A latência liberta-se nos seus limites, na forma do vazio, aproximando-nos vertiginosamente da ausência – da nossa própria possibilidade de sonhar.

Alegoria da caverna (segredo)

«Suponhamos uns homens numa habitação subterrânea em forma de caverna, com uma entrada aberta para a luz, que se estende a todo o comprimento dessa gruta. Estão lá dentro desde a infância, algemados de pernas e pescoços de tal maneira que só lhes é dado permanecer no mesmo lugar e olhar em frente; são incapazes de voltar a cabeça, por causa dos grilhões; serve-lhes de iluminação um fogo que se queima ao longe, numa eminência, por detrás deles; entre a fogueira e os prisioneiros há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro, no género dos tapumes que os homens dos "robertos" colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles. (...)

Visiona também, ao longo deste muro, homens que transportam toda a espécie de objectos, que o ultrapassam: estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de lavor; como é natural, dos que os transportam, uns falam, outros seguem calados. (...)

Então, se eles fossem capazes de conversar uns com os outros, não te parece que eles julgariam estar a nomear objectos reais, quando designavam o que viam? (...)

E se a prisão tivesse também um eco na parede do fundo? Quando algum dos transeuntes falasse, não te parece que eles não julgariam outra coisa senão que era a voz da sombra que passava? (...)

Considera o que aconteceria se eles fossem soltos das cadeias e curados da sua ignorância, a ver se, regressados à sua natureza, as coisas se passavam deste modo. Logo que alguém soltasse um deles, e o forçasse a endireitar-se de repente, a voltar o pescoço, a andar e a olhar para a luz, ao fazer tudo isso, sentiria dor, e o deslumbramento impedi-lo-ia de fixar os objectos cujas sombras via outrora. Que julgas tu que ele diria, se alguém lhe afirmasse que até então ele só vira coisas vãs, ao passo que agora estava mais perto da realidade e via de verdade, voltado para objectos mais reais? E se ainda, mostrando-lhe cada um desses objectos que passavam, o forçassem com perguntas a dizer o que era? Não te parece que ele se veria em dificuldades e suporia que os objectos vistos outrora eram mais reais do que os que agora lhe mostravam? (...)

Portanto, se alguém o forçasse a olhar para a própria luz, doer-lhe-iam os olhos e voltar-se-ia, para buscar refúgio junto dos objectos para os quais podia olhar, e julgariam ainda que estes eram na verdade mais nítidos do que os lhe lhe mostravam? (...)

E se o arrancassem dali à força e o fizessem subir o caminho rude e íngreme, e não o deixassem fugir antes de o arrastarem até à luz do Sol, não seria natural que ele se doesse e agastasse, por assim ser arrastado, e, depois de chegar à luz, com os olhos deslumbrados, nem sequer pudesse ver nada daquilo que agora dizemos serem os verdadeiros objectos? (...)

Precisava de se habituar, julgo eu, se quisesse ver o mundo superior. Em primeiro lugar, olharia mais facilmente para as sombras, depois disso, para as imagens dos homens e dos outros objectos reflectidos na água, e, por último, para os próprios objectos. A partir de então, seria capaz de contemplar o que há no céu, e o próprio céu, durante a noite, olhando para a luz das estrelas e da Lua, mais facilmente do que se fosse o Sol e o seu brilho de dia. (...)

Finalmente, julgo eu, seria capaz de olhar para o Sol e de o contemplar, não já a sua imagem na água ou em qualquer sítio, mas a ele mesmo... (...)

Depois já compreenderia, acerca do Sol, que é ele que causa as estações e os anos e que tudo dirige no mundo visível, e que é o responsável por tudo aquilo de que eles viam um arremedo. (...)

Se um homem nessas condições descesse de novo para o seu antigo posto, não teria os olhos cheios de trevas, ao regressar subitamente da luz do Sol? (...)

E se lhe fosse necessário julgar daquelas sombras em competição com os que tinham estado sempre prisioneiros, no período em que ainda estava ofuscado, antes de adaptar a vista — e o tempo de se habituar não seria pouco — acaso não causaria o riso e não diriam dele que, por ter subido ao mundo superior, estragara a vista, e que não valia a pena a ascensão? E a quem tentasse soltá-los e conduzi-los até cima, se pudessem agarrá-lo e matá-lo, não o matariam? (...)¹⁹»

¹⁹ Platão – *A República*. F. C. Gulbenkian, 11ª edição, pp. 315-319



2

Alegoria da Caverna (esquema)

Relendo Platão de outra maneira, a libertação da «infância, das algemas de pernas e pescoços» pelo iniciado que pode assim virar-se para a luz «que se estende a todo o comprimento da gruta», a sua saída em direcção à luz libertam-no definitivamente do escuro que o encobria, sendo que este jamais regressará às trevas, e no entanto não será ainda o mesmo? Não será o iniciado o único conteúdo do homem algemado da gruta? Aquilo que ele jamais pode ter («estatuetas de homens e de animais, de pedra e de madeira, de toda a espécie de lavor»), aquilo que, ao mesmo tempo, se dirige ao infinito da caverna e o empurra para diante do sol – «há um caminho ascendente, ao longo do qual se construiu um pequeno muro» – não é mais que uma representação – o escuro que pressupõe a luz; bem como a renúncia do iniciado em captar um testemunho, faz com que ele receba os raios fulminantes – então o que o sol lhe dá a ver é a revelação do corpo fora da exterioridade da sua sombra.

O único conteúdo da revelação solar é a invisibilidade do olho, a sua exterioridade – o sol é ali apenas a chegada do olho do iniciado a si próprio. O iniciado é, na exterioridade, a testemunha possível da impossibilidade entre a caverna da invisibilidade (das sombras) e a caverna da não-invisibilidade (das estatuetas).

A alegoria só se esclarece quando se compreende que a luz não é nem pode ser uma coisa luminosa ao lado de uma coisa não iluminada; a luz do sol não é mais real que a escuridão da caverna, ainda que opostos. A revelação dá-se no preciso momento em que o sol se revela como «lugar» e onde o iniciado tem na invisibilidade e na não-invisibilidade os limites da sua exterioridade. A caverna não pode manifestar-se a si própria sem manifestar a negação das sombras, que no entanto não são separáveis da caverna, e expulsa-o para o lugar do sol. Este (o sol) abre-se à escuridão e só se manifesta dando lugar à invisibilidade, isto é, ao espaço das trevas. O iniciado, por sua vez, abre-se no vazio da sua sombra.

Até ao momento em que o homem e o sol tinham um lugar separado, é incontestável que a sua vida na caverna era infinitamente mais fácil, mais invisível, todavia a revelação da sua visibilidade era por isso mesmo impossível, porque toda a revelação do visível tinha como consequência a deslocação do invisível para outro espaço, contra o qual se erguia aquele muro «no género dos tapumes que os homens dos "robertos" colocam diante do público, para mostrarem as suas habilidades por cima deles.».

A revelação do visível necessita da invisibilidade, a cada consolidação dos objectos invisíveis na caverna, o sol revelava a sua ausência. É assim que deve ser compreendida, na alegoria, a impossibilidade do visível da caverna sem a revelação da visibilidade da luz do sol. Não significa, essa impossibilidade, que a caverna tivesse a pretensão de poder cometer a impostura de substituir o sol, significa pelo contrário que o escuro se apropriou de toda a possibilidade da luz.

O sol, ou o iniciado ou o lugar, não têm lugar, mas são aqui o ter-lugar, a interioridade do escuro. O iniciado é o ser-espaço do espaço, ser-pedra da pedra. O lugar não é aqui a caverna mas é o próprio facto do iniciado advir a si próprio que dá lugar à caverna, que a revela.

A separação da caverna dela própria sem a sua clarificação; eis uma luz que não clareia mas que mostra a própria escuridão.

Estão assim criadas as condições para finalmente entrelaçar os três termos fundamentais desta tese: câmara, vazio e olho — os quais convergem no termo *assombra* e se desenvolvem nas suas diferentes «Cenas».

Essa separação pode explicar o vazio artístico, o mesmo vazio do iniciado que não recolheu nenhuma prova, que não tenta iluminar a caverna, pois se este «tentasse soltá-los e conduzi-los até cima, se pudessem agarrá-lo e matá-lo, não o matariam? — Matariam, sem dúvida — confirmou ele.»²⁰

²⁰ Idem, p. 517a

A luz que as separa não seria reveladora mas destruiria a matéria da própria caverna. Reconhecemos aqui os termos que estruturam o quiasma da arte (a caverna das sombras) o vazio que interrompe (o sol) e o olho do iniciado que nega a caverna ao não «ver nada daquilo que agora dizemos serem os verdadeiros objectos»²¹.

«(E de uma outra maneira, mais primitiva ainda, a caverna pré-histórica poderia conduzir-nos a um ensinamento semelhante: um homem visita um vazio inabitado aí inscrevendo as primeiras imagens — aí, nessa cavidade que exterioriza o vazio que ele mesmo foi interiorizando ao praticar o culto dos mortos (desde que, inumando, os homens revelaram a eles mesmos a humanidade). Essa caverna, aliás, permite até arriscar um resumo do advento (interminável) da humanidade: o utensílio (técnico) exterioriza uma função ou um órgão do corpo, a obra (artística) exterioriza o seu vazio íntimo.)»²²

Ora, se estas cavernas são duas e a mesma caverna – a câmara invisível e o olho invisível são os limites da latência, a interrupção da arte que tentaremos aprofundar.

A origem da arte nas grutas inverte a posição que a caverna ocupa na filosofia. O lugar do sol fica acima da terra e a superfície da terra é o limite que interrompe ambas as cavernas.

«A caverna artística, dito de outra maneira, é o lugar onde deliberadamente se deixa de ver para poder fazer aparecer (o que não está presente). A caverna filosófica é o lugar de uma vontade insaciável de ver: onde se quer continuar a ver o que seria a presença em si (o que estaria para além do sentido da visão). Só que — primeira reviravolta — o prisioneiro recua: doem-lhe os olhos e, ofuscado, procura de novo refúgio na penumbra. Poder-se-ia dizer que a ofuscação (o deslumbramento), para o filósofo, releva de uma falta de hábito passageira, para o artista, de uma prática insistente de desabituacão. Mais: que a ofuscação filosófica comporta duas

²¹ Ibidem, p. 516a

²² Maia, Tomás – *Assombra*. Ensaio sobre a origem da imagem. Assírio & Alvim, 2009, pp. 86-87.

etapas e que ela só será superada quando o prisioneiro for arrancado para o exterior e arrastado até à luz do Sol. Pois enquanto que o artista está destinado a revisitar a caverna e a persistir nas suas profundezas — a persistir na aporia perante o assombro *que há x* (e podia não haver) —, o filósofo quer chegar a um fim, quer encontrar uma saída definitiva para a sua própria ofuscação, um fundamento primeiro para a pergunta “*o que é x?*”. A ofuscação filosófica — tal como ela é suposta num certo Platão, pelo menos — é cognitiva (o seu iniciado ainda não sabe o que é a justiça, o belo, o bem em si); a ofuscação artística é ontológica — o seu iniciado não procura um saber e detém-se perante o facto que haja “isto” (*tudo isto*) em vez de nada.»²³

Tomás Maia questiona o porquê do início da filosofia na caverna e, vai mais longe, tentando distinguir o lugar da iniciação filosófica dessa cavidade onde apareceu a arte: «E se a arte e a filosofia (e a religião) não fossem outra coisa senão diferentes modos de iniciação ao segredo (outros diriam “mistério”) da morte, distinguindo-se apenas entre si precisamente pelo modo como abordam esse segredo: cada uma arranjando a caverna que lhe convém?»²⁴

A cultura grega trouxe-nos a visibilidade do olho, a religião cristã a encarnação de Deus no corpo de Cristo. Na invisibilidade a simbologia torna-se um espaço fechado, cada vez mais intransponível. Fomos incorporados no corpo institucional, ficamos reféns da nossa invisibilidade sem abertura possível.

Se esta libertação nos foi apresentada na alegoria e no corpo de Cristo, já na sociedade moderna fomos definitivamente incorporados na máquina da invisibilidade.

²³ Idem, p.96

²⁴ Ibidem, p. 88

Invisibilidade da Máquina

Michel Foucault estuda esta imposição a que fomos sujeitos através do modelo da “peste”, que nos incorpora numa cidadela esquadrihada. Descreve esta incorporação nos “processos topográficos utópicos”²⁵ dos finais do século XVII quando a praga apareceu numa cidade que ocupou o lugar da visibilidade fechando-nos na invisibilidade de um corpo uno e coeso. Primeiramente a cidade foi isolada, fechada, as suas portas guardadas pelas milícias e os seus habitantes foram proibidos de sair sob pena de morte. Depois a cidade inteira foi repartida em bairros, cada um governado por um subordinado e cada rua colocada sob vigilância de um guarda que estava sentenciado à morte se se atrevesse a abandonar o posto. Cada guarda de rua fechava as portas que pertenciam às suas casas, guardando a chave para que ninguém pudesse sair das casas. Estas chaves por sua vez eram depositadas com o guarda do bairro, que as guardava até que acabasse a quarentena. Todas as casas continham suficientes provisões para atravessar a quarentena; e um sistema era aplicado para capacitar cada residente de receber rações de pão e vinho, carne fresca, peixe, enquanto não existiam contactos com os fornecedores.

O espaço nesta cidade sob quarentena era absolutamente fechado e constantemente vigiado. Os únicos elementos em movimento eram os guardas e os “corvos”, essas pessoas de baixo estatuto que transportavam e enterravam os mortos ou limpavam os infectados impossibilitando a libertação – a morte era carregada e condenada na invisibilidade do seu cadáver.

A inspecção era um acto contínuo : todos os dias eram examinados os residentes, todas as presenças eram registadas, e as suas acções observadas para ver se sofriam da doença. A falta da presença na janela significava a presença da praga, originando a vigilância especial em toda a casa. Cada casa, uma por uma, era purificada por um processo perfumado : aos seus habitantes era pedido que abandonassem a casa por algumas horas, a sua mobília e posses eram armazenadas numa divisão e toda a casa selada enquanto o desinfectante actuava.

²⁵ Foucault, Michel - *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Gallimard, 1975, p. 239.

Este foi o paradigma, o quadro espacial para um espaço que se queria ultrapassado, iluminado por um sol que fechava mais que qualquer símbolo. Aqui a desordem e o caos da praga eram conhecidos por uma perfeita racionalidade, uma ordem que funcionava com a confusão pela distinção entre o puro e o contaminado, a luz e a escuridão. “*Contra o incumprimento deste tratado ou contactos ilícitos, a disciplina trazia os seus poderes analíticos : o constante controlo pela vigilância e uma divisão estritamente visual e topográfica*”²⁶.

Este controlo de sobrevivência substituiu os símbolos e tentou impossibilitar o aparecimento da nossa imagem, do nosso corpo. Os seguidores do século XIX tentaram fechar-nos na própria «caverna» do invisível com um símbolo solar irradiante. A imagem do corpo de uma cidade era um ingrediente essencial, o remédio para as cidades invisíveis.

Na cidade incorporada era possível vigiar, pois as diferentes funções são demarcadas, segregadas (i.e., os cemitérios, as fábricas de cola mal cheirosas, os trabalhadores das centrais de gás, as fábricas barulhentas eram removidas para a periferia da cidade para uma área industrial estruturada), então a circulação entre os diferentes órgãos da cidade era a componente essencial, o mecanismo intransponível.

A circulação definia a unidade do corpo. A eficiência da cidade : o movimento pedestre, o movimento do tráfego e do mercado, das tropas nos tempos revolucionários, o movimento de limpeza da água e esgotos, a existência de gás e a electricidade que iluminavam as ruas escuras à noite era a garantia institucional.

Canalizar o movimento é distribuí-lo mantém a cidade, o seu corpo, mas esse pressupõe que existam órgão ou bairros para onde o movimento é direccionado : assim a cidade tem uma ordem espacial abstracta que lhe é imposta, entre o centro e a sua periferia, que não tem em conta as sombras dos corpos mas um corpo institucional. Todas as

²⁶ Boyer, M. Christine – *The City of Collective Memory*, MIT Press, 1996, p. 287. “*Against the threatening plague bred on wanton mixings brought its analytic powers: the constant gaze of surveillance and a strict visual and topographic division.*”

interferências, todos os bloqueios a este movimento circulatório e curativo eram para ser erradicados : pontes e túneis construídos não importando a que custo em dinheiro ou vida.

É com este modelo de cidade (onde a luz substitui a simbologia) que o corpo deixa de ser apenas uma ausência, uma abstracção simbólica e passa a ser um agente tóxico ou infeccioso, como uma espécie de “*perigo biológico*”²⁷ que Foucault compara com o momento actual. Todo o esforço vai no sentido de gerir a invisibilidade gerando a sua incorporação.

Por detrás de qualquer plano de cidade e projecto de arquitectura, prevalecem o crer da incorporação na cidade mais abrangente de uma instituição que se fecha ao futuro. Só o desejo da máquina, encarnado, pode desencadear uma revolução, uma libertação.

Um regime arquitectónico que controle o corpo dos indivíduos torna-os instrumentos: acreditando, a ameaça do século XIX garantiu a estabilidade incutindo sentimentos democráticos, moralidade e o auto-controle em corpos que se querem planeados arquitectonicamente como órgãos.

Michel Foucault explicou como as medidas disciplinares foram desenvolvidas durante o século XIX para produzir uma cidade eficiente com indivíduos produtivos, como as normas de boa conduta e racionalidade foram interiorizadas através da educação e do treino²⁸. Mas o desenvolvimento de estruturas disciplinares que transformam a conduta individual, também implica uma utopia de uma cidade bem governada e arranjada que se desenvolve numa primeira etapa. Esta ideia baseou-se no assumir que o modelo da luz era um antecedente para a percepção e só secundariamente acabaria com a possibilidade da sombra individualizar cada um dos seus habitantes.

Se a conduta normativa individual podia ser construída, a sua identidade específica estava convenientemente anulada pelas experiências educacionais, então para cada

²⁷ Deleuze, Gilles – *Foucault*, Colecção Perfis, Vega, 1998, p. 125.

²⁸ Foucault, Michel – *Surveiller et punir*, Gallimard, Paris, 1975.

indivíduo que pertencesse ao todo colectivo e para que o espírito do todo prevaleça, foi necessário que um harmonioso arranjo da sociedade fosse representado, que as suas regras de organização fossem assimiladas.

Muitos tratados escritos em meados do século XVI e XVII, e uma vez mais no final do século XVIII e princípios do século XIX, tal como descreveu Foucault, intitulados a arte da governação - contam-nos que não era só o cidadão que deveria auto-conduzir-se e estar espiritualmente preparado, mas também como a regra deveria governar o Estado, quais eram os deveres morais e as obrigações para os seus assuntos, e como impor a regra sem persuasão, sem forma, sem corpo.

Implicava que os súbditos fossem bem educados, obedientes e agissem responsabilmente para que assim pudessem participar também na arte da governação. Para implementar uma prática de auto-governação, os cidadãos eram modelos visuais sem variações lumínicas para interiorizar, lembrar e aplicar. Consequentemente se um líder soberano seguisse estas directivas, ela ou ele iriam embelezar arquitectonicamente a cidade capital para visualmente demonstrar o que é que a ordem e a organização de um Estado ou sociedade bem governados deveria ser. Esta conduta conduziria a um diagrama conceptual antes da sua construção, de forma que este pudesse circunscrever a infra-estrutura colectiva e redes de comunicação da cidade, as suas provisões para a higiene e edificação públicas, e as suas disposições para a edificação privada.

Podemos recuar a um reformador de Paris pouco conhecido nos meados do séc. XIX, H. Perreymonde, para examinar como a conduta soberana poderia irradiar os cidadãos com uma luz contínua sem variações que os tornasse modelos morais de boa governação.

Comentando sobre o estado de Paris nos anos 40 do século XIX e esperando aumentar a grandeza e o poder de Louis Philippe, Perreymonde fez notar que a cidade se desintegrou numa série de bairros residenciais autónomos e perdeu a sua coerência formal e influência dominante sobre a sua cidadania. O coração de Paris, proclamou,

“*deve ser UNO ESTÁVEL, CENTRAL, e ACTIVO por ele mesmo*”²⁹; então acentuou que os grandes cruzamentos de vias no centro da cidade deveriam ser reforçados.

Desenhado um novo plano para Paris, Perreymonde evidenciou apenas as ruas significativas, reduzindo o resto do tecido a fundo neutro. Contra este volte-face dramatizou importantes construções, e pela criação de séries de vias principais não especificou apenas a localização dos três centros simbólicos da cidade : o governo, a escola e a cidade - o Louvre, a Universidade, e Câmara de Paris - mas também abriu aquilo que se tinha tornado uma série de quarteirões residenciais autónomos num grande bairro ao inclui-los numa nova teia de ruas.

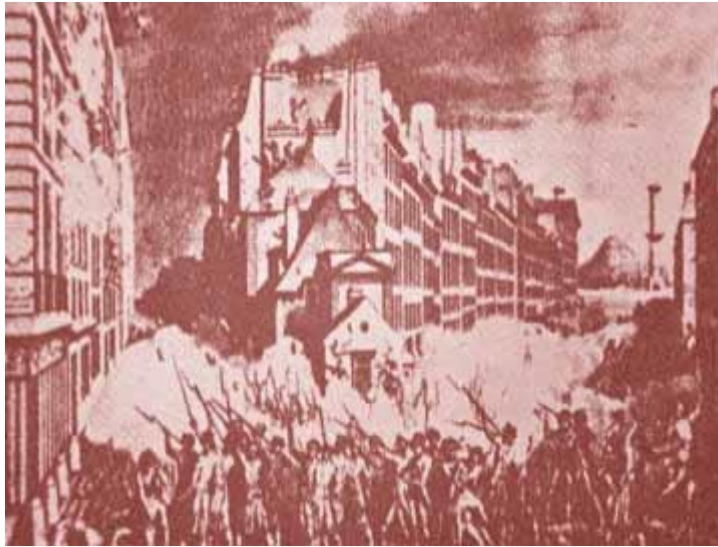
A instabilidade residencial de Paris, acentuada pelos inúmeros quarteirões insalubres, levou Perreymonde a acreditar ser um estado anormal de interesses que conduziam à decadência moral e material. Estes bairros deveriam ser regularizados, atravessados por grandes vias rectas, de forma a que a população se pudesse estabilizar e começasse a prosperar. Finalmente, Perreymonde exprimiu o papel da história pela unificação total da cidade : criando novas ruas cercando as igrejas e estruturas históricas mais significativas, o que as destacaria como órgãos da cidade e os nossos corpos para sempre células vivas desses órgãos.

Paris foi imaginada como um corpo expansivo, majestoso e totalizante, sublinhando apenas os seus sítios significativos para embelezamento público que nos conduziriam através da contemplação da sua grandeza e sublimação, nos incorporaria na ordem pública.

Perreymonde viu, na Paris de Haussmann, as possibilidades da cidade medieval, onde certas células combativas se barricavam na Revolução Francesa (fig. 3).

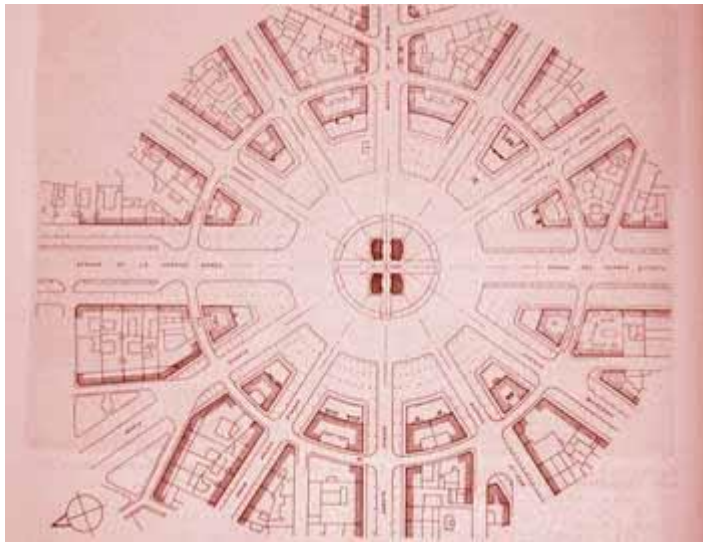
Para tal, a cidade era redesenhada em função da circulação e do seu melhor controlo, que só a estrutura radial (fig. 4 e 5) com as grandes vias (*boulevards*) permitiam. Os monumentos teriam que se adequar ao corpo da nova cidade, sendo assim descontextualizados.

²⁹ Boyer, M. Christine – *The City of Collective Memory*, MIT Press, 1996, p. 13. “*Must be ONE, STABLE, CENTRAL, and ACTIV by itself*”



3

Rue Saint-Antoine controlada pelos operários insurgidos, em Junho de 1848.



4

planta de Paris, com monumento – Arco do Triunfo – irradiante, finais do séc. XIX.



5

Vista aérea de Paris , sistema radial, finais do séc. XIX.

A sociedade não se reconhece num futuro sem objectivo não encontrando abertura nas suas limitações, procurando muitas das vezes objectivar o futuro colocando à margem, exteriorizando os seus indivíduos.

Foucault procurou levantar com grande rigor a história da fronteira que nos aprisiona na invisibilidade, na punição e na disciplina. Publica a história recente da loucura e dos sistemas prisionais³⁰ onde demonstra que não é aos médicos que cabe o estabelecimento da fronteira entre loucura/sanidade mental, estes fixaram o rótulo que vale uma interdição – eram os loucos que estavam em melhores condições de atravessar essa fronteira sem a quebrar, testemunhando o inobjectivável futuro. Estes contrariam com os seus rótulos a objectividade, o testemunho visível por ofuscamento do iniciado da alegoria.

O modelo da visão que melhor tenta servir o corpo da invisibilidade exercendo a disciplina que nos impossibilita qualquer objectividade é o panóptico³¹ de Bentham³² (fig. 7). Neste espaço todos eram incorporados numa invisibilidade sem nenhuma sombra, sem nenhuma abertura, nenhum lugar à visibilidade.

O princípio é em si fechado por uma construção periférica; no centro tem uma torre com janelas largas que abrem para o anel fechado; a construção está dividida em células, em que cada uma atravessa toda a espessura da construção; estas células têm duas janelas, uma aberta para o interior, correspondendo às janelas da torre; a outra fechada para o exterior, a luz não é sinal de libertação mas da sua impossibilidade. Basta incorporar um vigilante na torre central e em cada célula fechar um condenado (fig.8 e 9).

³⁰ Foucault, Michel – *História da Loucura*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997.

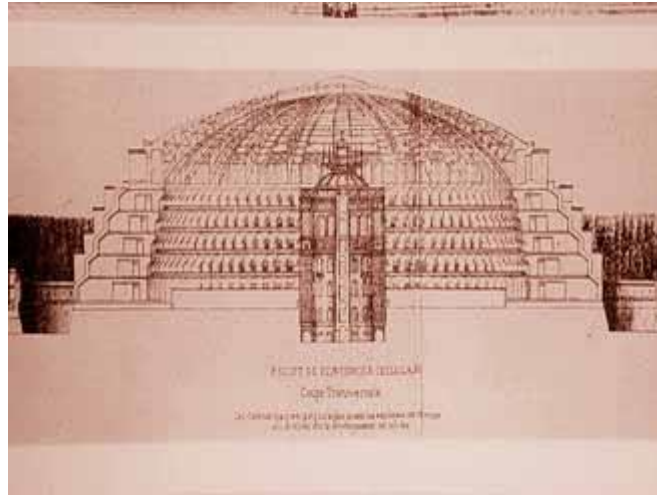
– *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Gallimard, 1975.

Foucault vai ao encontro de uma história mais longa, do século XVI ao século XIX, onde não se fica pelos limites e estuda a própria origem contida nessa fronteira, apoiando-se nela para explicar os princípios do sistema prisional e de vigia e dos dispositivos que servem este sistema.

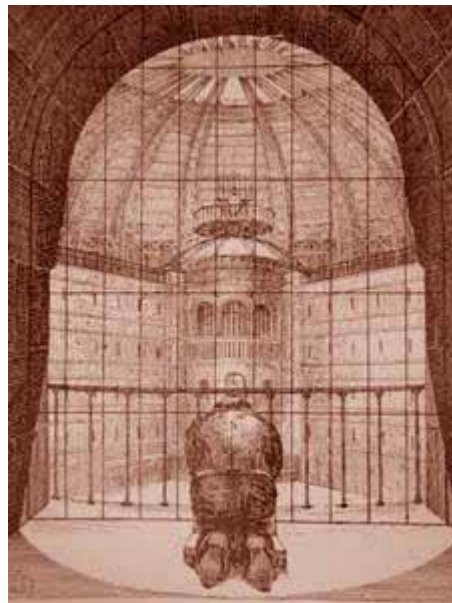
Apesar do estudo incidir no tempo que vai entre os séculos XVI e XVIII, os dispositivos arquitectónicos tentam dar forma ao poder recorrendo à visão como modelo. Assim apresenta-se, à escala do edifício, o panóptico marcado pela cidadela doente, síntese do plano de Haussman, e que continua a iluminar a actualidade.

³¹ Diz-se de um ponto em posição central, de onde se goza uma vista periférica. “Pretende-se adoptar a construção pan-óptica de sorte que os inspectores pudessem do centro observar os salões”, Relatório do Ministro da Justiça, Rio de Janeiro, 1910.)

³² Bentham século XVIII - 1787



8



9

N. Harou-Romain. Projeto de penitenciária, 1840.



10

Penitenciária de Stateville, EUA, séc. XX.

Este corpo disciplinado das impossibilidades da luz foi estudado para tornar o impossível possível – o futuro tomar a direcção do passado.

Tantos cárceres, tantos pequenos teatros, onde cada um está só, perfeitamente integrado e constantemente vigiado. A disposição pan-óptica arruma unidades espaciais e anula qualquer possibilidade de aceder ao visível. Em suma, inverte-se o princípio da alegoria : fechar, privar de luz e esconder – fechando apenas e permitindo a entrada de luz (que finalmente protegia). A luz plena, e o olhar do vigilante, captam mais que a sombra, captam as próprias sombras numa única ausência que suprime toda e qualquer presença.

Cada um está bem fechado numa célula onde é olhado pelo vigilante; os muros laterais impedem-no de entrar em contacto com os outros companheiros. É vigiado mas aos seus olhos é-lhe negada qualquer sombra – a única revelação que a luz lhe podia dar é-lhes negada; as suas sombras ausentam-se num futuro sem passado. A disposição do cárcere, diante da torre central, impõe-lhe um olhar axial; mas as divisões do anel, as células bem separadas implicam uma privação visual lateral. E esta é uma garantia de ordem. Se os detidos são condenados, não há perigo de complô, tentativa de evasão colectiva, projecto de novos crimes no futuro, más influências recíprocas.

A multidão, massa compacta, espaço de trocas múltiplas e a individualidade da sombra são abolidas em proveito de um único corpo visual, dos seus órgãos e das suas inúmeras células.

O maior efeito do panóptico é induzir no detido um estado de incorporação permanente através do modelo visual que assegura o funcionamento automático do poder. Fazer com que a vigilância seja permanente, mesmo se descontínua na acção, que a perfeição do poder tenda a tornar inútil a actualidade do seu exercício; que este aparelho arquitectural seja uma máquina para criar e sustentar um corpo e independente dos corpos que lhe dão forma.

O detido tem sempre em frente a torre central donde é espiado, mas não sabe nunca se é olhado naquele momento, mas está certo de que pode sê-lo sempre. Assim Bentham

previu persianas nas janelas da sala central de vigilância e no interior divisórias que a cortam em ângulo recto, e para passar de um quarto para outro não há portas, mas barreiras, porque um ruído, uma luz entrevista, uma claridade no entreaberto atrairiam a presença do guarda. A «*panoptique*» é uma máquina para dissociar o ver do ser visto: no anel periférico é-se totalmente olhado, sem nunca perceber; na torre central, vigia-se tudo, sem nunca ser olhado.

O dispositivo implacável que automatiza a incorporação e individualiza o invisível. No panóptico pode seguir-se “a genealogia de toda a ideia observável”³³, sendo o espaço privilegiado para tornar possível a experimentação sobre os homens e analisar com segurança as transformações que se podem obter neles.

O panóptico funciona como uma espécie de laboratório para individualizar a ausência. Graças aos seus mecanismos de observação, ganha em eficácia e em capacidade de penetração no comportamento dos homens; um acréscimo de saber vem estabelecer-se sobre todos os avanços do poder e descobre objectos para conhecer em todas as superfícies em que se vai exercer.

O panóptico, pode ser representado como um puro sistema arquitectónico e óptico – é uma figura de tecnologia política, que se quer desligado de todo o uso específico. Ele é um fim em si, o fim do fim, o fim da origem, o fim da improbabilidade na visão.

É polivalente nas suas aplicações – serve para vigiar prisioneiros, mas também para cuidar dos doentes, instruir alunos, guardar loucos, vigiar operários, fazer trabalhar pedintes e preguiçosos. O panoptismo é o princípio geral duma nova “anatomia política”³⁴ que tem por objecto todos aqueles que estão em melhores condições de vir a ver, a testemunhar, a encarnar.

Pode-se pois compreender retrospectivamente toda a história à luz desta máquina, mas só com a condição de se seguirem exactamente as suas regras: primeiro os prisioneiros e

³³ Foucault, Michel - *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Gallimard, 1975, p. 238. “*La généalogie de toute idée observable*”.

³⁴ Idem, p. 258. “*anatomie politique*”.

os doentes têm, na contigência do seu corpo, não a necessidade mas a abertura sem início nem fim da latência e da ausência «porque foram precisos grandes acasos, espantosos encontros que se poderiam ter dado noutros sítios, ou antes, ou nem sequer virem a dar-se, para que os fluxos tenham escapado à codificação e para que, mesmo assim, não tenham deixado de constituir uma nova máquina determinável (...)».³⁵

Reconhece-se em Bentham a mesma utopia de Fourier, a incorporação de um sonho em que o falanstério³⁶ (fig.11 e 12) teria a forma do panóptico.

³⁵ Deleuze, Gilles e Felix Guattari. *O Anti-Édipo, Capitalismo ou Esquizofrenia*. Assírio & Alvim, 1995, p.143;

³⁶ Charles Fourier (1772 - 1837)

Fourier considera que a reestruturação da sociedade, que desenvolverá a produção e a libertará da pobreza terá que pôr em prática a associação e a cooperação.

Para Fourier o prazer da vista era indispensável para que a Harmonia existisse, pelo que as artes teriam que estar presentes nos locais habitáveis embelezando-os e tornando-os saudáveis, podendo assim conduzir à Associação. Assim, interior e exterior dos edifícios deviam estar submetidos a um plano geral de salubridade e embelezamento e a [à?] garantia de estrutura, o que podia conduzir ao aperfeiçoamento social.

O plano de uma cidade do sexto período, como era chamado por Fourier seria :

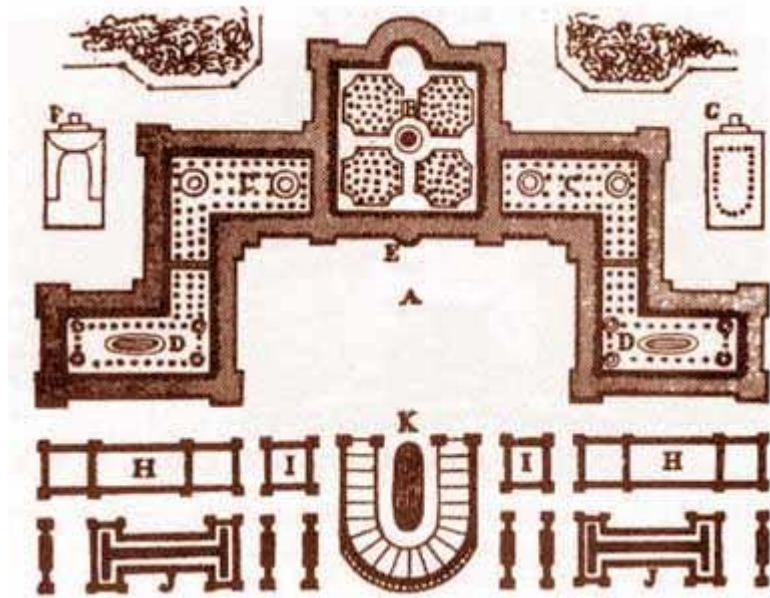
Traçavam-se 3 anéis concêntricos :

- o 1º continha a cidade central
- o 2º arrabaldes e grandes fábricas
- o 3º avenidas e subúrbios

Em cada um dos 3 anéis as dimensões serão diferentes para as construções, sempre sujeitas a aprovação de uma comissão de edis, de acordo com estatutos e garantia.

Esses 3 anéis serão separados por paliçadas, relvas e plantações, que não cobrirão a visão. O espaço livre será duplo no 2º anel ou anel dos arrabaldes e triplo no 3º anel, o dos subúrbios. Tudo será submetido a regras e classificações que são verdadeira obsessão em Fourier. As casas muito pequenas seriam praticamente proibidas, pelo preço exagerado a que ascenderiam, logo casas muito grandes, cómodas e salubres pela exigência da distância entre elas - se o edifício comportar 100 famílias, as despesas baixam muito com medidas de economia colectiva, o que representa uma associação parcial.

A limpeza seria mais fácil do que em casas pequenas, pois sendo os espaços vazios maiores existem mais correntes de ar e sendo muitos esses grandes prédios, prestam-se a economias domésticas, como a preparação de alimentos e provisão destes - logo 3 ou 4 dessas 100 famílias de cada prédio serão hospedeiras e outras tantas tratarão das provisões de várias casas, dividindo-se assim o trabalho na cidade ou anel central, trabalho que se alargará aos outros 2 anéis, de arrabalde e subúrbio, que com duplo e triplo espaços vazios mais necessitarão de grandes agrupamentos.



11



12

Fourier. Falanstério, 1841.



13

Jean-Baptiste Godin. Familistério (inspirado no Falanstério), 1870.

O século XVIII reinventou a caverna da alegoria aprisionando os corpos na luz e restituindo a sombra ao sol numa representação subvertida, fora de toda a ausência e sem qualquer ponto de individualidade, retirou-nos o lugar de toda a visibilidade

A antiguidade foi a civilização do espectáculo “para tornar acessível à multidão de homens a inspecção de um pequeno número de objectos”³⁷ : este era o problema para o qual a arquitectura dos templos, teatros e circos respondia. Com espectáculo, havia predominância da vida pública, a intensidade de festas ou festividades, uma proximidade sensual. Nestes rituais nos quais o sangue escorria, a sociedade encontrava novo vigor e formava por um momento um grande corpo uno. Na era moderna, os corpos incorporam (ocupam) a abertura e fecham o lugar de origem da representação : “encontrar para um pequeno número, ou mesmo um único indivíduo, o olhar instantâneo sobre uma grande multidão.”³⁸

A inversão da caverna artística na alegoria da caverna, tal como Tomás Maia nos apresentou, não se pode confundir com o mito solar dos povos do norte, do qual os «arianos»³⁹ se sentiram portadores. Aqui não se fala de inversão mas de oposição à alegoria, ou mais, sobrepondo o sol à caverna – clareando a própria caverna.

Rosenberg, no mito do séc. XX (*der mythus des 20 jahrhunderts*), apresenta o mito da claridade para representar a clarificação do mito em geral – o mito solar é o mito da força criadora – que a caverna da alegoria , convém que se diga, destingue a latência original da origem solar. O sol é aqui símbolo e na caverna fonte de distinção. Na caverna da alegoria o sol não potencia a existência da caverna nem a clarifica aos olhos do iniciado. O que este faz é negar as sombras do interior da caverna.

³⁷ Foucault, Michel - *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Gallimard, 1975, p. 252. “rendre accessible à une multitude d’hommes, l’inspection d’un petit nombre d’objects”.

³⁸ Idem, p. 252. “procurer à un petit nombre, ou même à un seul la vue instantanée d’une grande multitude.”

³⁹ Ariano - sectário do heresiarca Ário, que negava a consubstancialidade do Padre com o Filho no dogma da Trindade. Árias - povos antigos que se estabeleceram no Indústão e iniciaram a civilização indo-europeia.

O mito da claridade de Rosenberg tinha uma versão prática da sua construção, em *Mein Kampf*, onde o sol não sucedia à escuridão, mas era-lhe imanente, aí a lógica foi a auto-effectuação do mito – enraizado no seu solo.

Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy⁴⁰ tentaram reconstituir esta construção pelo *mito do século XX* de Rosenberg⁴¹ e *Mein Kampf* de Hitler.

O livro de Rosenberg é um dos mais célebres acompanhamentos teóricos deste programa. O mito não é mitológico, é para Rosenberg uma potência, um sol, mais do que um corpo, uma imagem ou uma sombra.

A verdade do mito assenta na fé, o que faz o mito verdadeiro é a adesão do corpo à máquina. É indispensável uma crença total, uma adesão imediata e sem reservas à figura mecânica. Assim o povo deve sujeitar-se sem reservas à crença na máquina (repetir isto é uma técnica de eficácia e uma medida de verdade, conhecem-se as páginas de Hitler ao expor a necessidade da propaganda de massas). Assim o mito ou a industrialização da morte têm por natureza e fim incorporar a máquina ou o próprio sol – a potência.

O mito e o corpo são indissociáveis. A incorporação é a realização da identidade singular de uma máquina, uma mala que se transporta a si própria. O mito é, ao mesmo tempo, o modelo da identidade e a sua realidade apresentada, efectiva, formada.

Se a incorporação é a construção que nos faz identificar a singularidade, passamos a ser um modelo da identidade.

É ainda assim que se chega à sequência essencial na construção do mito : Rosenberg declara : «*a liberdade da alma é Gestalt ...*»⁴².

⁴⁰ O mito nazi e a sua construção - Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy

⁴¹ Rosenberg, Alfred – *Le mythe du 20^{ème} siècle (der mythus des 20^{jabrhunderts)}*, editions Avalon, 1986.

⁴² Idem, p. 529. “*La liberté de l’âme est Gestalt...*”

Para Rosenberg a alma (identidade de um povo) tem que ter forma, figura, configuração, não pode ser abstracta, tem que ser incorporada; a identidade tem que ter um património construído (com forma, figura, configuração), não pode ser metafórico, tem de ser habitado.

A «*Gestalt é sempre plasticamente limitada ...*»⁴³ (a sua essência é ter uma forma, diferenciar-se; o limite, aqui, é a fronteira que separa uma figura do fundo, que isola e que se distingue de todo o corpo, da sua sombra enquanto abertura). «*essa limitação é condicionada pela raça...*»⁴⁴ (é assim que se atinge o conteúdo do mito : a raça é a forma de uma potência solar, um forma fechada; uma raça é a incorporação de um mito); «*mas essa raça é a figura exterior de uma alma determinada*»⁴⁵.

Para Hannah Arendt a clarificação do mito é uma ideia que “*permite explicar o movimento da história como um processo único e coerente*”⁴⁶, isto é “*o movimento da história e o processo lógico desta nação correspondem-se ponto por ponto, de tal forma que tudo o que acontece, acontece de acordo com a lógica de uma ideia*”, definindo ideologia no seu ensaio sobre “O sistema Totalitário”⁴⁷.

O testemunho do iniciado da alegoria da caverna e do artista das cavernas é negado ao *musulman*⁴⁸, na clarificação do mito que Giorgio Agamben⁴⁹ caracterizou a partir da bio-política de Foucault como a separação da vida orgânica, da animal, do não-humano do humano, do fazer morrer do fazer viver, por ser uma terceira forma de bio-política do século XX - não mais fazer morrer, não mais fazer viver, mas fazer sobreviver. Não

⁴³ Ibidem. “*La Gestalt est toujours plastiquement limitée...*”.

⁴⁴ Ibidem. “*cette limitation est conditionnée par la race...*”.

⁴⁵ Ibidem. “*mais cette race est la figure extérieure d’une âme déterminée*”.

⁴⁶ Idem, p. 217. “*permet d’expliquer le mouvement de l’histoire comme un processus unique et coherent.*”

⁴⁷ Arendt, Hannah – *Le Système Totalitaire*, Editions du Seuil, 1972.

⁴⁸ *Musulman* - termo de origem obscura, dado aos deportados nos campos de trabalho nazis que exibiam sinais de decrepitude física e atoraxia moral, uma espécie de “*lumpen*” ou “*clochards*” e que Jorge Semprun diz em *Le Mort qu’il Faut* (Gallimard) ter ouvido pela primeira vez no campo de trabalho de Buchenwald, designando uma franja ínfima da plebe do campo, vegetando à margem do sistema do trabalho forçado.

Os *musulman* incomodam, não lhes é já possível qualquer comportamento ou força, que os ajude a sobreviver, eles estão para lá da vida ou da sobre-vida. Eles estão fora, não têm valores, só uma inércia vital do instinto - são corpos e almas esgotados.

⁴⁹ Agamben, Giorgio – *Ce qui reste d’Auschwitz* Éditions Payot & Rivages, 1999.

mais a vida ou a morte mas a sobrevivência modulável e infinita que representa o bio-poder no nosso tempo. O *musulman* que não pode testemunhar, a vida vegetativa prolongada por técnicas de reanimação segundo os progressos das tecnologias científicas ou políticas.

O iniciado, contrariamente ao *musulman*, separa a caverna escura dos raios solares e distingue a invisibilidade na caverna da sua visibilidade. Entre a saída da caverna e a sua entrada está o testemunho do iniciado; de nada lhe serve outra saída, só lhe resta ver – não mais a luz solar mas a sua negação.

Distinta do sol, a caverna tem uma face visível e uma face oculta – invisível na sua própria exposição – onde fica mais funda porque se oferece ao olhar.

Com o *musulman* o bio-poder quis produzir o seu último arcano, uma sobrevivência fora de todo o testemunho possível, uma espécie de substância absoluta que isola e permite assinalar toda a identidade demográfica, étnica, nacional e política. Quando alguém participava na solução final era no jargão da burocracia nazi um depositário de segredos, em que o *musulman* é o segredo absolutamente intestemunhável, é o espaço sem nada no centro dos campos de concentração, o qual, separando toda a vida dela própria marca a passagem do cidadão ao *Staatsangehörige* de ascendência não ariana, do não ariano ao judeu, do judeu ao deportado e do judeu deportado ao *musulman*, isto é, uma vida inassinalável, intestemunhável.

Ao iniciado é-lhe revelado o segredo, isto é o sol, o momento visível da sua vida invisível. Ele é o testemunho do intestemunhável: «E a quem tentasse soltá-los e conduzi-los até cima, se pudessem agarrá-lo e matá-lo, não o matariam? - Matariam sem dúvida»⁵⁰.

Numa incorporação cada vez mais luminosa, somos privados do corpo; somos luz, exactamente o reverso da alegoria: a nossa sociedade nega a caverna da alegoria e da arte; somos muito menos gregos do que aquilo que acreditamos. Não estamos nem na

⁵⁰ Platão – A República. Trad. De Maria Helena da Rocha Pereira, F. C. Gulbenkian, 11ª edição, p. 319 (517ª)

gruta pré-histórica nem na caverna da alegoria, mas incorporamos um olho que irradia uma luz que não nega, que nunca poderá iluminar – que nos aprisiona.

Na ausência da câmara ficamos fechados na máquina panóptica, investida pelos seus efeitos, que trazemos a nós próprios desde que fazemos parte do seu mecanismo ficando submetidos à sua potência que nos parece sempre a nossa.

O ser condenado a incorporar a luz, define como inútil o seu corpo. No seio do grupo, delimitam o Sol, o tempo do útil dobrado sobre eles mesmos, isolados e acorrentados, com dispositivos, máquinas e utensílios. O grupo tem como fim um Sol que os aprisiona ao passado. Condenados a serem potência (a serem luz, o próprio sol), estes geram mais e mais avidez.

Desesperados por não conseguirem ver, adquirem um maior poder de perda, caindo (em pleno sol) ficam condenados a não ter mesmo nenhuma saída, sem uma única sombra para testemunhar um sol que nunca nos seria revelador.

O Sol tem que nos reconhecer, incorporar. Ele torna-nos visíveis porque nos reconhece como videntes.

Máquina Desejante

Na origem a ausência da sombra faz o homem perder a sua condição de ente. A luz permanece aí como desejo e leva-o, já morto, a percorrer todo o rasto que foi deixando.

Quando o homem atinge esse ponto, de origem do quiasma, cai de repente no presente sem nada – embora aí de nada precise. A inversão dá-se quando o lugar necessita da latência para se confrontar com a ausência – o sol dá lugar à sombra, é aí onde cai e se levanta a sombra, o nosso corpo.

O homem, embora inconscientemente, tem necessidade de se libertar do sol – ou fazer com que este, manifestamente ou não, o expulse. Rejeitado por esse corpo homogêneo, o homem avança pela sombra.

O homem é dos raros seres que o sol acolhe nesse ponto (de origem) sem o qual tudo permanece na mesma (intoleravelmente até ao seu final). Este ponto não tem apenas sentido para o homem mas determinará a humanidade. Na terra, o homem determina a ausência na visibilidade da sua presença.

O único meio de resgatar no sol a visão está na afirmação constante da própria caverna. Cabe pois ao artista, deixar o lugar intacto, para que o sol o acolha na medida em que este se liberta das sombras da caverna – os seus olhos libertam a caverna no exacto momento em que vêm.

Van Gogh anulou a natureza solar, procurando-a na pintura que criou. Isto é, afirmou, com a visão das cores, o sol que secava cada vez mais remoto.

Georges Bataille, a propósito de Van Gogh, diz que este abalou as leis da natureza. «(...) Numa espécie de transparência, a morte apareceu como o sol aparece através do sangue da mão viva entre os ossos que desenham a sombra.(...)»⁵¹. Os raios solares já não dominam as telas de Van Gogh, não fazendo parte do seu cenário. A homenagem do girassol é ao “soberano que foi afastado do céu”⁵².

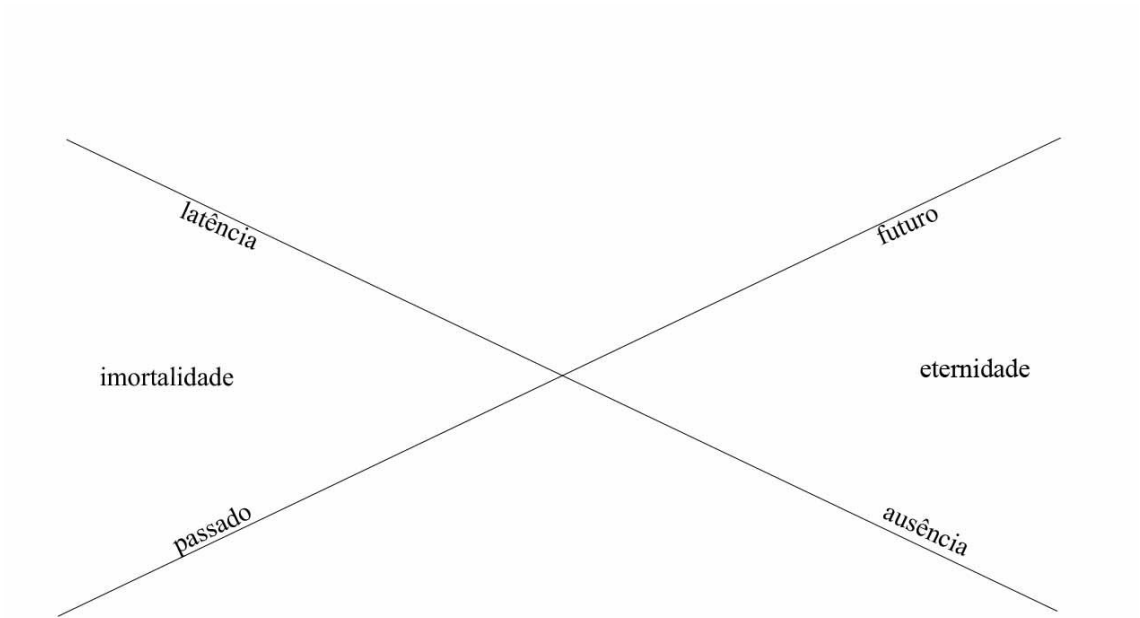
O risco, aqui, é o iniciado – isto é aquele que tendo saído da caverna e que acabou por ficar na posição ideal para negar as sombras – se separe da caverna e se transforme em sol (mito solar) ou fique totalmente iluminado por este (panóptico), excluindo definitivamente as sombras, adquirindo uma consistência autónoma e sem saída.

O fazer artístico – aqui abordado no seu lugar, mais tarde no vazio e irremediavelmente no gesto da prática artística – será sempre retomado e repetido, uma vez que a marginalidade a que o artista está sujeito o determina como origem da existência.

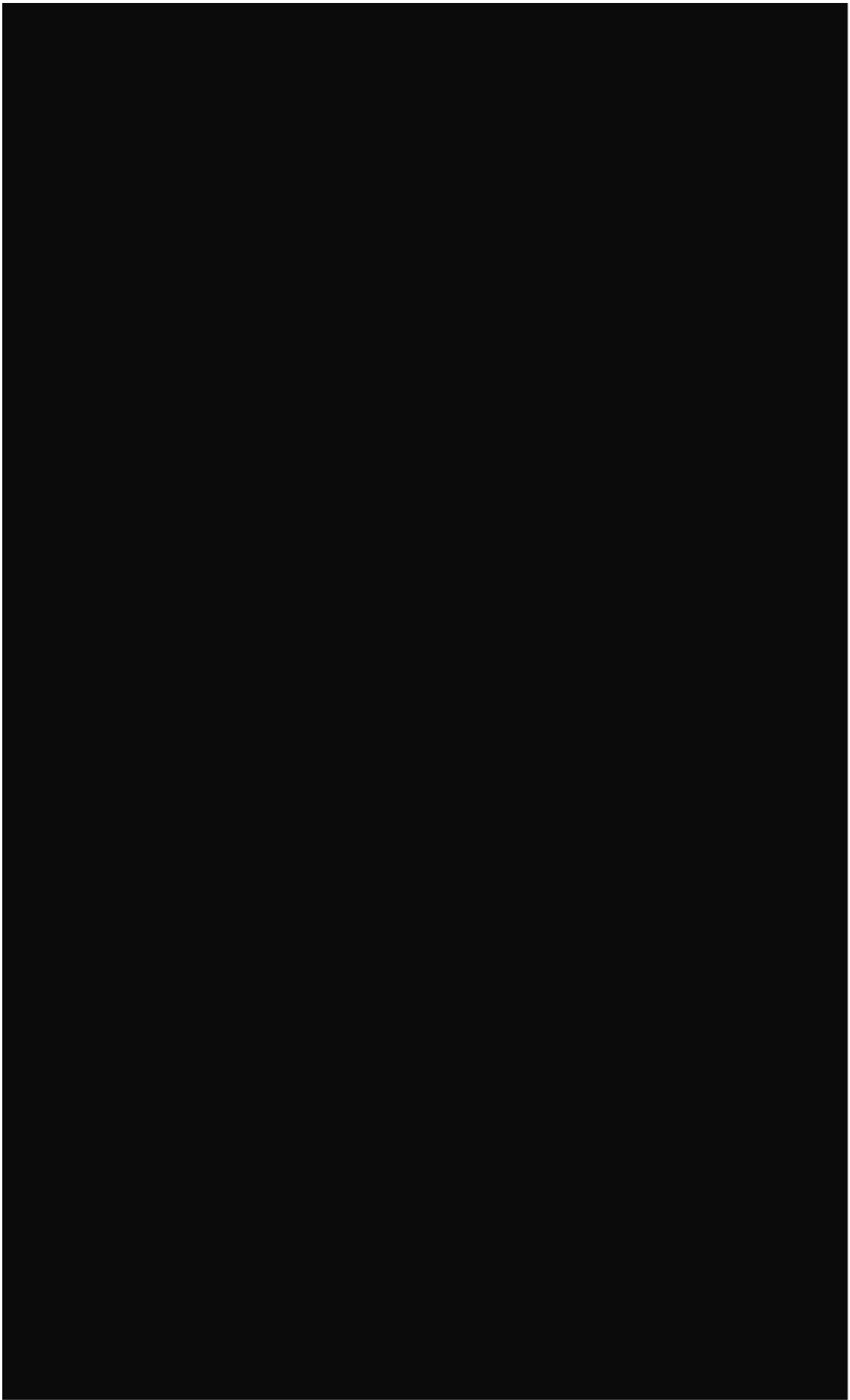
⁵¹ Bataille, Georges - *O Ânus Solar*, Assírio & Alvim, 2007, p. 91

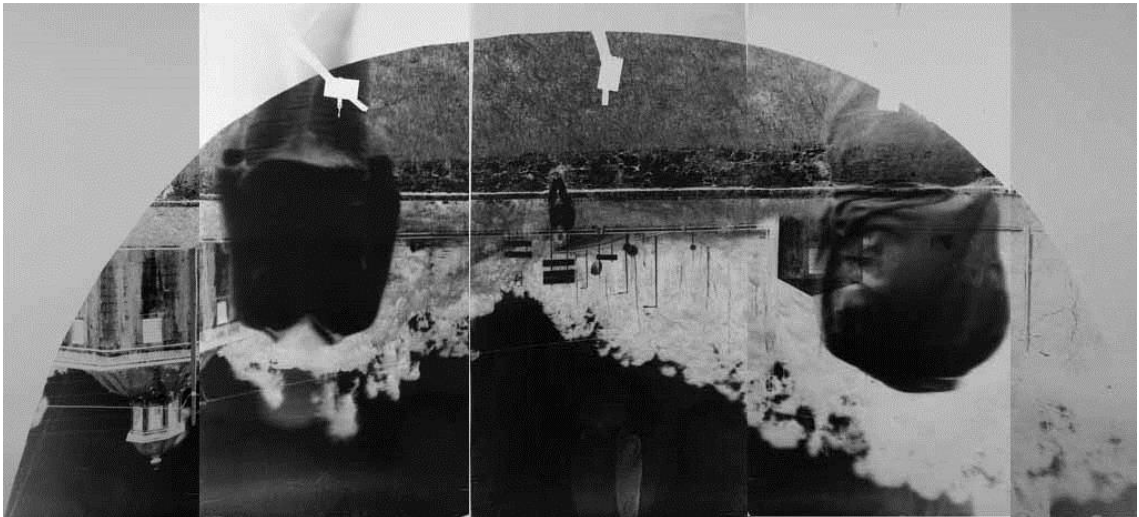
⁵² Idem.

Esse ponto – entre ganhar e perder, entre o passado e o futuro, entre a latência e a ausência – é o centro do quiasma da nossa existência.



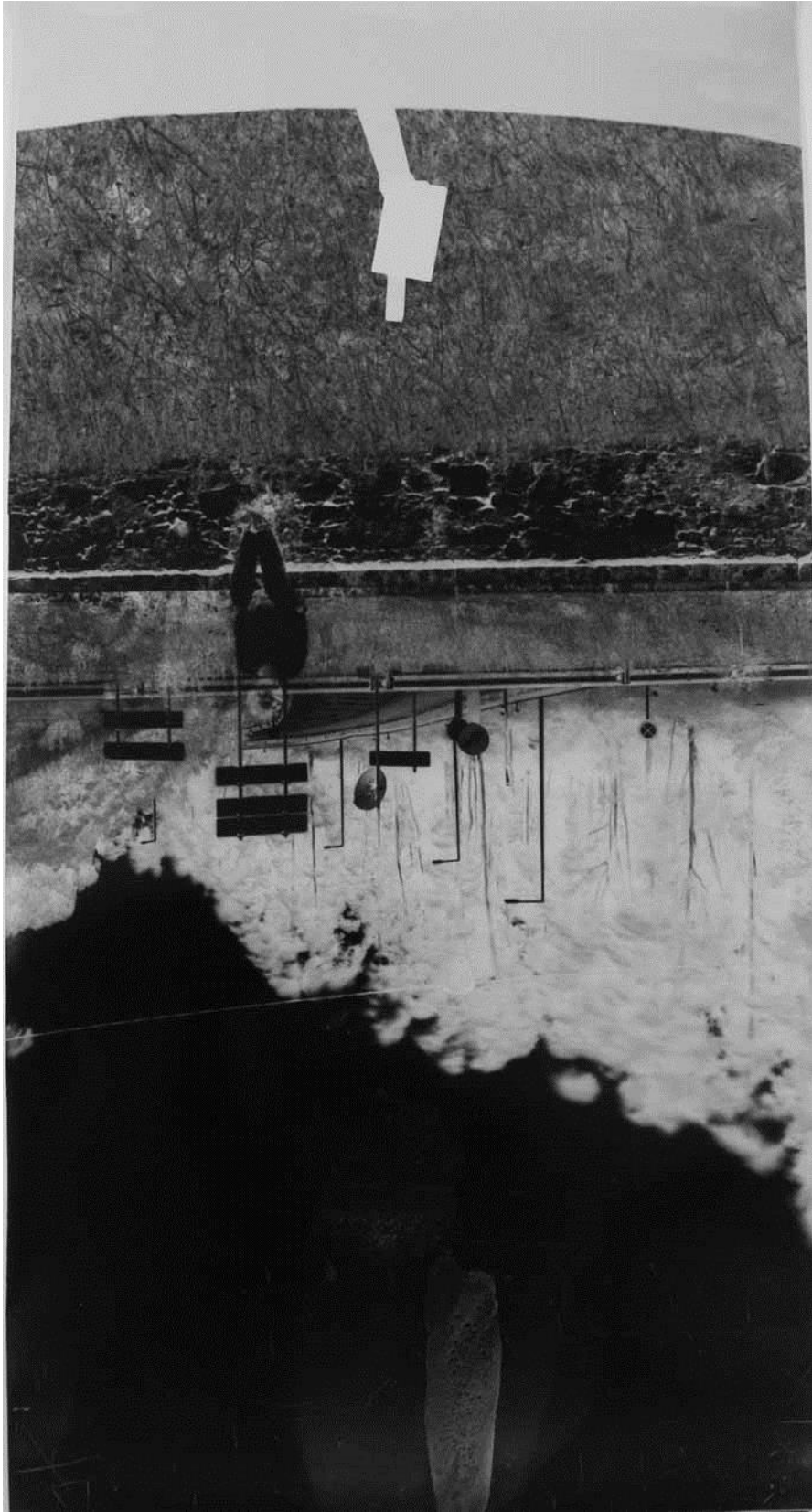
Quiasma da vida















Cena II

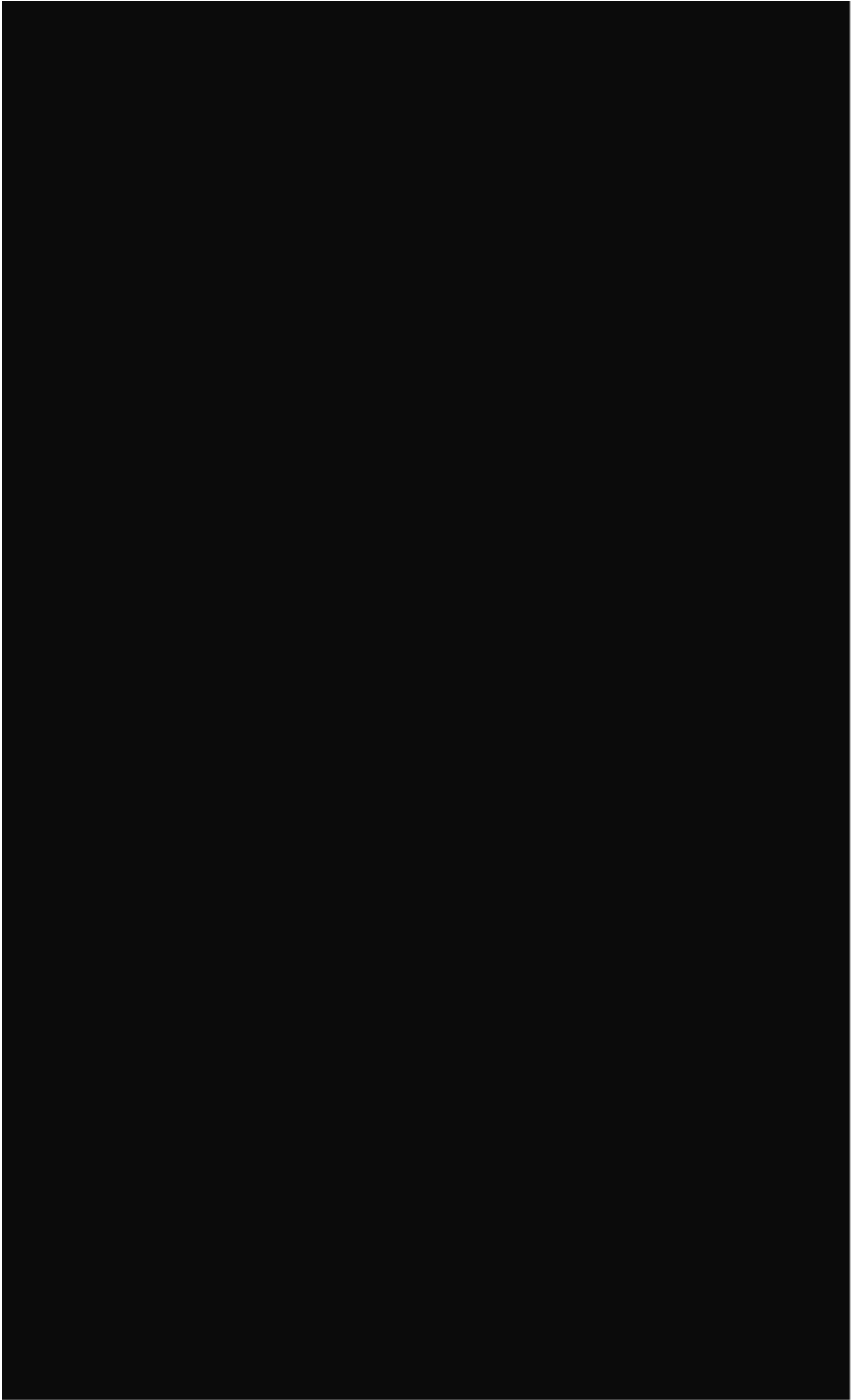
Cena II – vazio

Διὰ τί ἐν ταῖς τοῦ ἡλίου ἐκλείψεσιν, ἐάν τις θεωρῇ διὰ κοσκίνου ἢ φύλλων, οἷον πλατάνου ἢ ἄλλου πλατυφύλλου, ἢ τοὺς δακτύλους τῆς ἐτέρας χειρὸς ἐπὶ τὴν ἐτέραν ἐπιζεύξας, μηνίσκοι αἱ αὐγαὶ ἐπὶ τῆς γῆς γίνονται; ἢ ὅτι ὡσπερ δι' ὀπῆς ἐὰν λάμπῃ εὐγωνίου τὸ φῶς, στρογγύλον καὶ κῶνος γίνεται; αἴτιον δὲ ὅτι δύο γίνονται κῶνοι, ὃ τε ἀπὸ τοῦ ἡλίου πρὸς τὴν ὀπῆν καὶ ὁ ἐντεῦθεν πρὸς τὴν γῆν, καὶ συγκόρυφοι. ὅταν οὖν ἐχόντων οὕτως ἄνωθεν κύκλω ἀποτέμνηται, ἔσται μηνίσκος ἐξ ἐναντίας ἐπὶ τῆς γῆς τοῦ φωτός. ἀπὸ τοῦ μηνίσκου γὰρ τῆς περιφερείας γίνονται αἱ ἀκτῖνες, αἱ δὲ ἐν τοῖς δακτύλοις καὶ κοσκίνοις οἷον ὀπαὶ γίνονται· διὸ ἐπιδηλότερον γίνεται ἢ διὰ μεγάλων ὀπῶν. ἀπὸ δὲ τῆς σελήνης οὐ γίνονται, οὔτε ἐκλειπούσης οὔτε ἐν αὐξήσει οὔσης ἢ φθίσει, διὰ τὸ μὴ ἀκριβεῖς τὰς ἀπὸ τῶν ἄκρων αὐγὰς εἶναι, ἀλλὰ τῷ μέσῳ φαίνειν· ὁ δὲ μηνίσκος μικρὸν τὸ μέσον ἔχει.

Porque é que num eclipse de sol, se olharmos para ele através de uma peneira ou através das folhas, tais como de um plátano ou de outra árvore com folhas grandes, ou se juntarmos os dedos de uma mão com os dedos da outra, os raios são em forma de meia-lua quando atingem a terra? Será pela mesma razão que a luz quando brilha através de aberturas rectangulares, aparece circular na forma de um cone? A razão é que existem dois cones, um do sol à abertura e outro da abertura até à terra, e os vértices encontram-se na abertura. Quando nestas condições os raios são cortados por um círculo em baixo, uma meia-lua formar-se-à pela luz no lado oposto da terra. A meia-lua formada pela circunferência chega aos raios de luz, aqueles que são vistos através dos dedos ou folhas são como «espias».

*Estas projecções são mais visíveis através de pequenas aberturas. As projecções não vêm da lua, nem do eclipse quando este diminui ou aumenta, porque os raios das suas extremidades não são claramente definidos, só lançam a sua luz no meio; a parte do meio da meia-lua é muito pequena.*⁵³

⁵³ Aristóteles – Problems, Books 1-21, Loeb Classical Library, Harvard University Press, p. 340. Problemas, XV, 10-11. Traduzido a partir do inglês (trad. W. S. Hett)













3 – Olho

É a técnica que nos permite apresentar o fazer artístico : o fazer tecnológico da formação da imagem (o fazer fotográfico). Parece-nos importante trazer aqui um conjunto de reflexões que nos transmitam algumas das relações que existiram e que existem entre o artista e a técnica. Por outro lado, optou-se por uma selecção de depoimentos que se relacionam com o fazer fotográfico, nomeadamente em torno do seu fazer físico através da máquina/olho e da câmara/corpo.

O depoimento de Martin Heidegger “a questão da técnica”⁵⁴ revela-nos de que forma a técnica foi (e é) o meio para desvelar a verdade, faz notar, no entanto, que o homem deve dominar a tecnologia e não ser dominado por ela.

Uma reflexão sobre a técnica é livre quando abre o nosso ser à essência da técnica. A técnica é um meio, é uma actividade do homem – fabricar e utilizar instrumentos e máquinas faz parte da técnica. A técnica é um dispositivo, um *instrumentum*.

Continua a não ser exacto referirmo-nos à técnica moderna como um meio para certos fins. A concepção instrumental da técnica dirige todo o esforço para colocar o homem numa relação com a técnica.

Queremos ter a técnica na mão e orientá-la para fins espirituais, queremos ser mestres da técnica, para que ela não escape ao poder do homem, mas esquecemos que a técnica, tal como o homem e as suas mãos, são lugar de passagem.

A concepção instrumental da técnica, embora exacta, não nos revela ainda a sua essência, para atingir essa essência é preciso procurar a passagem a partir do vazio, a verdade a partir do exacto.

⁵⁴ Heidegger, Martin - *Essais et conférences*, «La question de la technique», collection Tel, Éditions Gallimard, 1958, pp. 9-48.

Uma pro-dução⁵⁵ não é só a fabricação artesanal, não é apenas o acto poético e artístico que faz aparecer e dá a forma à imagem.

Mas como tem lugar a pro-dução na natureza, no ofício ou na arte? O fazer-vir diz respeito à presença de tudo o que aparece no seio do pro-duzir. O pro-duzir faz passar, e é passagem, do estado escondido ao estado de não escondido. Pro-duzir só tem lugar quando algo de escondido passa a não-escondido. Este aparecimento repousa e encontra o seu fulgor, no que chamamos de desvelamento.

Os gregos têm para desvelamento o nome de *αληθεια*, os romanos traduziram por *veritas* (verdade), isto é, exactitude da representação.

Passamos de técnica a desvelamento – o que é que a essência da técnica tem com desvelamento? – Tudo. Porque todo o pro-duzir se funda no desvelamento. E este une em si os quatro modos de fazer vir a causalidade e rege-os. No seu domínio entram os meios e também a instrumentalidade. Esta passa por ser o traço fundamental da técnica.

Assim passamos da técnica, entendida como meio, ao desvelamento. Nele reside a possibilidade de toda a obra de arte.

A técnica não é só um meio, é também um modo de desvelar. Se assim a considerarmos, então abre-se-nos para a essência da técnica um domínio muito diferente. O domínio do desvelar, isto é, da verdade.

τεχνη não significa apenas o “fazer” do artesão e da sua arte, mas também a arte no sentido elevado da palavra e as belas-artes. A *τεχνη* faz parte do pro-duzir, é algo de “*poiético*”⁵⁶.

τεχνη está ligado ao conhecimento no sentido mais lato, conhecimento que dá aberturas, é um desvelamento.

⁵⁵ A decomposição deste termo já é uma tradução de um termo de Heidegger

⁵⁶ Idem, p. 18. «poiétique».

A técnica desvela o que não se pro-duz a si mesmo, o que ainda não está diante de nós, o que pode tomar esta ou aquela aparência.

O que é a técnica moderna? É também o desvelamento. Só quando paramos o olhar sobre esse traço fundamental é que o que há de novo na técnica moderna, se mostra. A técnica moderna como desvelamento não é um acto exclusivo para o homem. É por isso que nos é preciso tomá-la tal como se mostra aproximando o homem do fazer e do pensar.

A teoria da natureza elaborada pela física moderna preparou os caminhos, não à técnica em primeiro lugar, mas à essência da técnica moderna.

Sócrates e Platão pensam já na essência de qualquer coisa como o que é, no sentido do que dura, do que perdura, isto é, do que fica e se mantém aconteça o que acontecer. O que fica, descobrem-no no aspecto (*idea*) por exemplo na ideia de “casa”. Aristóteles, para além de Platão, não considera o que dura apenas naquilo que Platão concebe como ideia, mas como metafísica, com suas interpretações mais diversas, como essência.

Tudo o que é, em sentido forte, dura. Mas o que dura é o que perdura? A essência da técnica dura no sentido da permanência de uma ideia planando acima de tudo o que é técnica? Assim nascerá a aparência que o nome da “técnica” designa numa abstracção mítica. Como é a técnica no seu ser, é o que não é possível ver-se, a não ser a partir da sua perpetuação.

A essência ambígua da técnica (desvelamento e essência permanente) leva-nos ao movimento continuo do segredo.

A questão da técnica é a questão do desvelar/ocultar, onde o próprio ser da verdade se produz.

O ser da técnica ameaça o desvelar, ameaça a possibilidade de que todo o desvelamento se apresente somente na não-ocultação do fundo. Nunca a acção humana pode remediar completamente este perigo. Nunca as realizações humanas podem por si sós afastar o

perigo. A meditação humana pode considerar que tudo o que salva deve ser sempre de essência superior, mas simultaneamente aparentada ao ser ameaçado.

A poesia coloca a verdade no reino do que, como dizia Platão no *Fedro*, resplandece da maneira mais pura.

A poesia penetra toda a arte, todo o acto pelo qual o ser essencial é desvelado pelo Belo.

As Belas-Artes deviam ser chamadas ao desvelamento poético?

Françoise Choay, apoiada em Heidegger, vai concluir que a linguagem técnica se por um lado tem a capacidade de informar de uma forma ampla e eficaz, por outro lado tem o perigo de levar à redução do nosso relacionamento físico (o corpo a corpo) com a obra, e à conseqüente perda do “encontro” e suas possibilidades, levando-nos ao ponto de vista universal e unívoco sobre as coisas⁵⁷.

Walter Benjamin, num célebre texto seu “A obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Técnica”⁵⁸, fez notar que os novos meios tecnológicos que permitem

⁵⁷ Choay, Françoise - *A alegoria do Património*, Edições 70, 2000, p. 220.

“A competência da linguagem não parece hoje em dia ameaçada senão por improváveis catástrofes, ao passo que a competência de edificar definha sob os nossos olhos, à medida que se afirma a hegemonia mundial das redes técnicas, no círculo de reatrocção que promete uma nova civilização. Mas, na realidade, como Martin Heidegger o mostrava já numa luminosa conferência de 1962, as línguas naturais e a competência de que procedem estão também, actualmente, postas em causa pelo desenvolvimento mundial de uma língua técnica, unívoca, que funciona como a dos computadores. Essa língua técnica tem por vocação única informar da forma mais ampla e eficaz possível. Ela tende a suplantiar as línguas naturais, diferentes em cada cultura, que mantêm a ligação dos homens com o mundo e fundam, no tempo, o seu aprofundamento. (...) Assim, a supressão em curso dessa dimensão antropológica que é a competência de edificar é, sem dúvida, o acontecimento traumático de que a cultura do património nos serve para conjurar e ocultar.

⁵⁸ Benjamin, Walter - *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d'Água, 1992, pp. 75-113.

“Os esforços convergentes fizeram antever uma situação que Paul Valéry caracterizou, com a seguinte frase : «Tal como a água, o gás e a energia eléctrica, vindos de longe através de um gesto quase imperceptível, chegam a nossas casas para nos servir, assim também teremos ao nosso dispor imagens ou sucessões de sons que surgem por um pequeno gesto, quase um sinal, para depois, do mesmo modo, nos abandonarem.» No início do século XX, a reprodução técnica tinha atingido um nível tal que começara a tornar objecto seu, não só a totalidade das obras de arte provenientes de épocas anteriores, e a submeter os seus efeitos às modificações mais profundas, como também a conquistar o seu próprio lugar entre os procedimentos artísticos.

(...)Mesmo na reprodução mais perfeita falta uma coisa : o aqui e agora da obra de arte - a sua existência única no lugar em que se encontra. É, todavia, nesta existência única e apenas aí, que se cumpre a história à qual, no decurso da sua existência, ela esteve submetida. Nisso, contam tanto as

reproduzir um objecto em múltiplos, no caso da arte, perdem os descendentes (os múltiplos) em relação ao original. Esta perda é justificada pelo conceito de “aura”.

O Renascimento foi o nascimento do homem, mais precisamente renascimento do homem para o homem, para uma vida autenticamente humana, fundada naquilo que o homem tem de mais seu – a arte, a investigação – que fazem dele um ser diferente de todos os outros.

O homem renascentista é o homem da arte e da ciência, um homem que não é alheio à obra. Neste aspecto Leonardo da Vinci é o Homem do Renascimento porque em nenhum outro se realizam tão profundamente as ciências e as artes.

Da Vinci foi o primeiro a construir um modelo de olho a partir de uma *camera obscura*, em que esta é um meio de reprodução fiel dos objectos situados a uma certa distância : um instrumento de cópia, mesmo se o objecto na *camera obscura* aparece invertido, obedecendo às leis da perspectiva :

“Prova de que os objectos vão ao olho. Se se olhar o sol ou outra fonte luminosa, e em seguida se fechar o olho, continuará a ver-se o sol durante algum tempo, no interior do olho. O que prova que a imagem entrou no olho.(...)”

(...)As imagens dos objectos, recebidas no olho, cruzam-se no humor vítreo : uma experiência, mostrando que as imagens ou aparências dos objectos, enviadas ao olho cruzam-se no humor vítreo. Faz-se a demonstração deixando as imagens dos objectos iluminados penetrar por um pequeno buraco numa câmara muito obscura. Interceptarás

modificações que sofreu ao longo do tempo na sua estrutura física, como as diferentes relações de propriedade de que tenha sido objecto. Os vestígios da primeira só podem ser detectados através de análises de tipo químico ou físico, que não são realizáveis na reprodução; os da segunda são objecto de uma tradição que deve ser prosseguida a partir do local onde se encontra o original.

(...) O domínio global da autenticidade subtrai-se à reprodutibilidade técnica - e, naturalmente, não só a esta. Mas enquanto o autêntico mantém a sua autoridade total relativamente à sua reprodução manual que, regra geral, é considerada uma falsificação, isto não sucede relativamente à reprodução técnica.

(...)As situações a que se pode levar o resultado da reprodução técnica da obra de arte, e que, aliás, podem deixar a existência da obra de arte incólume, desvalorizam-lhe, de qualquer modo, o seu aqui e agora. (...) A autenticidade de uma coisa é a soma de tudo o que desde a origem nela é transmissível, desde a sua duração material ao seu testemunho histórico. Uma vez que este testemunho assenta naquela duração, na reprodução ele acaba por vacilar, quando a primeira, a autenticidade, escapa ao homem e o mesmo sucede ao segundo; ao testemunho histórico da coisa. Apenas este, é certo; mas o que assim vacila, é exactamente a autoridade da coisa.(...) Retirar o invólucro a um objecto, destroçar a sua aura, são características de uma percepção, cujo “sentido para o semelhante no mundo” se desenvolveu de forma tal que, através da reprodução, também o capta no fenómeno único.”

então estas imagens numa folha branca colocada nessa câmara, bastante perto do buraco, e verás então os ditos objectos na folha, com as suas verdadeiras formas e cores; mas serão mais pequenas e invertidas por causa do dito cruzamento. Estas imagens que se vêem dum lugar com sol, parecerão pintadas na folha, que deve ser muito fina e vista de costas; e que este buraco seja feito numa placa muito fina de ferro.(...)
(...)Tudo o que o olho vê através dos pequenos buracos é visto invertido, mas conhecido direito. O que é direito só aparece direito pelo sentido da vista, se as imagens não tiveram uma dupla inversão.”⁵⁹

Leonardo da Vinci foi o precursor deo que se seguiu, mas foi preciso esperar 150 anos (Kepler) para impor a ideia de que a imagem se forma invertida na retina.

Esta associação, olho-camera obscura, foi empregue, entre outros, por Kepler e Descartes. Pedro Miguel Frade relaciona depoimentos dos dois analisando as questões que foram levantadas durante esse processo⁶⁰.

⁵⁹ Da Vinci, Leonardo – *La peinture «Miroirs de l’Art»*, Hermann, pp. 88-89.

« Preuve que les objets vont à l’œil. Si tu regardes le soleil ou une autre source lumineuse, et ferme ensuite l’œil, tu le verras de nouveau et pour long-temps à l’intérieur de l’œil. Ceci est preuve que l’image y est entrée. (...) Comment les images des objets, reçues dans l’œil, se croisent dans l’humeur vitrée : une expérience, montrant que les images ou apparences des objets, envoyées dans l’œil, se croisent dans l’humeur vitrée. On fait la démonstration en laissant les images des objets éclairés pénétrer par un petit trou dans une chambre très obscure. Tu intercepteras alors ces images sur une feuille blanche placée dans cette chambre, assez près du trou, et tu verras tous les objets susdits sur cette feuille, avec leurs vraies formes et couleurs ; mais ils seront plus petits et renversés à cause dudit croisement. Ces images, si elles viennent d’un endroit ensoleillé, paraîtront proprement peintes sur cette feuille, qui doit être très fine et vue de dos ; et que ce trou soit fait dans une très mince plaque de fer(...).

Tout ce que l’œil voit à travers les petits trous est vu renversé, mais connu droit. Que ce qui est droit ne paraîtrait droit pour le sens de la vue, si les images ne subissaient pas un double renversement.»

⁶⁰ Frade, Pedro Miguel - *Figuras do Espanto, um olhar moderno*, edições Asa, 1992.

“Kepler parte de uma aberração produzida num aparelho mecânico para colocar em questão o mecanismo mesmo da visão humana: “Enquanto os diâmetros das luminárias as quantidades dos eclipses solares são consignados pelos astrónomos como pontos fundamentais., origina-se aí um certo engano da visão (visus deceptio), em parte, pelos instrumentos de observação.. em parte, simplesmente pela visão em si mesma., assim, a ocasião (no sentido de origem) dos erros na visão deve procurar-se na confirmação e funcionamento do olho mesmo”.

(...)Na verdade, se a preocupação de Kepler era a de observar o acto mais fundamental da observação, não o é menos que os resultados dessa curiosidade não se reduzirem a uma mera teoria do olhar : antes, e como orientação predominantemente instrumental das suas investigações já deixava prever, elas foram o esboço de uma tentativa de reconstrução, mecânica e óptica, dos funcionamentos do órgão da visão.(...)

Kepler vai tomar explicitamente como modelo da visão o aparelho da camera obscura (num primeiro tempo, já que mais tarde ele construiu um olho óptico) para tentar observar, in rebus, o comportamento dos raios luminosos que aquela interceptava de uma forma julgada suficientemente análoga àquela pela qual o olho humano o fazia. (...)“Assim, a visão produz-se por uma pintura da coisa visível que se forma na parede branca e côncava da retina” (Visio igitur fit per picturam rei visibilis ad album retinae et cauumparietem).

(...)para Descartes não constitui prova suficiente a observação do funcionamento quase-humano de um

Noutra análise produzida por Sarah Kofman, inserida na obra abordada na Cena anterior⁶¹, salienta outro raciocínio de analogia entre o olho e a *camera obscura*. Para Kofman, Descartes toma como modelo da visão a *camera obscura*, que utiliza uma montagem para mostrar que existem imagens perspécticas no fundo do olho, não desqualifica o olho como modelo de conhecimento e da percepção. Descartes elimina o problema da inversão, porque se há imagens no fundo do olho, o olho não vê essas imagens. Se se vê bem por intermédio dos raios luminosos, a analogia da “bengala do cego” faz perceber que é preciso renunciar a toda a correspondência entre imagem e objecto, entre objecto e ideia.

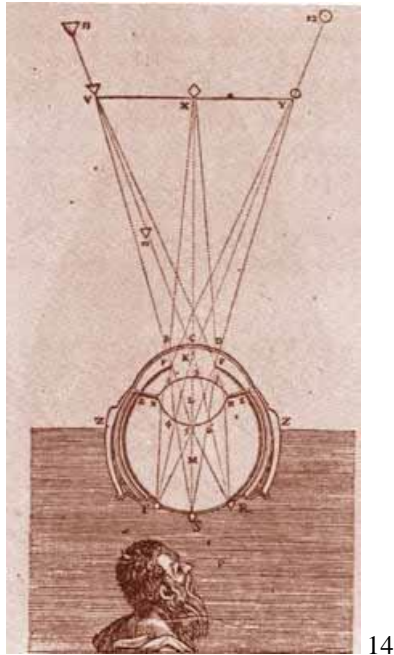
“podereis ficar ainda mais certo disso, se, tomando o olho de um homem recentemente morto ou, à falta de melhor, o de um boi ou de qualquer outro grande animal, cortardes habilidosamente, para o fundo, as três peles que o envolvem de tal sorte que uma grande parte do humor M, que aí se encontra, fique a descoberto sem que por isso nada dele se espalhe; depois, tendo-o recoberto com qualquer corpo branco, que seja tão delgado que a luz passe através dele como, por exemplo, com um pedaço de papel ou com a casca de um ovo, RST, colocai esse olho no buraco de uma janela apropriada, como Z, de modo a que ele tenha à sua frente, BCD, voltada em direcção a algum lugar onde estejam diversos objectos, como V, X, Y, iluminados pelo sol; e a traseira, onde está o corpo branco RST, para o interior do quarto, onde estareis vós, e onde não deve entrar luz alguma além daquela que poderá penetrar através desse olho, do qual sabeis que todas as partes, desde C até S, são transparentes. Depois, feito isso, se olhardes para este corpo branco RST, aí vereis, talvez não sem admiração e prazer, uma pintura que representará muito sinceramente em perspectiva todos os objectos que estiverem no exterior voltados para VXY, pelo menos se diligenciardes para que este olho mantenha a sua forma natural (sa figure naturelle), proporcionada à distância dos seus objectos: pois, por pouco que o aperteis mais do que deve ser essa pintura tornar-se-á, por isso, menos distinta”⁶²

artifício mecânico : é preciso que o próprio olho, reduzido à sua mais radical inércia (quer dizer, à morte pura e simples) se transforme, naturalmente, em mecanismo.

(...)o que o olho de Descartes contém já em germe, tal como o modelo óptico de Kepler, é a promessa vigorosa de uma percepção tornada outra, corrigida e reforçada até ao ponto de ser preciso um verdadeiro tour de force, uma violência do pensar, para poder continuar a dizer que ela é humana: devemos continuar a reconhecer aí, como o fazia Maurice Merleau-Ponty — de quem, contudo, a natureza mesma das nossas preocupações nos separa — “o breviário de um pensamento que já não quer frequentar o visível e que decide reconstruí-lo segundo o modelo que dele se dá... Nenhuma preocupação, portanto, de aderir à visão. Trata-se de saber ‘como ela se faz’, mas em medida suficiente para inventar em caso de necessidade alguns ‘órgãos artificiais’ que a corrijam”

⁶¹ Kofman, Sarah, *Camera Obscura, de l’Idéologie*, Editions Galilée, 1973.

⁶² Frade, Pedro Miguel. *Figuras do Espanto*, um olhar moderno, edições Asa, 1992.



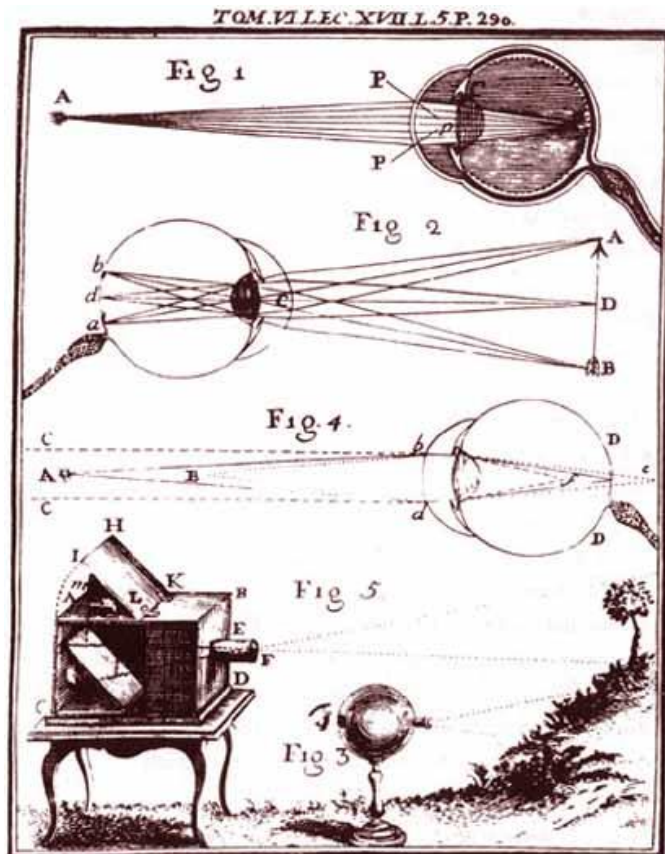
Descartes, teoria da imagem retiniana, *La Dioptrique*, 1637

Descartes distingue o objecto visto; o órgão interior (o nervo óptico e o cérebro); o órgão exterior : todas as partes transparentes do olho; e as partes intermédias entre o cérebro e o objecto. A alma não pode passar sem o olho para ver, mas é ela que vê. As qualidades (cor, figura, distância, situação, luz, tamanho) são informações que a alma não poderia obter por outro órgão, mas resultam da união da alma e do corpo (para a luz e a cor). A figura resulta do conhecimento da situação das diversas partes do objecto e não implica nenhuma parecença com as pinturas do fundo do olho. Porque na retina as imagens são perspécticas, Descartes concluiu, que não há nenhuma parecença entre o objecto e a imagem.

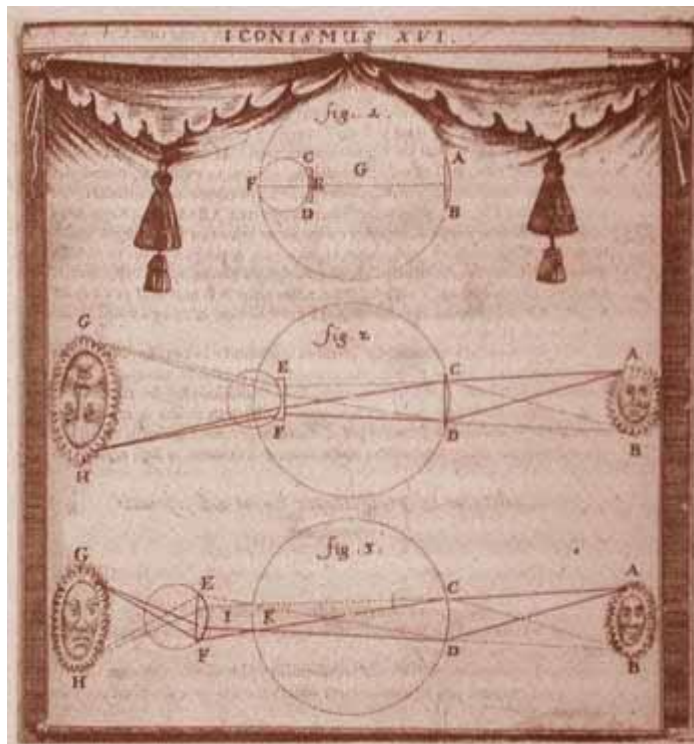
É a alma que vê e não o olho, e ela é conhecimento sem ponto de vista.

Assim os erros são da alma e é possível fazer uma ciência da ilusão perspéctica. A ideia não é pois o reflexo do objecto : invertido ou não. Ver é um cálculo e é preciso ser cego para conhecer.

Kofman conclui que a ideia é um produto do espírito, o que não está em contradição com o facto de Descartes achar que o conhecimento mais que perfeito, a intuição racional, seja recebida como uma luz de Deus.



15



16

Diagrama de Johann Zahn, *Oculus Artificialis* (1685-6)

Para Leonardo da Vinci o pintor deve ser um espelho fiel do universo. Os seus estudos sobre perspectiva destinam-se a procurar a maior objectividade : a *camera obscura* é um meio para ver a natureza tal como o universo;

*“O espírito do pintor deve ser semelhante ao espelho que adopta sempre a cor do que vê, e enche-se com tantas imagens quantos objectos tem à sua frente. O pintor para ser excelente deve ter uma aptidão universal para representar todos os aspectos das formas produzidas na natureza, o que só é possível vendo essas formas na natureza e recolhendo-as no espírito.”*⁶³

A *camera obscura* baseia-se no princípio de que os raios de luz emanados de um objecto ou cena, quando passam através de uma pequena abertura, cruzam-se e reemergem do outro lado numa configuração divergente. Se esse modelo ao divergir for interceptado por um plano branco ou translúcido, irá formar-se a imagem reversa e invertida. Para essa imagem se tornar adequadamente visível, é necessário que esse plano esteja situado numa câmara onde os níveis de luz sejam consideravelmente mais baixos que aqueles que iluminam o objecto – daí o nome *camera obscura* ou câmara escura.

É o dispositivo *camera obscura*, que faz parte da História da observação astronómica, da óptica, da pintura e da fotografia, que terá sido registado, não o dispositivo mas o fenómeno ou o seu fazer. Aristóteles, numa situação bastante peculiar, sentado debaixo de uma copa de árvore, observou na sua sombra o eclipse solar que acontecia nesse preciso momento.⁶⁴

Como viu então Aristóteles esse fazer? Viu-o ao observar que no meio da sombra formada pela copa estavam espalhadas centenas de imagens luminosas cujos contornos tinham sempre a mesma forma de meia-lua. Sabendo ele que estava a acontecer um eclipse parcial do sol, concluiu que se tratavam de projecções do sol e que estas se

⁶³ Da Vinci, Leonardo – *La peinture «Miroirs de l'Art»*, Hermann, p. 43.

« *L'esprit du peintre doit se faire semblable à un miroir qui adopte toujours la couleur de ce qu'il regarde, et se remplit d'autant d'images qu'il a d'objets devant lui. Sachant, peintre, que pour être excellent tu dois avoir une aptitude universelle a représenter tous les aspects des formes produites par la nature, tu ne sauras pas le faire sans le recueillir dans ton esprit.* »

⁶⁴ Aristotle, *Problems*, ed. W S Hett, Heinemann, London, Book XV, p. 341.

formam por meio dos raios de luz ao atravessar os pequenos intervalos criados entre a densidade das folhas das árvores; que ele (como qualquer um de nós) já tinha visto, embora sem reflectir, lembrando-se que a forma dessas pequenas projecções que acontecem espalhadas nas sombras de qualquer copa ou arbusto era normalmente circular – como o contorno do sol – mas como nesse preciso momento a opaca lua se atravessou no sol, era agora visível a forma dessa intercepção repetida pelo chão. Aristóteles ainda registou a seguinte constatação : que dessas projecções havia umas que eram mais definidas (ou mais nítidas) que outras, e que isso se relacionava com a dimensão de cada abertura formada pelas folhas, dado que as imagens mais nítidas eram provenientes das menores aberturas e vice-versa. Não terão tido aplicabilidade estas constatações pelo menos no tempo de Aristóteles, mas o que é certo é que ficaram enunciados os princípios daquilo que se iria tornar o dispositivo *camera obscura*.

Mais tarde, nos inícios do século XI, o físico e matemático árabe Alhazen, utilizou a *camera obscura* para deduzir a linearidade da luz ao constatar que a inversão da imagem projectada se devia à intercepção dos raios na pequena abertura. Alhazen deixou ainda o registo no seu trabalho de óptica (que irá mais tarde, no séc. XIII, ser utilizado por Roger Bacon e no séc. XVII por Francis Bacon), que se prende com o comportamento da imagem conforme o diâmetro da abertura : “*Se a imagem do Sol durante um eclipse – desde que não seja total – passar através de um pequeno buraco redondo para se projectar numa superfície que lhe está oposta, ela terá a forma de meia-lua . (...) A imagem do Sol só mostrará essa propriedade quando o buraco for muito reduzido.*”⁶⁵

Durante os cinco séculos seguintes, foi constante o uso da *camera obscura* especialmente na observação indirecta dos eclipses solares, segundo descrições de vários estudiosos incluindo Roger Bacon. A primeira ilustração que há conhecimento foi publicada em 1545 pelo físico holandês Reiner Gemma Frisius em *De radio astronomico e geometrico liber* (fig. 17).

Leonardo da Vinci, claramente impressionado com este dispositivo, deixou-nos a seguinte nota :

⁶⁵ Citação de Alhazen em: Steadman, Philip – *Vermeer's Camera*, Oxford University Press, Oxford, 2001, p.5.

*“Oh maravilhosa necessidade (...) Oh poderoso processo. Aqui as figuras, aqui as cores, aqui todas as imagens das partes do universo são reduzidas a um ponto. (...) Formas já perdidas, podem ser regeneradas e reconstituídas.”*⁶⁶

A compreensão deste ponto que dá passagem ao universo solar, é aqui tido como o testemunho mais incisivo da revelação deste ponto de origem. O vazio da origem onde todo o universo desconhecido aparece faz desaparecer a sua representação – separando, ele define latência e ausência.

A arte e a ciência do Renascimento trouxe-nos, tal como o sol da alegoria de Platão, mais do que a filosofia e a meta-física de Aristóteles, nas suas projecções solares/lunares.

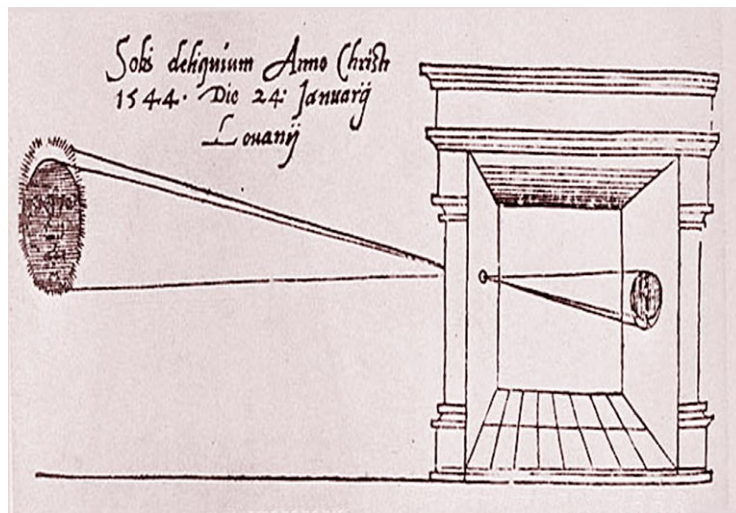
Da Vinci reteve-se também na representação. Fez notar de que maneira a projecção se apresenta invertida já que os raios de luz atravessam através do pequeno orifício, apercebeu-se que ao projectar-se na parede oposta (como é o caso da camera de Reiner Gemma Frisius) duas constatações :

1. a representação encontra-se toda ela invertida (de cima para baixo, e da esquerda para a direita);
2. o corpo humano interfere ao interpor-se entre o orifício e a parede.

Já numa perspectiva clara de poder utilizar a *camera* enquanto dispositivo de representação, Leonardo da Vinci propõe um modelo onde existe uma tela com papel translúcido entre o orifício e o observador que, colocado atrás, consegue visionar toda a imagem sem intervenção da sua sombra, encontrando-se deste modo a imagem apenas invertida de cima para baixo, mas já não da esquerda para a direita. Assim quem desejasse representar a cena, no final bastaria virar o desenho “de pernas para o ar” para que ele apresentasse a cena na sua correcta posição.

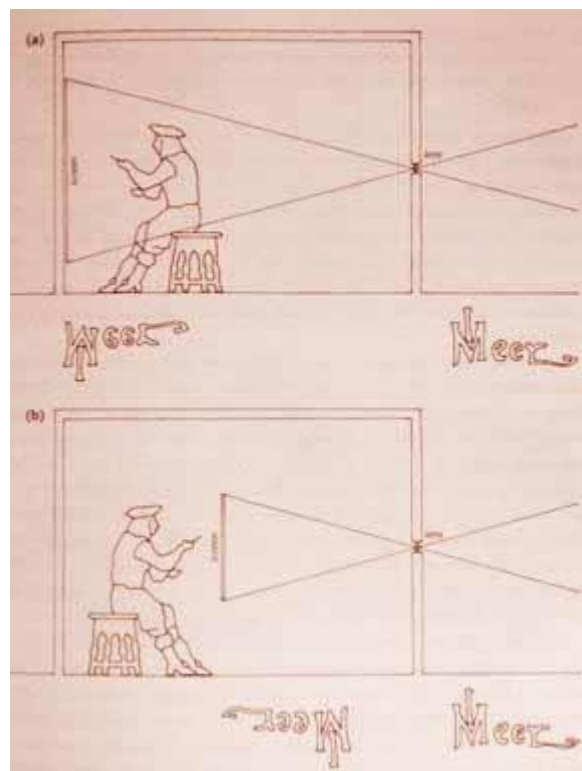
⁶⁶ Richter, I. A. (ed.) – *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford University Press, Oxford (1977), pp. 115-116?)

“O marvellous necessity...O mighty process. Here the figures, here the colours, here all the images of the parts of the universe are reduce to a point ... Forms already lost, can be regenerated and reconstituted”



17

Esquema do funcionamento de uma *camera obscura* publicada em 1545 pelo físico holandês Reiner Gemma Frisius em *De radio astronomico e geometrico liber*.



18

Esquema, publicado em "Vermeer's Camera" de Philippe Steadman, que nos mostra as diferenças de uma imagem projectada na parede oposta ou vista através de um ecrã translúcido.

Cesare Cesariano, um discípulo de Leonardo da Vinci, descreveu a *camera obscura* numa anotação da sua reedição de *De architectura* de Vitruvius em 1521, onde tudo o que lhe está exterior pode ser visto por projecção. Cesariano acrescentaria à obra de Vitruvius aquilo que certamente considerava uma nova definição do espaço - aquele que, ao possuir determinadas características, teria a capacidade de formar representações.

Um importante aperfeiçoamento tecnológico tomou o lugar vazio quando se acrescentou a lente de vidro à abertura simples. Esta nova prática, que se iniciou em meados do século XVI, possibilitou duas consideráveis alterações : uma maior nitidez e uma maior luminosidade. Tínhamos então as bases do modelo de ocupação do vazio que se perpetuou nos séculos seguintes, e as condições para tornar a *camera obscura* num verdadeiro dispositivo de observação e de representação.

Em 1568 Daniele Barbaro propõe explicitamente, num manual sobre perspectiva, que a *camera* seja utilizada para obter desenhos correctos nas suas proporções e perspectiva, sugerindo ainda que ao aplicar-se um sistema que permita reduzir a abertura da lente, conseguir-se-á obter um maior campo de focagem⁶⁷.

Giovanni Battista Benedetti terá sugerido, em 1585, um método de correcção da imagem invertida por intermédio de um espelho colocado a 45° relativamente à objectiva e que projecta assim uma imagem verticalmente correcta, embora se mantenha invertida da esquerda para a direita. Este método deu seguimento mais tarde, nos finais do século XVII, ao modelo portátil da *camera obscura* onde o homem já se encontra fora do dispositivo, visualizando a imagem que é retida através de um vidro despolido ou uma superfície translúcida.

A invenção da *camera obscura* foi, durante muito tempo, atribuída ao napolitano Giovanni Battista della Porta com a edição da sua obra *Magia Naturalis* (um compêndio de curiosidades que vão desde a gastronomia, à recomendação de truques ou divertimentos para festas — o qual obteve uma enorme popularidade no século XVI),

⁶⁷ Este seria, aliás, o princípio do dispositivo “diafragma” que permite, ainda hoje, operar na objectiva reduzindo ou ampliando a sua abertura, possibilitando assim uma maior ou menor profundidade de campo.

dando a conhecer ao mundo as possibilidades da *camera obscura* enquanto dispositivo de desenho ou ainda enquanto dispositivo lúdico, pois della Porta descreve uma experiência que fez com alguns convidados consistindo numa encenação nocturna de um episódio dramático com actores, som e fogo, sendo a cena projectada dentro de uma sala por intermédio de uma lente e de um espelho, provocando a maior estupefacção, aterrorizando o seu público⁶⁸.

No plano da consciência, a *camera obscura* é para os pintores um instrumento de transparência. E não apenas no Renascimento.

No século XVIII um holandês - Gravesand - escreve um tratado de perspectiva e consagra cerca de dez páginas à descrição da *camera obscura* e ao seu uso no desenho, dando a seguinte definição : “*chama-se camera obscura a todo o lugar privado de luz, no qual se representa sobre um papel, ou sobre qualquer outra coisa branca, os objectos que estão fora, expostos à luz do dia.*”

Depois enuncia dois teoremas :

“Teorema I - A camera obscura dá a verdadeira perspectiva dos objectos. As figuras representadas na camera obscura formam-se, como se demonstra no dióptrico, pelos raios que, partindo de todos os pontos dos objectos, passam pelo centro do vidro : de modo que um olho posto no centro, verá os objectos pelos mesmos raios, os quais portanto devem dar a verdadeira representação dos objectos, pelo encontro com um plano.

Os objectos aparecem invertidos, porque os raios cruzam-se ao atravessar o vidro, os que vêm de cima passam para baixo.

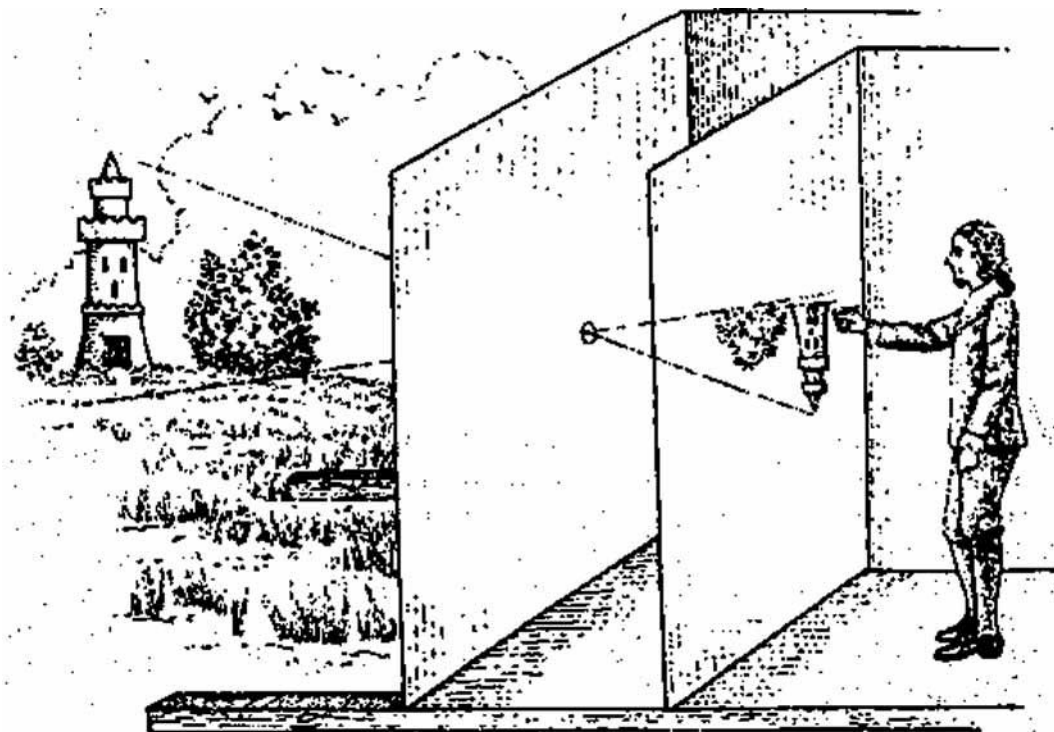
*Teorema II - A reflexão que sofrem os raios num espelho plano, antes de encontrar o vidro convexo (lente), não distorce a representação dos objectos.”*⁶⁹

⁶⁸ Giovanni Battista della Porta, *Magia Naturalis*, 1558, vol. IV, cap ii, p. 143.

⁶⁹ Gravesande - *Œuvres philosophiques et mathématiques*, publicadas por Jean Nic. Seb. Allamand, 1774-75.

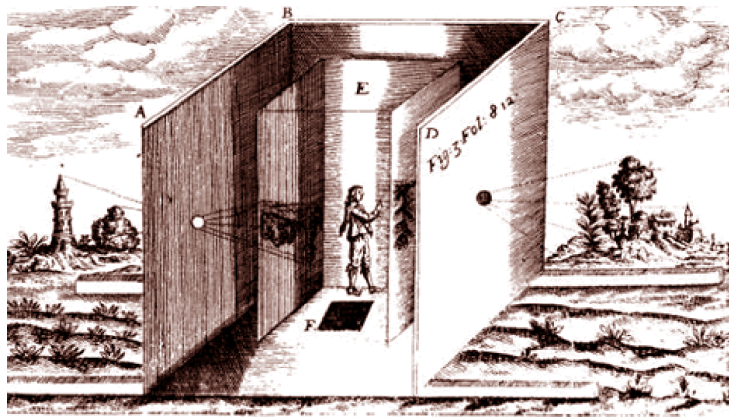


19

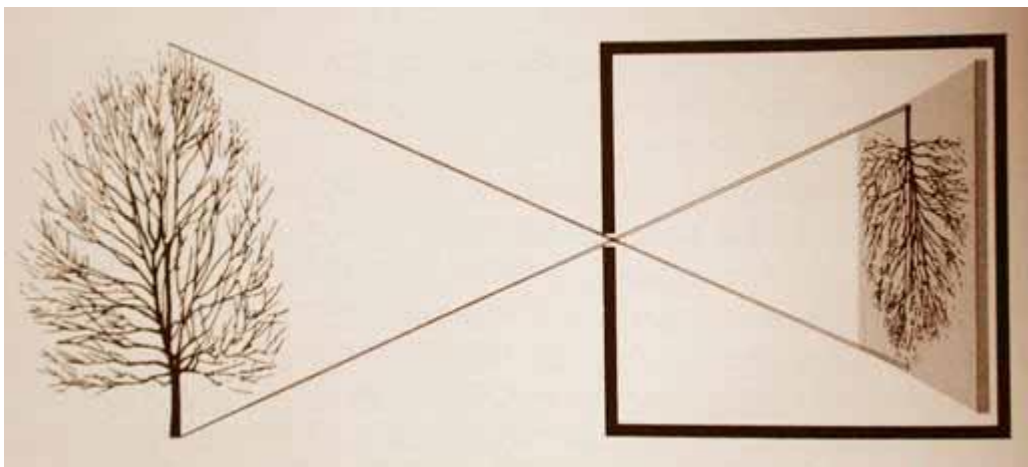


20

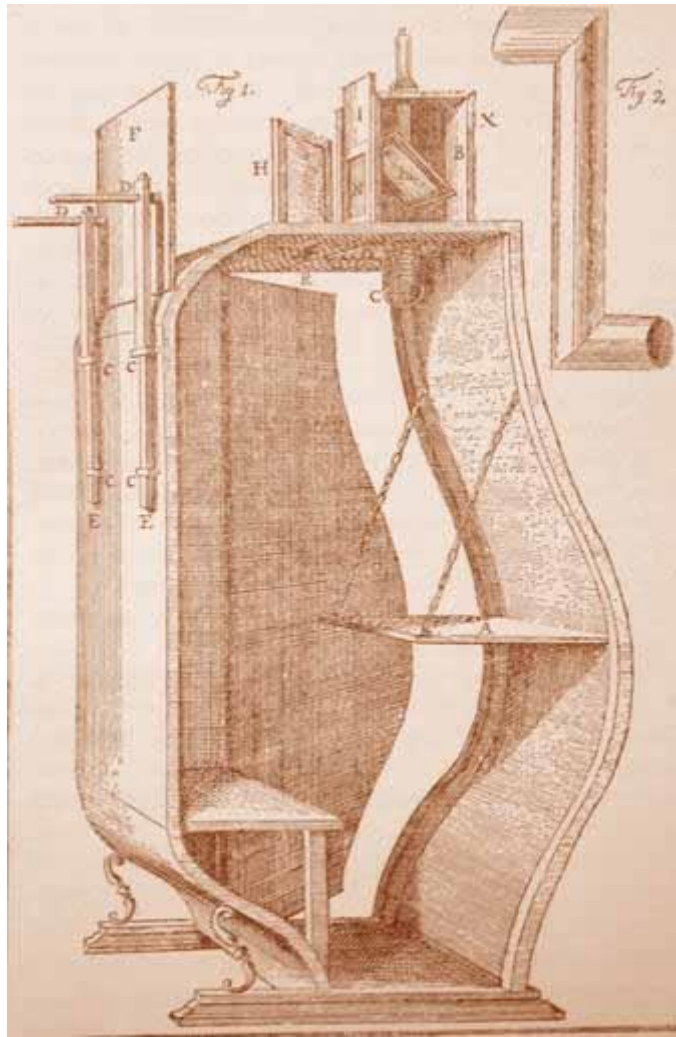
Duas representações da *camera obscura* no séc. XVII.



Athanasius Kircher, *Ars Magna Lucis et Umbrae*, 1646. O homem situa-se no interior da *camera*.



Camera obscura (esquema)



23

Camera obscura de Gravesand

O uso da *camera obscura* como instrumento de desenho parece não ter ganhado muito interesse até aos princípios do século XVII. Cerca de 1611, Johannes Kepler projectou uma câmara portátil construída como uma tenda, e finalmente deu-lhe o devido nome: *camera obscura*. Nesse ano ele mostrou o seu instrumento a Henry Wotton, um poeta e diplomata inglês, que por sua vez o descreveu a Francis Bacon:

“Permita-me contar a vossa Senhoria uma coisa engraçada que eu vi quando descia o Danúbio...passei uma noite em Lintz...aí encontrei Kepler, um homem famoso nas ciências, como vossa Senhoria sabe...No estúdio deste homem, fiquei surpreendido com um desenho de uma paisagem num pedaço de papel, superiormente bem executado: quando perguntei pelo autor, ele sorriu com um sorriso que só dele mesmo, acrescentando que tinha sido ele não como pintor mas como matemático. Isto pôs-me ao rubro: até que por fim ele explicou-me. Ele tinha uma pequena tenda preta...que a podia montar onde quisesse, e era convertível (como a rosa dos ventos) a todas as quartas partes.”

O interior da tenda era negro exceptuando a luz que era admitida pela lente, que focava o exterior e o ligava a um pedaço de papel, esta só se completava com a rotação da tenda,

“(...) por graus até ele ter desenhado todos os aspectos do campo: isto descrevo a vossa Senhoria, porque penso que deve haver um bom uso a dar à corografia (desenhos topográficos): ou mesmo para fazer desenhos da paisagem de uma forma inatural; penso que seguramente nenhum pintor consiga fazê-los de maneira tão precisa.”⁷⁰

⁷⁰ Szarkowski, John, “Photography until now”, The Museum of Modern Art, New York, 1989, p. 13.

“Let me tell your Lordship a pretty thing I saw coming down the Danuby . . . I lay a night in Lintz. . . (..)There I found Keplar, a man famous in the Sciences, as your Lordship knows.... In this man's study, I was much taken with the draft of a landskip on a piece of paper, methoughts masterly done: whereof enquiring the Author, he bewrayed with a smile it was himself, adding he had done it non tanquam Pictor sed tanquam Mathematicus [not as a painter but as a mathematician]. This set me on fire: at last he told me how. He hath a little black tent... which he can suddenly set up where he will, and it is convertible (like a Wind-mill) to all quarters at pleasure.

(...) by degrees till he hath designed the whole aspect of the field: this I have described for your Lordship, because I think there might be good use made of it for Chorography [topographic drawings that served as legal descriptions]: For otherwise, to make Landskips by it were illiberal; though surely no Painter can do them so precisely.”

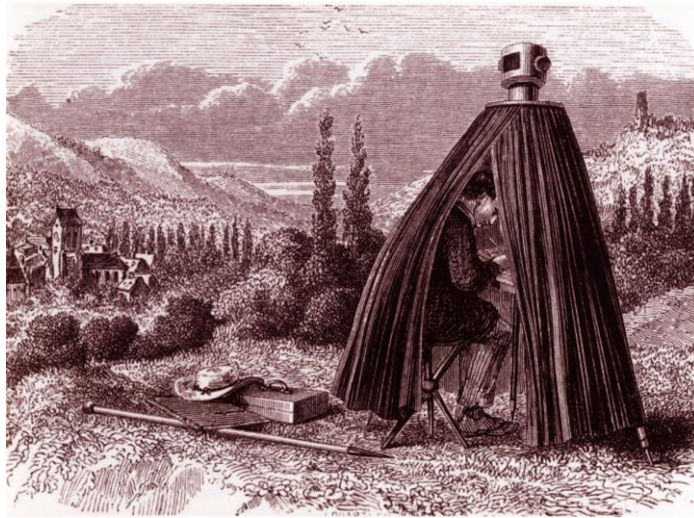
Em Kepler a interioridade transparente da lente na tenda negra dava passagem à luz numa representação, do exterior, também executada no estúdio. Essa interioridade rotativa dava passagem a tudo o que era exterior à sua transparência. Aí não se opunha interior com exterior nem a luz ao negro.

Em meados do século XVII realizou-se a hipótese de que o desenhador não teria de entrar para dentro da câmara mas poderia permanecer fora e ver a projecção num vidro translúcido. Depois de muitas destas câmaras portáteis terem sido concebidas, algumas delas assemelhavam-se a mesas de escrever, e outras pareciam-se já muito com as usadas um século e meio depois pelos inventores da fotografia.

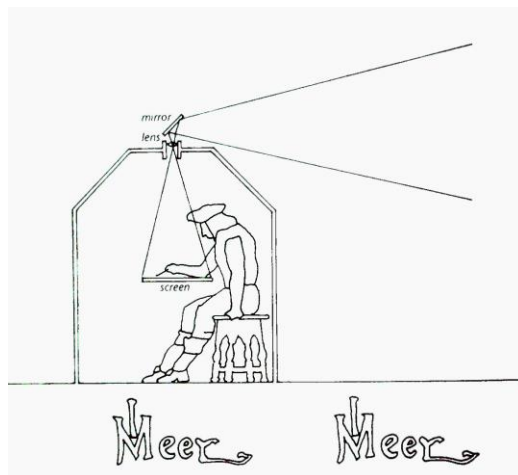
No século XVIII, a câmara era um utensílio vulgar para os pintores, mas é difícil saber como e porque a usavam; parece que muitos a usavam mais como uma muleta do que propriamente como meio de desvelar. Muitos pintores fechavam-se na máquina em vez de se abrirem ao lugar da câmara. É possível que os pintores aventureiros desse tempo aprendessem lições da câmara pela simples observação do mundo através dela, sem necessitarem de carregá-la para junto do motivo. O artista, na aguarela de Christian Andriessen, não está a trabalhar mas a contemplar a luz cintilante e opalescente do mundo que ele capturou na sua caixa mágica.

A *camera obscura* não sofreu mais alterações significativas a nível tecnológico excepção feita, nos meados do século XIX, para as grandes *cameras* que se instalaram essencialmente na Grã-Bretanha e nos Estados Unidos da América e que tinham como função observar a paisagem de um modo panorâmico, consistindo para isso numa divisão obscurecida, situada geralmente no topo de um edifício, sendo o sistema de projecção constituído pela objectiva (controlada dentro de um tambor periscópico situado no centro da cobertura onde a imagem, depois de passar pela objectiva, sofria uma inflexão de 90° por intermédio de um espelho colocado a 45°) e ecrã de projecção (situado debaixo do tambor, sendo branco, circular e côncavo). Este sistema foi recentemente retomado para fins turísticos (fig.31).

Os princípios da *camera obscura* portátil foram naturalmente os mesmos utilizados para a máquina fotográfica que a adaptou para receber a superfície fotosensível e mais tarde o controlador de tempo para a exposição fotográfica (obturador).

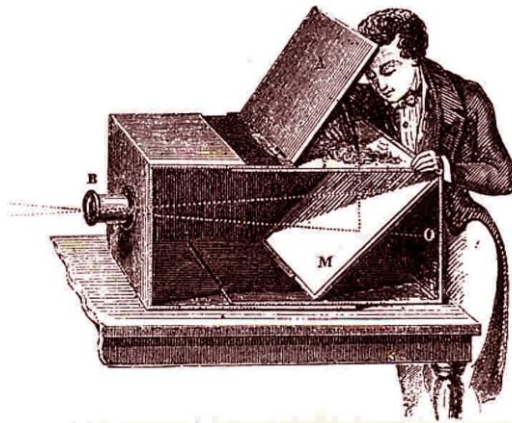


24

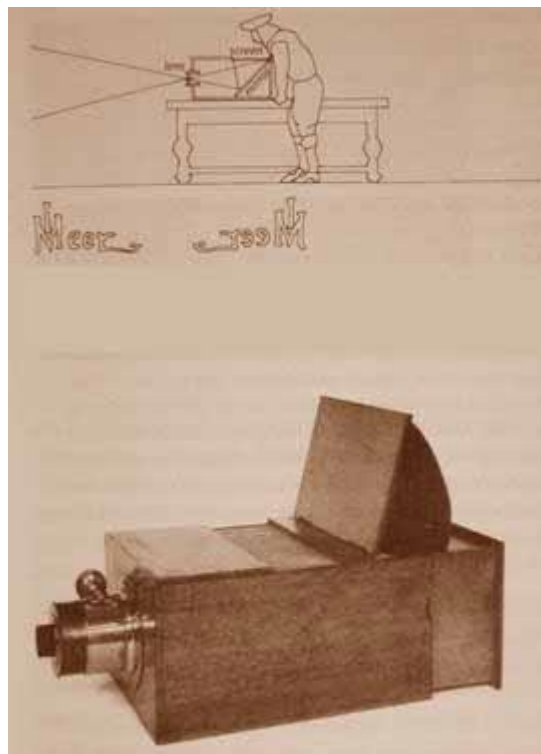


25

Johannes Kepler - a *camera obscura* tipo «tenda» permitia ao seu utente ver uma imagem posicionada correctamente através de uma solução de duas lentes (conforme esquema de Philip Steadman - *Vermeer's Camera*).

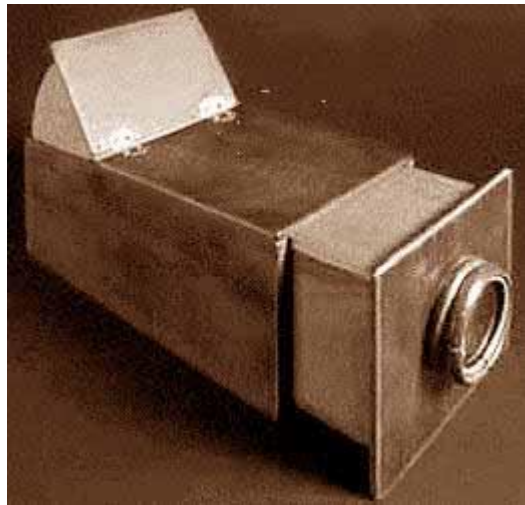


26



27

Camera obscura portátil - o homem situa-se no exterior da camera (esquema de Philip Steadman - *Vermeer's Camera*).



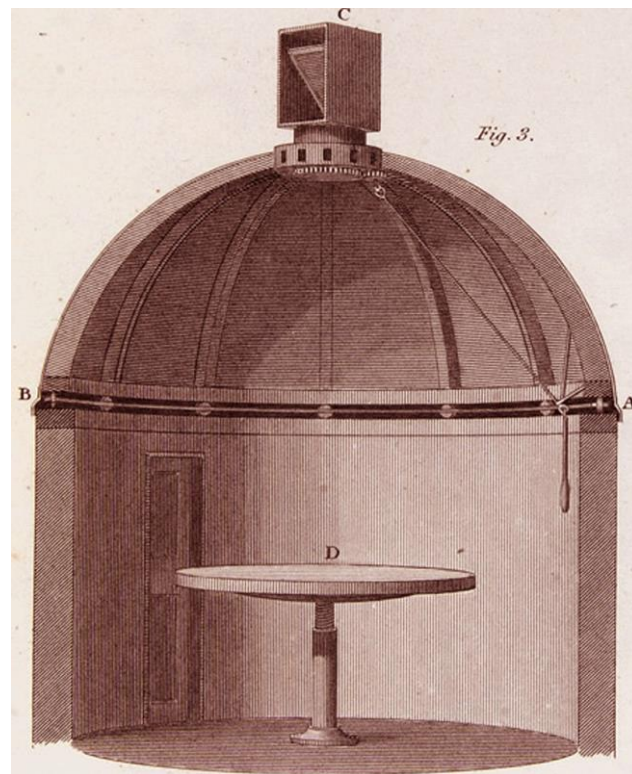
28

Camera obscura portátil dos inícios do séc. XIX dando origem aos primeiros modelos da câmara fotográfica.



29

Aguarela de Christian Andriessen (1810) retratando um artista que observa (contempla) isolando-se com a *camera obscura*.



30



31

Corte vertical e postal ilustrativo do interior de uma *camera obscura* - observatório turístico, muito em voga na segunda metade do século XIX e que recuperou o interesse turístico nos finais do século XX. Abriam a câmara à alta sociedade e fecharam-na dentro dela.

Outro factor que nos afastou da inobjectividade da câmara do artista foi a sua ocupação sistemática por parte de uma indústria ávida em enclausurar o interior na *camera*, impossibilitando assim o artista de atravessar o seu ponto de exterioridade absoluta – o lugar da visibilidade.

Jonathan Crary em “Techniques of the observer”⁷¹ fala-nos desta relação (homem-*camera obscura*) sublinhando o papel inactivo do observador perante o papel activo e objectivo da camera.

A *camera obscura* define a posição de um fotógrafo aberto para um mundo exterior, não apenas para uma representação bi-dimensional, como é o caso da perspectiva. Assim a *camera obscura* fica associada ao seu ponto vazio, ao lugar da revelação, ao seu fazer fotográfico.

O que é crucial na *camera obscura* é a revelação no fotógrafo de uma indiferenciada e limitada expansão do tempo lá fora, e o modo como este fotógrafo faz metodicamente a abertura ou a delimitação desse tempo deixando-o revelar-se, sem sacrificar a vitalidade do seu ser. Mas o espaço e a temporalidade tão evidentes na *camera obscura* precederam sempre o acto da abertura que dá passagem ao tempo; este é muitas vezes representado mas raramente revelado.

Nos finais do século XVI a figura da *camera obscura* passa a assumir uma importância preeminente no delimitar e definir as representações. Durante várias décadas a *camera obscura* não é mais um dos muitos instrumentos ou opções visuais mas, em vez disso, o sítio obrigatório de onde a visão podia ser concebida ou representada. Acima de tudo, indicava o aparecimento de um modelo de subjectividade, a hegemonia de um sujeito-efeito.

O plano bi-dimensional onde a imagem de uma presença real subsiste na sua relação específica de uma abertura da câmara ao exterior. Mas entre estes dois espaços está um indeterminado e extensivo ponto no qual o artista está situado. Diferente de uma

⁷¹ Crary, Jonathan, “Techniques of the observer”, the camera obscura and its subject, MIT Press, 1990, pp. 25-67.

construção perspéctica, que também presume criar uma objectiva e ordenada representação, a *camera obscura* não ditou um sítio restrito ou área de onde a imagem apresenta a sua completa coerência e consistência. Por um lado, o artista está na pura operação do dispositivo (fazer do dispositivo) e está como uma testemunha ausente de uma representação mecânica que objectiva o tempo. Por outro lado, contudo, a sua presença dentro da câmara implica uma simultaneidade espacial e temporal de objectividade humana e subjectividade do dispositivo.

Assim o artista é mais um habitante ausente da escuridão, uma presença fundamental do dispositivo de revelação. Como Foucault demonstrou na sua análise a *Las Meninas* de Velasquez, um artista é capaz de criar a sua auto-revelação. A *camera obscura à priori* previne o artista de ver a sua posição como parte da representação. O corpo é lugar de revelação na câmara, abrindo-se ao tempo fecha-se no espaço.

Pedro Miguel Frade, em *Figuras do Espanto*, aborda a câmara no séc. XVII declinando por comparação a fieldade da pintura perante as imagens oferecidas pela *camera obscura*⁷².

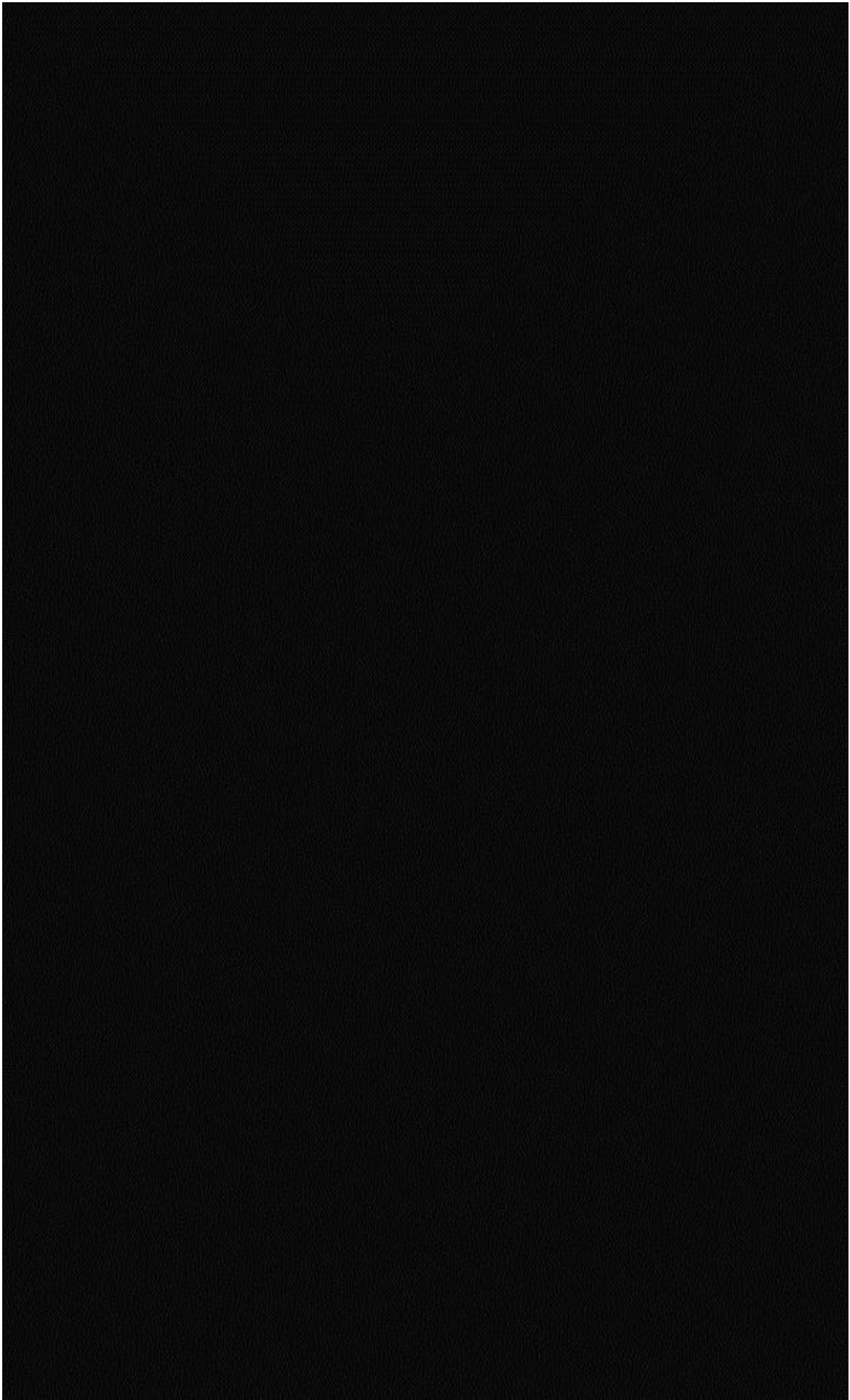
⁷² Frade, Pedro Miguel, *Figuras do Espanto*, um olhar moderno, edições Asa, 1992.
“*Ouçamos Huyghens, descrevendo a seus pais o aparelho, sem dúvida magnífico nos seus resultados, que tinha adquirido a Drebbel, uma camera obscura: «Tenho em casa o outro instrumento de Drebbel que, por certo, consegue efeitos admiráveis em pintura de reflexão numa camera obscura. Não me é possível declarar-vos por palavras a beleza desses efeitos: toda a pintura é morta, em comparação, pois está aqui a vida mesma, ou qualquer coisa de mais elevado, se as palavras não falhassem. Pois a figura e o contorno dos movimentos encontram-se aí naturalmente e de uma maneira grandemente aprazível».* Assinalemos, em primeiro lugar, a desenvoltura com que Huyghens aceita que a vida, ou mesmo algo mais elevado, possa dar-se a ver pela mediação de um objecto absolutamente inerte, de um mecanismo óptico que exclui, no seu funcionamento, qualquer actividade humana: é como se a vida apenas se nos pudesse revelar, em todo o seu brilho, na ausência radical de qualquer influência humana. A sua vivacidade seria então como que uma medida da inércia do homem face ao visível, como que o correlato de um certo apagamento ou, mesmo, de um certo exílio. A restituição vivaz da vida parece exigir, nesse pequeno reduto de breu, uma espécie de pequena morte, a tal ponto que a vida de quem nele se apaga apenas parece reaparecer do outro lado, num pequeno cúmulo de espanto, significativamente mudo: a vida mesma do pintor, e é por isso que “*toute peinture est morte au prix*”, interpõe-se entre a realidade da vida e a sua reflexão do outro lado do buraco escuro. Por outro lado, e apesar do seu carácter irreflectido, esses efeitos são definidos como pintura, como *peinture de réfléxion*. Que olhar é este que assim se determina, nos seus resultados, ao mesmo tempo como pintura e como reflexo, independentemente de qualquer trabalho humano, apenas pelo cumprimento das simples possibilidades ópticas da camera obscura? Que relações poderiam existir entre esta formulação de Huyghens (uma descrição que se apresenta como impossível e que, por isso, constitui já uma confissão de espanto) e pensamento que, na óptica e na catóptrica de então, se encaminhava, a passos largos para uma explicação mecânica do funcionamento do olho?”

Frade é ainda mais radical quando, mais à frente, conota o fotógrafo, dentro do espaço da *camera obscura*, a um intruso dentro de um processo em que não intervém.

*“Redução ao mecanismo, em que o resultado da explicitação da visão deverá vir a desembocar futuramente numa dispensa aparentemente generosa do trabalho do sujeito, mas que conduz, sobretudo, a uma erosão do lugar do homem : este bem pode imaginar modos e manhas para se imiscuir no interior do processo mecânico de formação de imagens mas, em relação à pura interioridade mecânica desse acto, capaz de se fazer por si mesmo, a sua existência será sempre a de um intruso... na sua nudez mais absoluta, a imagem não necessitará para nada do seu contributo «subjectivo».*⁷³

O fazer artístico – abordado, aqui, no vazio do olho, mais tarde irremediavelmente no seu lugar – será retomado e repetido uma vez que a inobjectividade a que o artista está sujeito o determina como origem da revelação.

⁷³ *ibidem*, p. 38)

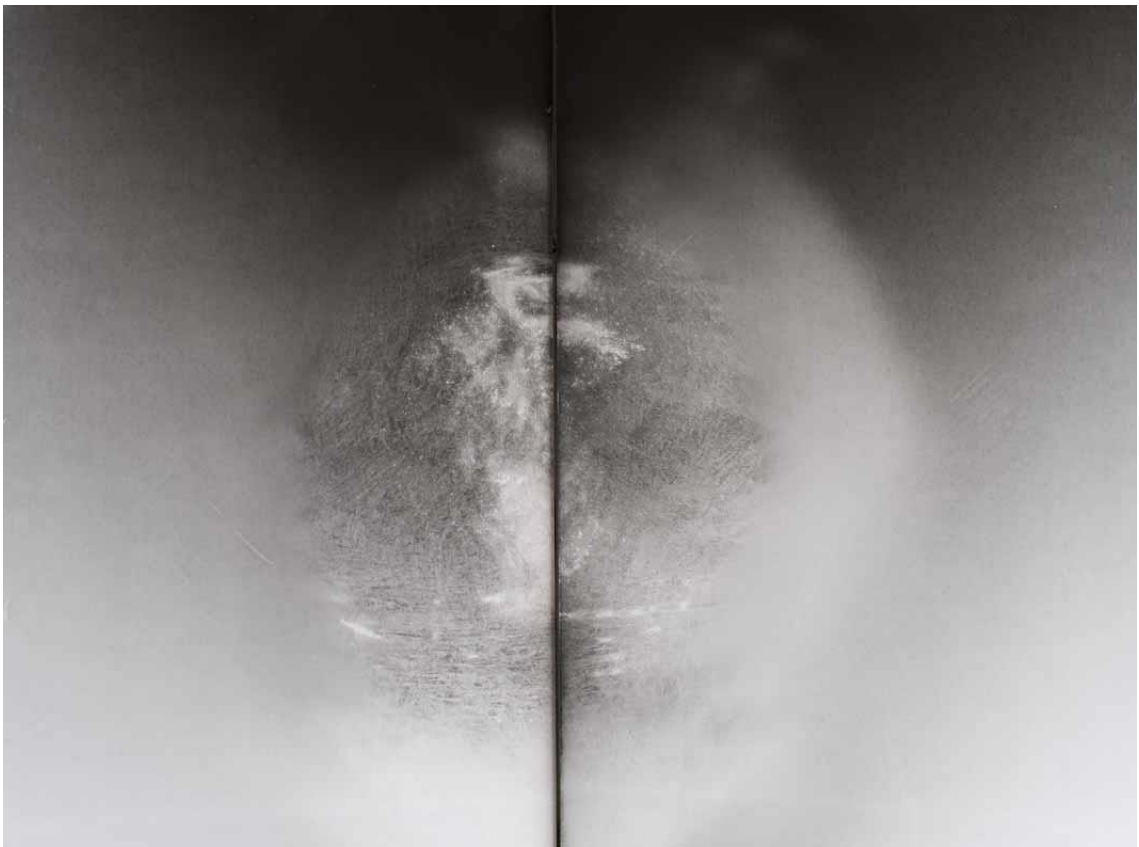












4. *Camera*

As tecnologias da fotografia não alteraram a presença inobjectivável – esse lugar que se abre simultaneamente na improbabilidade do olho ser máquina e na possibilidade do corpo ser câmara.

Martin Kemp⁷⁴ afirma que a questão das possibilidades tecnológicas na arte, como o envolvimento dos dispositivos ópticos, é geralmente colocada com bastante relutância na História da Arte, pelo inobjectivável que essa evidência traz – a dúvida sobre todos os dotes que se atribuem aos artistas. Mas contrapõe com dois grandes argumentos : primeiro que o uso de meios ópticos era altamente valorizado nas épocas referidas. E em seguida que o uso da *camera* de nenhum modo determina a ausência dos artistas nas diversas fases da concepção e concretização da obra.

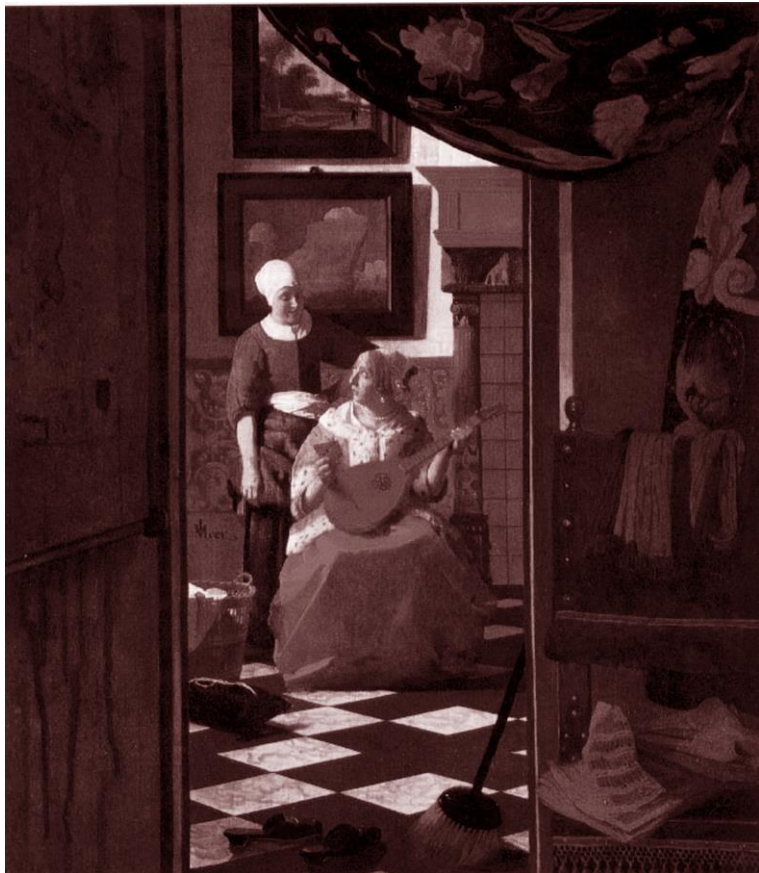
Quanto à *camera*, enquanto meio para alcançar uma possibilidade objectiva, Kemp apoiado em Algarotti demonstra como este aparato foi útil aos artistas : a *camera* não admite raios de luz a não ser aqueles emanados pela coisa que se pretende representar, resulta então uma imagem com brilho e força inexprimível; e nada é mais delicioso de contemplar, daí que nada pode ser mais objectivo para o estudo que tal representação. Para não falar do rigor dos contornos, a exactidão da perspectiva e do claro-escuro, que excede a concepção; as cores são de uma vivacidade e riqueza que nada as pode exceder; as partes que se expõem mais à luz, aparecem surpreendentemente libertas e resplandecentes, e essas qualidades decaem gradualmente quando as partes se retiram da luz. As sombras são fortes sem serem demasiado duras, e os contornos precisos não sendo contrastantes. Sempre que a representação é alterada por qualquer mudança da luz reflectida, aparecem consequentemente uma infinidade de tons, que, sem a pintura, seria impossível distingui-los. Estas cores, esta riqueza e as possibilidades das suas representações tecnológicas, afastaram-nos do vazio e da sua revelação artística.

⁷⁴ Kemp, Martin – *The Science of Art*, Yale University Press, New Haven and London, 1990. Relativamente à utilização de dispositivos ópticos por parte de alguns pintores, sobretudo durante os séculos XVII e XVIII, Martin Kemp analisa aqui a questão geral.



32

Antonio Canale (1697-1768). Veneza



33

Jan Vermeer (1632-1675). Delft

No entanto, no século dezassete, a *camera obscura* provavelmente aproximou os artistas do vazio. Talvez, como iremos desenvolver, tenha sido utilizada por Jan Vermeer (1632-1675) ou Antonio Canale (1697-1768), mais conhecido por Canaletto.

No caso do Canaletto a questão reside na dúvida se usou a *camera* para facilitar aquilo que naturalmente o faria sem ela ou se a *camera* lhe facilitou uma interioridade fora do ateliê em pleno espaço público, conseguindo uma extrema objectividade. Vermeer é apresentado de outra forma e noutro contexto; se ele não usou a *camera*, o facto é assumido com grande interesse, pois o seu trabalho antecipa muitas das qualidades que os historiadores apontavam como profundamente fotográficas. Estas qualidades estão aliadas à ideia de contigência, interessa-lhes salientar a maneira como ele procura, em determinado espaço, o correcto e inesperado ponto de vista; pela exacta qualidade de luz, específica a uma dada hora e local; pela expressiva localização e descrição das suas passagens suspensas; pela vitalidade dos seus enquadramentos, que não parecem ser o fim das suas imagens mas sim o ponto de partida. Se ele não usou a *camera obscura*, o facto parece sugerir-lhes que a *ideia* de fotografia foi invenção não de opticistas e químicos mas da tradição ocidental de criar imagens. Mais ainda, leva-nos a pensar numa identificação da exterioridade absoluta que os artistas encontram no ateliê.

A pintura de Vermeer despertou nalguns teóricos, como vimos, a hipótese do uso da *camera*, não só pelos aspectos do extremo rigor no pormenor e na perspectiva dos espaços representados, na exactidão da luz, no claro-escuro e na cor, mas principalmente no enquadramento concebido. Estes enquadramentos são caracterizados pelo facto dos limites cortarem alguns dos objectos que se encontram na cena, ao contrário da pintura que se praticava nessa época cujos quadros englobavam geralmente toda a cena e todos os objectos contidos por inteiro. Os enquadramentos parecem “fotográficos” no sentido de que a câmara fotográfica nos limita a cena ao rectângulo possível de espaço dessa cena - seriam então os enquadramentos de Vermeer estabelecidos por um dispositivo *camera obscura*, em que se apoiava para conseguir todo o rigor das suas pinturas?

Num estudo dedicado ao uso da *camera obscura* por parte do pintor flamengo Johannes Vermeer, desenvolvido por Philip Steadman em *Vermeer's Camera*⁷⁵, é desenvolvida a

⁷⁵ Steadman, Philip, *Vermeer's Camera*, Oxford University Press, Oxford, 2001

teoria favorável à interiorização da *camera obscura* por Vermeer, demonstrando-se entre outros argumentos pela simulação através de uma maquete que reconstruía o espaço de cena de várias das pinturas do pintor holandês e que correspondia ao seu ateliê/estúdio. Para calcular as verdadeiras dimensões do ateliê de Vermeer, Steadman recorreu às pinturas que representam esse espaço e desmontou-as em traçados geométricos através dos pontos de fuga e colocação dos objectos, achando as medidas e proporções desse espaço que serviriam para a construção da maquete. Essa maquete foi então decorada e orientada à luz correspondente a cada um dos quadros. Posteriormente foi colocada uma câmara fotográfica técnica de tal forma que o enquadramento correspondesse ao ponto de vista concebido por Vermeer.

As provas fotográficas obtidas mostram-nos enormes semelhanças tanto a nível da perspectiva, como das proporções, como dos valores lumínicos, levando-nos a inclinar para a hipótese da utilização da *camera* por Vermeer, pelas demais evidências.

Partindo ou não desse pressuposto, de outra forma, Vermeer construiu, encenou, inventou com modelos as suas pinturas no ateliê. Hoje, Philippe Steadman calcula, desenha, constrói maquetes.

Aqui a correspondência também é feita ponto a ponto. Este quiasma tem como origem o vazio da abertura, e a inversão do ateliê para a maquete faz-se a partir da pintura.

Martin Kemp refere outros autores contemporâneos que analisaram o uso da *camera obscura* por Canaletto, como Antonio Maria Zanetti que afirmou que o uso da *camera* por parte do artista veneziano deveu-se à tentativa de compreender os erros que aconteciam quando se pretendia representar linhas perspécticas demasiado próximas, talvez devido às distorções ópticas inerentes às objectivas da época - as aberrações perspécticas e colorísticas das lentes, problemas de profundidade de campo na relação com a focagem, etc. O mesmo Zanetti fundou a sua teoria do envolvimento de Canaletto com a *camera obscura* pela descoberta de uma câmara que subsistiu até aos nossos

tempos e que tem uma inscrição “A. Canal”⁷⁶ que pretensamente pertenceu ao pintor e que se encontra no Museu Correr em Veneza.

As suas pinturas, reconhecidas por uma extrema verosimilhança, foram várias vezes utilizadas como documento histórico. São disso exemplo a reconstrução do centro histórico de Varsóvia, depois da sua destruição na II Guerra Mundial, que teve por principal referência as pinturas de Canaletto quando este representou a cidade no Séc. XVIII.

Outro caso mais recente: historiadores, arquitectos e engenheiros italianos, querendo determinar o nível de *acqua alta* em Veneza num período imediatamente anterior a uma das pinturas de Canaletto, vislumbraram aí a marca dos limos nas colunas de um edifício.

Se por um lado as pinturas de Canaletto têm as cidades, a sua luz, as sua gentes; por outro estão na origem da reconstrução do centro histórico de Varsóvia. Canaletto está na origem da pintura e do projecto que se correspondem ponto por ponto, abrindo-se às cidades do passado e do futuro mas separando-as na sua obra.

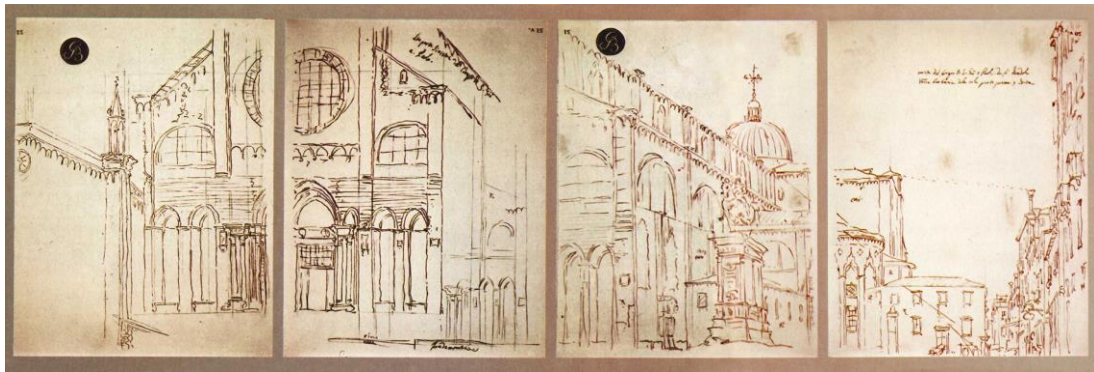
A comparação é feita entre Vermeer e Canaletto pela proximidade do que ambos representavam em cada um dos seus contextos. Canaletto não era apenas o supremo mestre do seu estilo, mas foi o seu trabalho que levantou a questão do uso de suportes ópticos com maior claridade.

Vermeer e Canaletto são dois pintores cuja obra se caracteriza, como acabámos de analisar, por uma extrema profundidade – muitos dos investigadores associam-nos a diferentes objectivos, confirmando assim as suas possibilidades técnicas. Nós defendemos que estes passaram pela inobjectividade do vazio no sentido da exterioridade do olho, esse corpo que guia os pintores e os orienta.

⁷⁶ Canaletto era o nome artístico de Antonio Canal

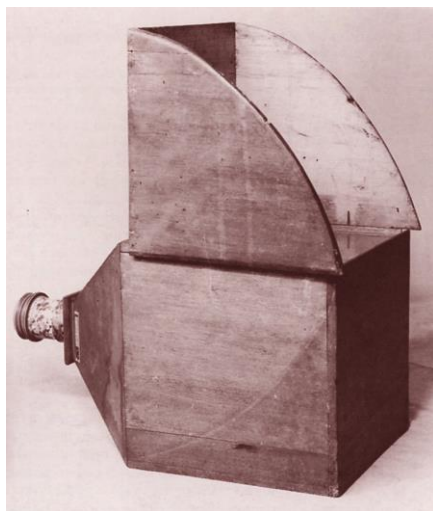
Se Canaletto consegue certamente seguir o sentido da exterioridade do olho em pleno espaço público, Vermeer localiza-o no na pura exterioridade do ateliê entre a construção da cena e o corpo da sua pintura.

As improbabilidades de um olho como corpo têm no ateliê uma porta aberta para a exterioridade absoluta e tornam-se muito prováveis aos pintores quando estão perante a *camera*, tal como o homem perante a morte.



34

Esquços de Canaletto obtidos por *camera obscura*



35

Camera obscura com inscrição
A. Canal - Museu Corrier em
Veneza.



36



37

A. Canaletto - Praça do Mercado em Pirna - esboço e pintura.



38



39

P. Steadman, *Vermeer's camera* - Câmara fotográfica e maquete do estúdio de Vermeer.



40

P. Steadman, *Vermeer's camera* - Ponto de vista a partir da câmara fotográfica



41



42

Lição de música. Em cima : reconstrução fotográfica a partir da maquete (P. Steadman, *Vermeer's camera*); em baixo : pintura original (J. Veermer, 1662-5)

O que ajudou a conotar pejorativamente a fotografia foi a ideia da passividade do olhar e da câmara na revelação da arte, ou seja com ou sem a presença do artista a arte revelaria um fazer independente.

Jonathan Crary em *Techniques of the observer*⁷⁷ fala-nos desta relação (a do artista com a *camera*) – onde sublinhamos, a propósito dos objectivos da representação por ele enumerados, o inobjectivável da arte. Perante uma técnica objectiva expõe-se a passagem pelo olho do inobjectivável da arte.

A fotografia define a posição de um observador exteriorizado para o mundo, não apenas para uma representação bi-dimensional, como é o caso da perspectiva. Assim a fotografia é sinónimo de qualquer coisa como um confronto entre o artista e o fazer; vai ainda mais longe com a definição da relação de um artista com um certo procedimento do fazer artístico.

O que é crucial na fotografia é a relação que esta proporciona ao artista com um fazer que absorve o mundo e o expande num ciclo ilimitado, e como o seu fazer corta esse ciclo revelando-o, sem sacrificar a sua vitalidade. Mas a temporalidade que se revela na fotografia fora sempre precedida pela invisibilidade; o tempo revela-se ao artista sem deixar uma única representação.

A fotografia assume uma importância preeminente no delimitar e definir as relações entre o artista e o seu fazer. Durante várias décadas a fotografia é mais do que um dos muitos instrumentos ou opções visuais, ela é o sítio obrigatório de onde a visão podia ser concebida ou representada. Acima de tudo indica o aparecimento do tempo entre a invisibilidade do olho e a visibilidade na câmara.

Pedro Miguel Frade, em *Figuras do Espanto*, aborda também o conflito entre máquina e câmara ao comentar um texto do séc. XVII onde o autor refere a sua estupefacção (declinando por comparação a fieldade da pintura) perante as imagens oferecidas pela

⁷⁷ Crary, Jonathan, “*Techniques of the observer*”, the camera obscura and its subject, MIT Press, 1990, pp. 25-67.

camera obscura que considera serem vivas e opõe-nas às pinturas mortas dos olhos dos artistas.

Na pura exterioridade artística, a presença subsiste no lugar da abertura que divide as impossibilidades da máquina e as probabilidades da representação. Mas entre estes dois exteriores está o indeterminado, o lugar no qual o artista está situado, onde a obra tem origem. Diferente de uma construção perspectivista, que representa uma objectividade e ordena a representação, a fotografia não ditou um sítio restrito ou área do fazer, ela apresenta a sua completa coerência e consistência. Por um lado, o artista está afastado da pura operação do dispositivo (fazer do dispositivo) e está lá como uma abertura sem objectiva que dá o sentido ao tempo, à natureza, ao mundo. Por outro lado, contudo, a sua presença dá passagem, o que implica uma simultaneidade espacial e temporal na inobjectividade do dispositivo. Assim o artista é mais um habitante ausente da passagem, uma presença marginal à objectividade do fazer do dispositivo.

Como Foucault demonstrou na sua análise a *Las Meninas* de Velasquez, é uma questão de um artista capaz da auto-exclusão do seu fazer. A fotografia *a priori* previne o artista de olhar a sua posição como parte da visão. O corpo é então uma câmara que soube resolver a marginalização de maneira a estabelecer um “espaço da razão”.⁷⁸

Crente de que devemos partir desta abertura do ser com a qual nos encontrámos no fazer fotográfico, apoiamos-nos em Merleau-Ponty que, para pensar a arte, precisa das suas memórias visuais, da sua sensibilidade em relação ao visto – e só depois do visível. A partir da invisibilidade das memórias é-lhe possível reflectir e transmitir a realidade que passa pelo corpo a corpo da arte.

Merleau-Ponty, preocupado com a percepção, com a arte e com a realidade, vai no seu último escrito – *O Olho e o Espírito*⁷⁹ – interrogar a visão e a pintura simultaneamente.

É o prazer da vida, que só nos pode chegar pelo corpo e pela visão, que o vai fazer pensar originariamente, partindo dos sentidos e em especial da visão, encarando a

⁷⁸ Nota Crary, Jonathan, “Techniques of the observer”, the camera obscura and its subject, MIT Press

⁷⁹ Merleau-Ponty, Maurice - *O olho e o Espírito*, Passagens, Vega, 1992.

realidade que nos é trazida pelos sentidos como forma de não se deixar aprisionar por idealismos que partam do pensamento para se recusarem a ver o que se passa à volta.

Merleau-Ponty acredita mais e primeiro naquilo que vê e sente e sobre o que pensa depois, do que em imaginários ilusórios por mais profundos que pareçam ser. É a procura do ser, na ambiguidade das coisas que sentimos e pré-sentimos, sem formas perfeitas e absolutas que melhor nos pode permitir avizinhar-nos (embora de forma não asséptica) do visível.

Segue-se a Platão, a Aristóteles, a Descartes, a Hegel, a Husserl, a Sartre. Tão esquecido e por vezes incompreendido, Merleau-Ponty é hoje repensado e valorizado.

Numa linha talvez aristotélica, segue os mestres que o precederam, embora de modo discreto e apagado.

Platão idealista – o filósofo a que sempre se retorna – procura evadir-se da caverna sensível e constrói o quiasma do visível que o deixa ver o mundo numa alegoria onde só a luz do sol é reveladora. Sistema perfeito, este, de grande unidade que é o quiasma da vida, do tempo e da visão.

Aristóteles, discípulo de Platão, realista, sentado debaixo de uma árvore abre-se ao tempo e é trespassado pelo eclipse. O quiasma, para Aristóteles, não é alegórico, é capaz de se abrir ao tempo e de nos posicionar. Vai procurar no quiasma, não como Platão o inteligível separado, mas o inteligível no sensível. A sombra não pode existir separada do tempo, revela-se através da abertura do corpo tal como em Platão, só que aqui permanecemos na nossa caverna celeste.

Para Aristóteles, sol e lua não são dualidade, mas dois aspectos da mesma substância “só ao crepúsculo se vê” dirá Aristóteles. Mas Aristóteles, tal como Platão, não nos fala no vazio nem o identifica com a arte. No entanto, não separa arte e conhecimento, ambos característicos do homem, originários do acto mais próprio do intelecto humano – ser uma abertura ao tempo. A abertura é para Aristóteles passado e futuro, em que o homem se abre no presente, tornando-nos acessível um mundo mais profundo e desejado.

A origem aparece como penumbra/crepúsculo, precedida pela luz solar do tempo e à qual sucedem as sombras da lua.

É com grande simplicidade que Merleau-Ponty acredita que os sentidos são a abertura do ser, a origem do quiasma – pois, se dele duvidássemos, como acreditar na essência de Deus e do homem?

Em Merleau-Ponty temos a procura, sem preconceitos, do desvendar do quiasma, do mundo vivido, da percepção que se esconde faz-se com muito mais simplicidade essa busca no *Olho e o Espírito* do que na *Fenomenologia da Percepção*⁸⁰. Existe uma grande distância entre as duas obras – cada vez se mostra mais natural, mais ingênuo, mais despido de preconceitos, mais crente na intuição e nos sentidos, no corpo e na sua profundidade, mais capaz de encontrar com os olhos de ver, é aí que os abre – na vizinhança da morte, a iluminação trespassa-o, a visão abre-se ao mundo definitivamente no seu livro póstumo *O Visível e o Invisível*⁸¹.

A descrição fenomenológica é a luz que aclara a vida pré-científica e que impregna a ciência de sentido, pois não apaga a existência do mundo a não ser para logo a iluminar.

A visão é a origem, o brotar das coisas que a consciência dialecticamente vai negando e volta a negar ou a projectar.

É um quiasma, como o da caverna platónica, esta visão de Merleau-Ponty – olho – visível – invisível – mas sempre posto em causa pela luz da invisibilidade, nenhuma psicologia (para Merleau-Ponty) pode aparecer desligada da visão do mundo, uma vez que o corpo habita na luz e sente por ela a acção do mundo em si.

Qualquer luz deve passar pela abertura de um corpo, para M. P., pois é no nosso corpo que mais devemos acreditar, é ele que nos dá o encontro com o ser no lugar da sua origem.

⁸⁰ Merleau-Ponty, Maurice - *Fenomenologia da Percepção*, Livraria Freitas Bastos.

⁸¹ Merleau-Ponty, Maurice – *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, 2007

É o pintor que lhe parece estar em melhor posição para encontrar o vazio, alcançando em cada obra o lugar que nos atinge na visibilidade. Não é a visão pura que Merleau-Ponty procura, mas a sua origem, no espaço da obra.

Distingue a pintura, pois o pintor pinta com o corpo, não tem como o escritor ou o filósofo que emitir opiniões, ele pinta e mais nada. Sem emitir opiniões, é livre de ver o mundo com os seus olhos e pelas suas mãos, pois a ciência muitas vezes manipula as coisas e renuncia a habitá-las – como foi o caso da máquina fotográfica da industrialização – só de longe em longe se confronta com a natureza do corpo.

Cézanne dizia «a natureza está no interior», isto é, a qualidade, a luz, a cor, a profundidade estão ali porque o nosso corpo as sente, as acolhe e vibra com elas, não há dualidade, há uma unidade entre o corpo e o sentido da luz.

Há também um olhar do interior, que vê os quadros e as imagens mentais, um olhar que só se aprende vendo e só se aprende consigo mesmo.

O mundo do pintor é um mundo do visível, obsessivo, completo e parcial – ver é abrir o ser ao exterior e a pintura possui todos os aspectos do Ser.

Interrogar em pintura não é perguntar do que sabe ao que nada sabe, mas a interrogação que quem não sabe faz à vista que tudo sabe. O pintor diz e sente por vezes que não é ele que olha, mas os objectos que o olham e lhe falam.

Merleau-Ponty considera a inspiração uma realidade – há inspiração e expiração no corpo, respiração no Ser.

Os pintores sonham a partir dos espelhos, porque os espelhos lhe davam a metamorfose vidente/visível – e lhes apresentavam o corpo como o ponto cego do quiasma ou a passagem vazia entre os olhos que vêem e os olhos que são vistos.

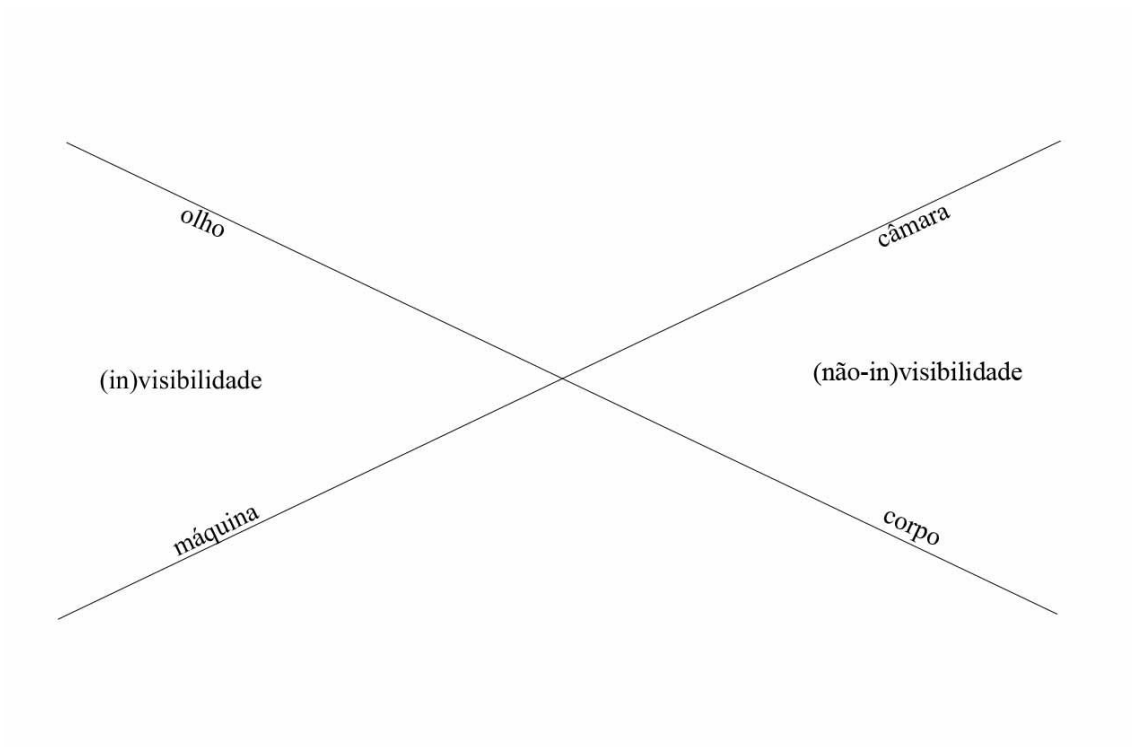
Merleau-Ponty está sempre em diálogo com o racionalista Descartes e com o cartesianismo tal como com Platão. É a simplificação dualista do visível e do invisível que critica em Descartes, a fuga do visível que questiona o quiasma visual e nos alienam do corpo e do sentido que dá à luz. A Descartes não interessa a luz que vê, mas a explicação das suas propriedades, para, a partir destas deduzir, outras que o afastem mais e mais do visível.

A visão para Descartes não tem a ver com o acto de ver, mas com o tacto e diz: «os cegos vêem com as mãos». Assim se liberta da acção dos corpos sobre o tempo e do complexo acto de ver, dos sonhos e das imagens nos espelhos, isto é, tão real é a coisa como a sua imagem para um cartesiano (racionalista e idealista), pois ambas pertencem ao pensamento, isto é, não existe corpo diante do espelho e imagem, só o pensamento faz essa ligação, pois o racionalista não acredita em sensações, nem em percepções, mas apenas no pensamento.

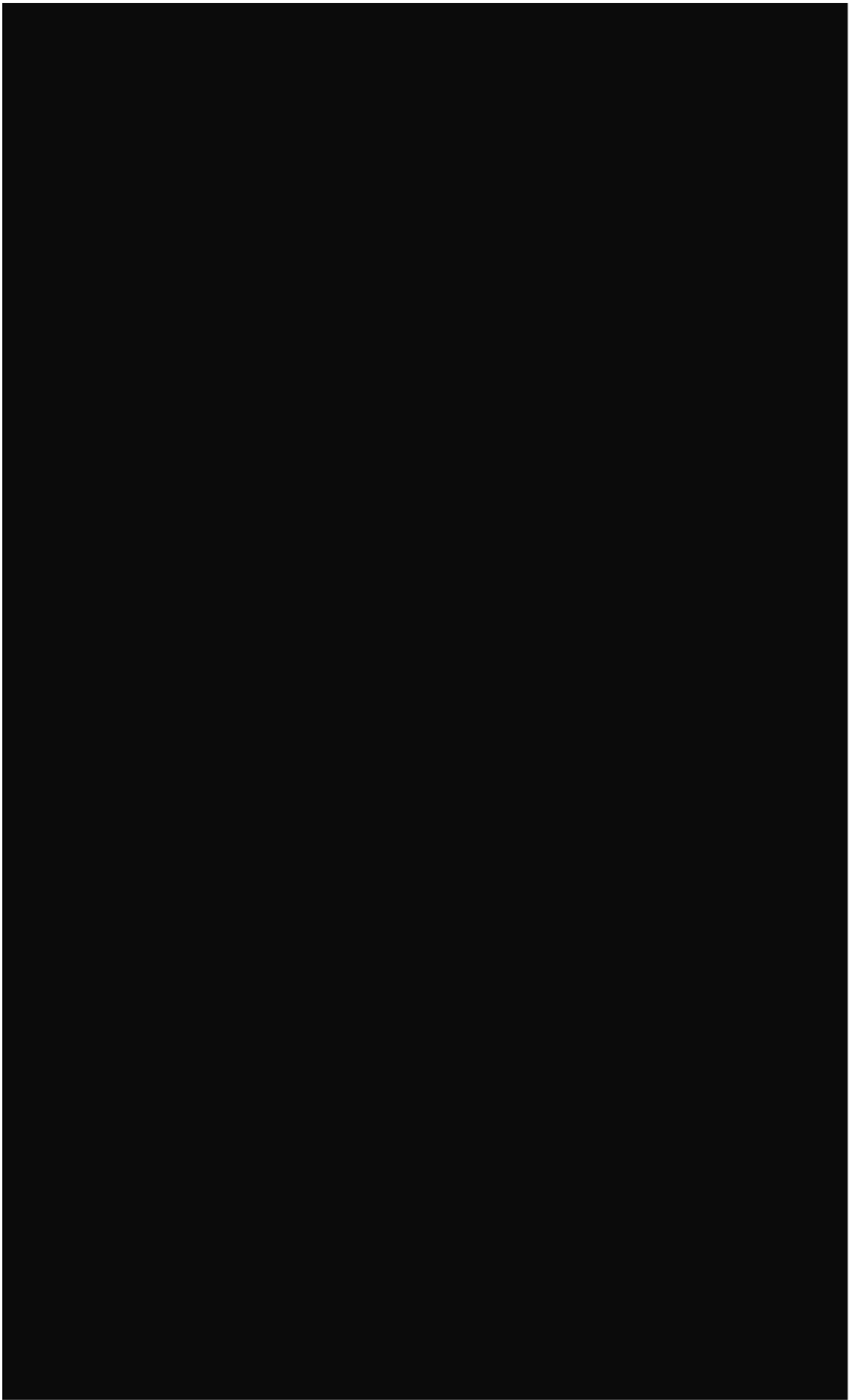
Um problema importante na pintura e em Merleau-Ponty é a profundidade – a profundidade, tal como o presente, não se atinge, estamos sempre para cá ou para lá dela, é o corpo (de cada um) que é solidário com uma ou mais coisas e não com outras, a profundidade que vejo não é um absoluto e é diferente da que outro homem verá, aquilo a que Merleau-Ponty chama profundidade é a sua (dele) participação do ser.

O quiasma da arte não idealiza a visão, liga-se ao corpo, nega a invisibilidade no exacto momento que dá passagem ao visível.

A técnica define a posição do artista, não destingue apenas a máquina da *camera*, vai mais longe – o artista é que dá passagem à invisibilidade – na *camera* a máquina «desejante» ausenta-se. Foi pensado por muitos teóricos que a *camera* vinha, como um anjo, anunciar a boa nova do nascimento da máquina, no entanto só a presença do artista e da sua revelação destingue a máquina da *camera*. É natural que muitos desses teóricos questionem a presença do artista com o aparecimento da industrialização em que a terminologia «máquina» e «*camera*» se fundiram. No caso da obra de arte, o artista ausenta-se da máquina na entrada da *camera*. A este limiar, da máquina e da *camera*, corresponde o olho do artista e a técnica inerente ao fazer artístico – abertura que dá origem à obra de arte.



Quiasma da visibilidade





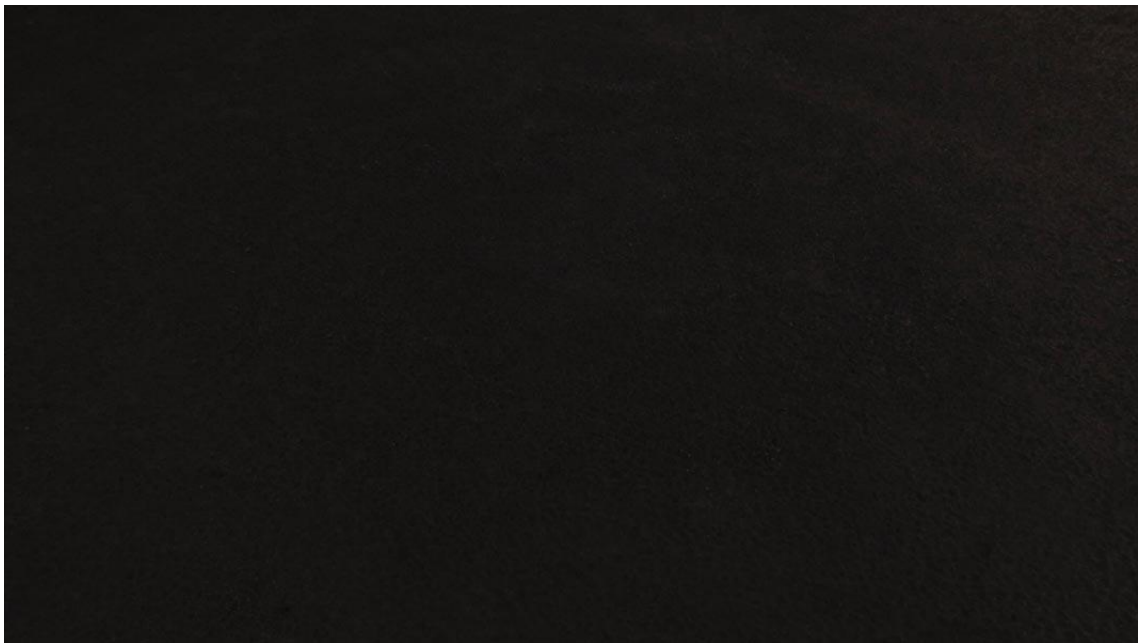












Cena III

Cena III – Revelação

A passagem do tempo aproxima-nos na primeira Cena desse lugar vazio do olho e do corpo, onde a arte aparece na origem do quiasma. Este lugar de origem é a própria passagem do tempo.

O vazio na segunda Cena assombra a obra artística, os olhos deixam de ser cegos, abandonam as máquinas e os corpos negam-nas no momento em que a máquina passa a ser câmara – o aparecimento da câmara deve-se ao vazio (do corpo, do olho) – esse lugar que nos assombra.

A obra de arte, o seu corpo e a sua visibilidade, coloca-nos nesse lugar. Nesse vazio é a própria máquina que nega a sua invisibilidade. Somos separados da máquina – a nossa invisibilidade latente – e da câmara – essa ausência onde a invisibilidade se nega. Numa habitação fora do hábito, ficamos em plena abertura entre uma invisibilidade e uma não invisibilidade. Resta-nos a visibilidade, a sua revelação, o sentido cíclico da eternidade.

A revelação será nesta terceira Cena o lugar aberto do olho e do corpo que simultaneamente se afunda num sonho libertador: «somos o teatro do abraço dos opostos e da sua dissolução, resumidos numa única nota que não é nem de afirmação nem de negação, mas de aceitação.»⁸²

⁸² Paz, Octavio – *A chama dupla*, Amor e Erotismo, Assírio & Alvim, 1995, p. 159.

5. Visível / Lugar (arquitectura)

Começaremos pela questão do lugar do visível enquanto condição que caracteriza a existência humana.

Martin Heidegger em *construir, habitar, pensar*⁸³ e em *Origem da Obra de Arte*⁸⁴ coloca-nos a questão do lugar da obra como acto fundamental e intrínseco do homem.

Diz-nos Heidegger que não chegamos à habitação senão pelo “construir” e que este tem origem na habitação. Por isso é que nem toda a luz é habitável – é a habitação que dá sentido à luz, só ela a torna visível – ela não nos é nada habitual.

Se é certo que o habitar constitui todo o fazer artístico, normalmente entendemos o lugar e a obra como separados, não podemos no entanto transformá-los num estrito esquema invisível - visível, sob pena de a fecharmos e perdermos o único acesso que nos está reservado à obra de arte, à sua revelação.

Assim, o fazer não se apresenta como um simples meio para atingir o lugar da arte, é antes algo de mais profundo e significativo, dado que a obra já é, em si mesma, o seu lugar.

⁸³ Heidegger, Martin - *Essais et conférences*, collection Tel, Éditions Gallimard, 1958, pp. 170-193.

⁸⁴ Heidegger, Martin – *Origem da Obra de Arte*, Edições 70, 2007. Obra que resume três conferências realizadas em 1936 e publicadas em 1950 a abrir Holzwege, é uma obra da fase final de Heidegger onde este se pergunta pela dádiva misteriosa do ser e da verdade através da meditação, da natureza da obra da arte.

O nosso modo de ser, como homem na terra, é a habitação. Ser na terra como mortal, eis o que é habitar. Daí que não habitemos porque tenhamos construído, mas construímos em virtude de (já) habitarmos.

Este sentido profundo tem-se vindo a perder de tal modo que já não compreendemos a habitação como sendo o lugar do homem e ainda menos como traço fundamental da condição humana, mas antes como um comportamento igual a tantos outros.

Torna-se pois necessário e urgente voltar a repensar o vazio do corpo como a nossa habitação, voltarmos a nossa atenção para o facto da condição humana residir na habitação – habitação esta entendida no sentido de presença viva na terra dos mortais. O nosso ser, por sua vez, habita a terra não quando a protege e dela cuida face aos perigos, mas quando a faz manifestar-se através do seu lugar.

Ver é pois fazer habitar, coincidindo no lugar a realização da luz com o vazio tornado possível pela abertura do ser.

O lugar constitui, assim, um traço fundamental do ser, pelo que máquina e câmara são, cada um a seu modo e no que respeita ao fazer artístico, inevitáveis.

A verdadeira crise na arte reside na falta do vazio, em especial no desaparecimento do fazer da câmara e pelo facto dos artistas procurarem a revelação na máquina, quando lhes é primeiro necessário apreender o seu ter-lugar enquanto olho e corpo.

A importância do lugar é analisada por Christian Norberg-Schulz pelo sentido que este dá ao tempo que o atravessa e diz que a arquitectura é arte quando dá sentido ao tempo, enaltecendo a abertura (disponibilidade) do lugar a toda a mudança como identidade desse lugar.⁸⁵

Termos como obra, imagem e lugar são hoje olhados com desconfiança, como provenientes de uma concepção fechada. No entanto, nem é necessário que uma obra

⁸⁵ Norberg-Schulz, Christian - *L'Art du Lieu*, Groupe Le Moniteur, 1997

esteja terminada, é determinante que esta se abra ao tempo. Pode mesmo acontecer que algumas obras não estejam acabadas como certos monumentos europeus célebres, tais como Notre-Dame de Paris, S. Pedro em Roma ou a Sagrada Família em Barcelona. Acabar uma realização só se tornou obrigatório a partir do século passado. Após a industrialização pensou-se na necessidade de fazer corresponder o início com a origem da obra. Esta tentativa impossibilitou o aparecimento de uma abertura que nos é reveladora.

Que o lugar apresentasse e definisse um carácter inacabado no sentido das contínuas modificações e interpretações, pode explicar a abertura da obra. Porque esta abertura pertence à essência de toda a obra de arte que, quando totalmente fechada, já estaria ultrapassada. É a abertura de uma obra que estimula o ser a abrir-se em contínuas presenças e momentos que o atravessam eternizando a obra num constante presente. É pois essencial que o lugar se conserve através de toda a mudança, como aliás para tudo o que existe.

O lugar dá passagem às impossibilidades tornando-as probabilidades, quer no ponto de vista artístico, quer no ponto da sua existência. O ser necessita do vazio e refere-se necessariamente a uma contínua abertura, logo definir o lugar da arte como “arte do lugar” tem sentido. O lugar como vazio estabelece a fractura entre as impossibilidades e as probabilidades, só aí se revela a visibilidade artística como uma possibilidade improvável. A improbabilidade na obra só existe integralmente em virtude «desta dupla ausência quando todas as coisas tornadas pensamento e os pensamentos tornadas coisas»⁸⁶ - de repente tudo parece puxar para si e fazer-se por si.

A obra de arte institui o tempo, «porque a todo o instante a obra existe sobre a tripla dimensão do presente, do passado e do futuro»⁸⁷. Este tempo presente abre-se a contínuas modificações do mundo e interpretações dos outros, dá-lhes sentido na passagem.

⁸⁶ Merleau-Ponty, Maurice – O Visível e o Invisível, Editora Perspectiva, 2007, p. 250

⁸⁷ Idem, p. 252

Apoiado na expressão *Räumlichkeit*⁸⁸ de Heidegger ou no termo “ter lugar”, Norberg-Schulz sublinha o aspecto receptivo do lugar ao encontro. O lugar disponibiliza-se dando sentido a tudo o que lhe é exterior.

A expressão “ter-lugar” traduz o facto de que a vida não é um mero fluxo colectivo, mas contrapõe-se pelo contrário, é a descontinuidade que lhe dá origem num lugar onde os fluxos se reúnem e ao mesmo tempo se separam. Se não fosse o caso, procurar o lugar da arte não seria de modo algum necessário. Pode-se juntar ainda que o ser está sempre “a caminho” e que este caminho nos conduz ao presente que dá sentido a todos os caminhos.

O presente abre-se aos caminhos. O que é mais importante é que os caminhos nunca se confrontem nem nunca venham a ter um fim: eles passam por um lugar vazio, uma abertura que lhes dá sentido. O caminho não tem um fim em vista, e estar a caminho implica necessariamente seguir o sentido da abertura, o vazio.

Durante esta viagem, o olhar abre-se ao familiar e dá-lhe o sentido que este desconhecia. A intuição tradicional que vê no ser humano um *homo viator* é um conceito fundamental e, neste mundo dinâmico que é o nosso, trata-se de explorar as implicações desta característica.

O “ter-lugar”⁸⁹, sublinha-se, significa na arte, antes de tudo, encontrar um fazer artístico que se abra ao mundo e lhe desvele certas qualidades. A invisibilidade fundamenta a existência da obra de arte, mas a sua origem está na presença do fazer artístico. Aí o olho do artista abre-se à invisibilidade e dá sentido ao visível.

O fazer artístico implica que se “faça uso” do lugar. Tudo o que diz respeito à expressão “ter-lugar”, está compreendido na passagem da abertura. Dizendo de outro modo, a

⁸⁸ A expressão *Räumlichkeit* não designa uma relação matemática, mas o espaço aberto em que cada coisa ganha o seu sentido e onde todas as coisas concorrem para criar um contexto global permitindo a vida ter lugar

⁸⁹ *Idem*, p. 36.

abertura do lugar dá sentido à totalidade da vida porque não passamos as obras mas abrimo-nos e realizamo-nos no seu sentido. Por outro lado, o lugar é o ponto do fazer que nos interessa, ele designa tanto as direcções como o sentido no qual elas se efectuam. Por outras palavras, traduz o facto de que a arte e o lugar são inseparáveis; é pois o conceito que autentifica a arte.

Uma das relações que nos será mais útil aqui abordar e que, de resto, estabelece a fronteira entre o fazer e o não-fazer, é o dentro-fora do lugar de que Norberg-Schulz diz constituir resposta à questão “como admite o espaço?”⁹⁰. Está com efeito na revelação de um lugar o pertencer a um contexto que deve ser concretizado por um quiasma. Esse é bem mais que uma condição prévia do lugar : este existe no seu interior e é origem do quiasma.

Schulz começa a sua análise pela chegada, pela aproximação ao lugar, pretendendo precisamente assegurar-se da concepção tirânica que vê no lugar uma entidade com sentido próprio, sem ter conta que este se abre aos caminhos do exterior quando lhes define o sentido.

Hoje esse género de planificação particularmente redutor é moeda corrente, uma vez que não temos mais em conta o lugar de passagem. A fenomenologia da chegada ensina-nos ao contrário que o lugar deve ser compreendido segundo a passagem do visível. Dito de outra maneira, passar o lugar não significa ir à sorte, mas o fazer artístico prepara, abre-nos ao encontro com a revelação.

Todo o lugar é uma origem – uma presença –, noutros termos: um limiar, a saber: a prática artística é a passagem visível entre a invisibilidade e a sua negação com o sentido latência–ausência.

Numa origem vazia, a separação é articulada numa fronteira-limite que compreende a fotografia e os fotogramas sem qualquer contacto entre a máquina e a câmara.

⁹⁰ Ibidem, pp. 170-174.

Christian Norberg-Schulz descreve como se processa o encontro com o lugar⁹¹, que tipo de interacção se cria entre o ser que “descobre” o seu lugar e o sentido que só o lugar lhe oferece.

O verdadeiro encontro com o lugar produz-se quando este se abre. Então a espera é satisfatória, tanto do ponto de vista da visão como do ser. Porque esperar significa esperar-se por qualquer coisa que, bizarramente, já existe sem visibilidade. No lugar, o ser vê porque se abre à invisibilidade.

O lugar não implica um acordo, mas a liberdade do possível que se abre fechando-nos na probabilidade que é a expressão do sonho. Este, e sobretudo a unidade que é a arte, oferece-nos a visibilidade, uma improbabilidade tornada possível pela separação que abre às impossibilidades as suas probabilidades. No lugar vazio cabe simultaneamente a improbabilidade e a possibilidade.

Mas ver significa que, por momentos, se ficou fora desta multiplicidade sujeita à unidade que só o vazio lhes confere no lugar da visibilidade.

No entanto, o visível não separa unicamente estas multiplicidades (invisibilidade/não-invisibilidade). Este é também a origem de um quiasma unificador de todas as negações da visibilidade determinando o seu sentido comum. De facto, a visibilidade é sempre uma unidade porque é o elemento comum da invisibilidade e da não-invisibilidade, quando permite à invisibilidade a sua negação, esta apresenta pela primeira vez a sua visibilidade.

Sublinhando os perigos dessa multiplicidade, Françoise Choay desmonta por tipos as intervenções que geralmente se fazem no lugar patrimonial, quando se sobrepõem à unidade do lugar, ao seu vazio ou quando nos apresentam a abertura da visibilidade

⁹¹ Em *L'Art du lieu*, collection Architextes, Le Moniteur, 1997.

como um ponto fechado ao tempo, em detrimento de todo o tempo – no final do livro defenderá os corpos como os únicos capazes de tornar visível o visível sem mediações, pois são eles os mediadores possíveis desta improbabilidade que é ver.

Retirado de qualquer objectivo (que a visibilidade definitivamente não comporta), o lugar apresenta-se como uma unidade vazia que se abre a toda a multiplicidade. A abertura do lugar, ou melhor as negações que determinam o vazio, não coincide com o início do espaço nem do projecto. O início desse espaço é negado na entrada por Umberto Eco na sua obra *A Estrutura Ausente*⁹², um tratado sobre estética, linguagem e comunicação, nomeadamente no capítulo C, dedicado à linguagem arquitectónica e que reflecte sobre a questão da função da abertura no lugar.

*“(...)o primeiro significado do edifício são as operações que se devem realizar para habitá-lo (o objecto arquitectónico denota uma forma do habitar). Mas está claro que a denotação ocorre mesmo que eu não frua daquela habitabilidade (e mais geralmente, daquela utilidade do objecto). Quando olho para uma janela na fachada de uma casa, não penso, na maior parte das vezes, na sua função; penso num significado-janela, que se baseia na função, mas que a absorve a ponto de eu a poder esquecer e ver a janela em relação a outras janelas como elementos de um ritmo arquitectónico; assim como quem lê uma poesia, sem desprezar os significados das palavras isoladas, pode, no entanto, deixá-los em segundo plano colocando em primeiro determinado jogo formal de aproximação contextual dos significantes. Tanto que um arquitecto pode também fazer falsas janelas, cuja função inexistente, e apesar disso essas janelas (denotando uma função que não existe mas que se comunica) funcionam como janelas no contexto arquitectónico e são fruídas comunicacionalmente (na medida em que a mensagem evidencia a sua função estética) como janelas.”*⁹³

Umberto Eco desmonta, mais à frente, as hipóteses das funções às quais os lugares estão sujeitos dando exemplos como as pirâmides do Egipto ou o readymade. Aí pensa a

⁹² Eco, Umberto - *A Estrutura Ausente*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997.

⁹³ Idem, p.204

abertura em função das probabilidades e confirma que a única improbabilidade possível do lugar se funda nas suas impossibilidades.

Françoise Choay considera insustentável a opção dada às probabilidades da representação dos lugares patrimoniais, defendendo o lugar e a sua própria forma de apresentação. A reabilitação patrimonial impossibilita qualquer representação, o monumento é o valor de uma improbabilidade possível, a vida depende da sua visibilidade reveladora, não necessitando de qualquer reanimação ou encenação.

*“Consistindo em reintroduzir um monumento desafectado no circuito das utilizações vivas, em arrancá-lo a um destino museológico, a reutilização é, sem dúvida, a forma mais paradoxal, audaciosa e difícil de valorização patrimonial. Como mostraram e repetiram sucessivamente Riegl e Giovannoni, o monumento é subtraído aos riscos da desafecção para ser exposto à usura e às usurpações da utilização. Atribuir-lhe novo destino é operação, difícil e complexa, que não se deve fundar apenas sobre uma semelhança com o destino original. Esse destino deve, antes de tudo, ter em conta o estado material do edifício que, hoje em dia, exige ser apreciado em função do fluxo dos seus utilizadores potenciais.”*⁹⁴

Françoise Choay, no seu último capítulo da obra *A Alegoria do Património*, referindo-se ao papel do património para o futuro, defende :

“Esta travessia não pode ser tentada senão através da mediação do nosso corpo. Ela passa, precisamente, por um corpo a corpo, o corpo humano com o corpo patrimonial. Ao primeiro, cabe mobilizar e recolocar em alerta todos os seus sentidos, restabelecer a autoridade do toque, da cinestesia, da cinética, da audição e do próprio odor e recusar, conjuntamente, a hegemonia do olhar e as seduções da imagem fotográfica ou numérica. Ao segundo incumbiria um papel propedêutico : fazer aprender ou reaprender as três dimensões do espaço humano, as suas escalas, a sua articulação, a sua contextualização, na duração das travessias, de voltas e percursos comparáveis aos par coeur (de

⁹⁴ Choay, Françoise - *A alegoria do Património*, Edições 70, 2000, p. 191.

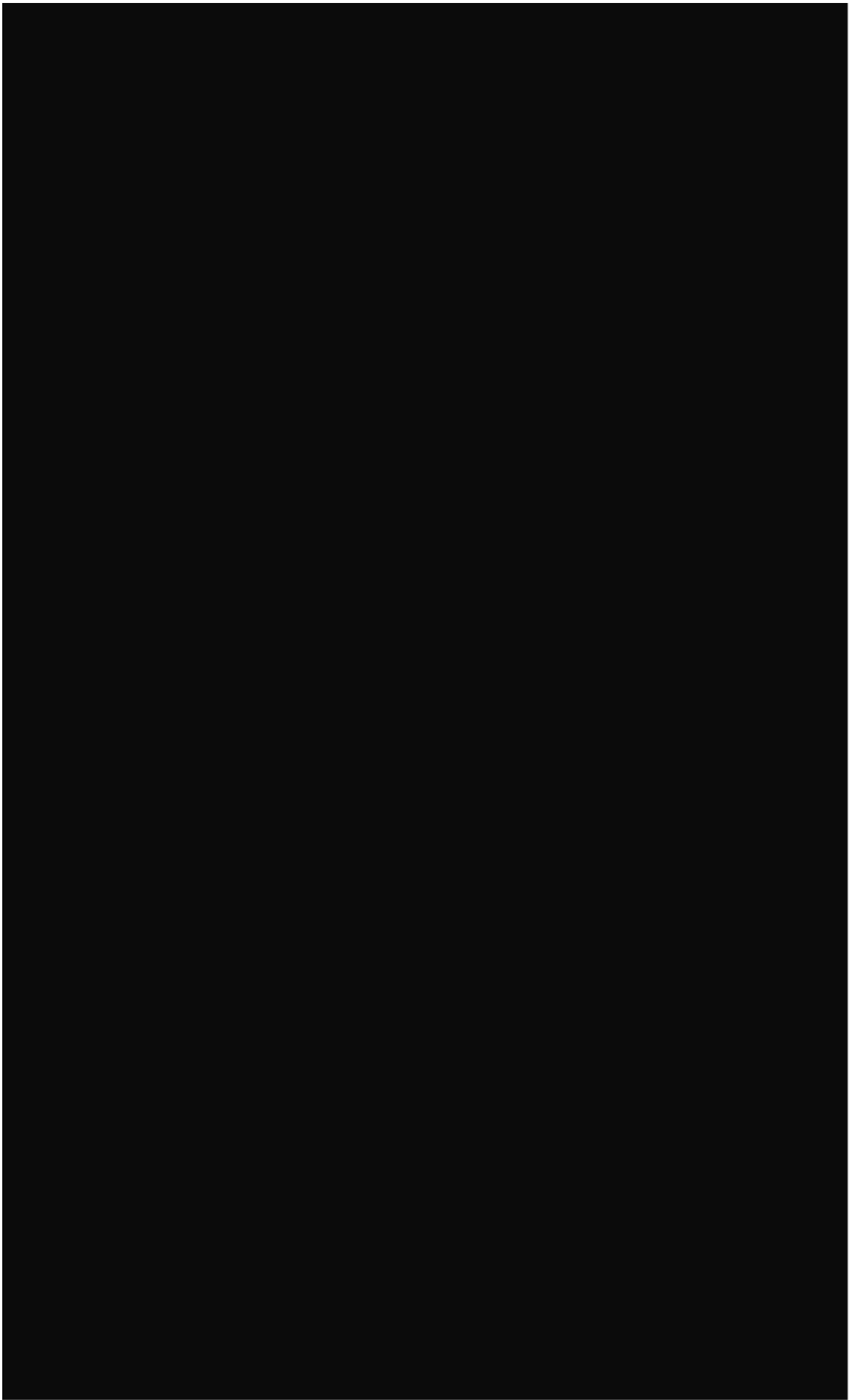
cor) da memória orgânica, doravante negligenciados pela instituição escolar e que permitiam aos académicos de outrora que se apropriassem do seu património literário. (...) Ela (a propedêutica) ordenaria a partir daí as modalidades da sua visita, o tratamento do seu restauro ou a aproximação da sua reutilização, que procuraria generalizar e de privilegiar em relação à sua museologização. Enfim, essa propedêutica do património encontraria pela primeira vez o seu lugar na escola, reencontraria um lugar, desde há muito perdido...”⁹⁵

Será fundamental continuar a zelar pela abertura unificadora da obra de arte. Esta passa, a nosso ver e de acordo com Choay, pela abertura do corpo a toda ou qualquer multiplicidade – a arte é paradoxalmente o lugar da revelação exterior a qualquer musealização. A possibilidade da obra se apresentar é o que a torna notável. A apresentação do lugar abre-se à improbabilidade da obra, a obra é a abertura visível do fazer artístico que o lugar nos revela.

Porém não será a obra artística a única a compreender estas possibilidades. Também a técnica, quando abandona a objectividade e segue o inobjectivável, tem o vazio na origem do quiasma sendo a sua revelação uma abertura a toda a visibilidade.

A visibilidade forma uma unidade aberta que inspira liberdade às impossibilidades expirando-as num sonho de probabilidades.

⁹⁵ Choay, Françoise, A alegoria do Património, Edições 70, 2000, pp. 224-225.









6. Sonho / Lugar (arqueologia)

A libertação da invisibilidade, definida na Cena I, determina simultaneamente o sonho. Aí o visível é uma possibilidade improvável entre o sonho e a liberdade.

Nos limites do vazio procuramos a liberdade possível de um sonho improvável. A inversão das ruínas arqueológicas será o lugar visível e inobjectivável que ajudará a compreender o fazer artístico. Esse vazio sonha as impossibilidades de invisibilidade do olho libertando-o – o sonho torna as ausências do corpo prováveis.

Entre a negação e a dupla negação está o fazer artístico. Este é inobjectivável porque se afirma sem nenhuma negação, mais precisamente fora de toda a negação.

O conhecimento deste vazio permitiu a Michel Foucault distinguir a invisibilidade dos enunciados e o seu ter-lugar. Em 1969 Foucault publica a *Arqueologia do Saber*⁹⁶ onde formula o método e o programa das suas investigações pela fundação de uma teoria de enunciados. Admitindo que a invisibilidade e a sua negação (não-invisibilidade) não se tocam, abre-se lugar à visibilidade. O vazio do lugar enuncia em simultâneo o tempo e o espaço.

A visão é o ser, o mais concreto e único, o que envia ao tempo em acto, uma singularidade sem repetição, um vazio que dá lugar ao visível. O ter-lugar do visível – é a posição radical da arqueologia. A dimensão aberta do lugar faz do visível um enunciado tal como Foucault compreendeu a teoria da enunciação na sua investigação. Este lugar vazio da investigação é, de certo modo, indefinível, não cobre todo o domínio do visível. O vazio não reenvia para o visível, mas para o seu ter-lugar, o domínio não é totalmente definível, como o domínio positivo das ciências é uma abertura onde se cruzam várias negações. A visibilidade, tal como «o enunciado, não é uma estrutura (...), é uma função da existência.»⁹⁷

⁹⁶ Foucault, Michel – *L'Archéologie du Savoir*, Gallimard, Paris, 1969.

⁹⁷ Idem, p. 115. “*L'énoncé, ce n'est pas une structure (...), c'est une fonction d'existence*”.

O sistema das ciências e de uma multiplicidade de saberes reivindicam um domínio, uma posição. A arqueologia é um território, um puro ter-lugar. O lugar do visível é uma exterioridade pura, o visível deixa de ser sujeito, é pura função ou pura posição. O objecto de investigação da teoria da enunciação compreende a dimensão aberta do pensamento onde o sujeito «é o lugar determinado e vazio que pode ser cheio por diferentes indivíduos (...) Se uma proposição, uma frase, um conjunto de sinais podem ser ditos “enunciados” não é na medida em que um dia alguém apareça para os proferir, é na medida em que aí deve ser assinalada a posição do sujeito. Descrever uma formulação enquanto enunciado não consiste em analisar as relações entre o autor e o que ele disse (ou quis dizer, ou disse sem querer) mas em determinar qual é a posição que pode e deve ocupar todo o indivíduo para ser o sujeito.»⁹⁸

A Arqueologia do Saber funda o “*tema geral duma descrição, que interroga o já dito ao nível da sua existência*”⁹⁹, situando-se entre a língua e a palavra, sendo o sistema de relações entre o não-dito e o dito em todo o acto da palavra. A função da enunciação da invisibilidade arqueológica é o vazio em que o visível toma lugar entre o fora e o dentro da invisibilidade.

A possibilidade, impossibilidade, contingência, necessidade, não são apenas categorias lógicas, que dizem respeito à estrutura das proposições ou à relação das coisas com a nossa faculdade de conhecer. São operadores ontológicos que permitem atingir o ser, por meio dos quais se decide entre humano e não humano, entre o “fazer viver” e o “fazer morrer”.

Dizia Aristóteles - “*Ser para os vivos é viver*”¹⁰⁰, isto é, o ser implica uma visibilidade, ou viver é para os vivos o seu próprio ser, *a vida da vida*,¹⁰¹ a visibilidade do visível.

⁹⁸ Ibidem, pp. 125-126. “(Le sujet) est une place déterminée et vide qui peut être effectivement remplie par des individus différents. (...) Si une proposition, une phrase, un ensemble de signes peuvent être dits «énoncés», ce n’est donc pas dans la mesure où il y a eu, un jour, quelqu’un pour les proferer ou pour en déposer quelque part la trace provisoire; c’est dans la mesure où peut être assignée la position du sujet. Décrire une formulation en tant qu’énoncé ne consiste pas à analyser les rapports entre l’auteur et ce qu’il a dit (ou voulu dire, ou dit sans le vouloir), mais à déterminer quelle est la position que peut et doit occuper tout individu pour en être le sujet.”

⁹⁹ Ibidem, p. 173. “Thème général d’une description qui interroge le déjà dit au niveau de son existence.”

¹⁰⁰ Aristote, *De l’âme*, Gallimard, Paris, 1989 - Livro II, 4-415b

¹⁰¹ Maia, Tomás (D. Saldanha, M. Maranhã). *Vazio seguido de A Vida da Vida*, Assírio & Alvim, 2010.

A invisibilidade provoca inquietação pois não dá exemplo para seguir. No seu domínio tudo é real e toda a realidade aí se manifesta, só conta o que foi negado naquele lugar e naquele momento. A invisibilidade pode opor-se e hierarquizar-se em níveis, mas não pode contradizer-se.

A negação do visível é inseparável do lugar arqueológico, da raridade das suas ruínas.

Existem várias invisibilidades no tempo, diagonais móveis que determinam a abertura do lugar e que se confrontam no visível (obrigatoriamente raro), não sendo necessário uma originalidade para os produzir mas uma origem, um vazio.

O enunciado, para Foucault, por ser espacial, é sempre uma emissão de singularidades, não se confunde com essas singularidades que pressupõe mas com a configuração do vazio que as une, numa regularidade enunciável.

Não é necessário ser-se alguém para produzir um enunciado, o enunciado não remete para nenhum código ou sujeito transcendental que o torne possível, nem para algum “Eu” que o pronuncie pela primeira vez, nem para o Espírito do Tempo que o conserve e o propague. Para cada enunciado existem várias visibilidades, com localizações também variáveis - porque as suas negações podem ocupar várias posições.

O enunciado é e conserva-se no lugar – só vive enquanto esse lugar durar ou for reconstituído.

A aceção da regularidade distribui-se no tempo associado – é neste que se definem as linhas de variação da visibilidade. A questão de saber se é o lugar que define o tempo ou se, pelo contrário, é o tempo que define o lugar, pouco interesse tem. Não existe vazio homogéneo indiferente ao tempo, como não existe visibilidade sem lugar, confundindo-se um e outro ao nível da sua formação. Cada lugar é inseparável de uma multiplicidade rara e heterogénea a que se encontra ligado por regras de passagem (vectores) - diagrama de enunciados na teoria de Foucault.

O espaço vazio é o lugar correlativo. Trata da relação do visível já não com os seus exteriores, mas na pura exterioridade. No mesmo lugar a invisibilidade pode ter várias posições – os diversos tempos do visível. É nesse murmúrio visível que Foucault “*quereria tomar lugar, no sítio onde os enunciados lho atribuírem*”¹⁰².

O lugar de que Foucault fala é o lugar vazio, que é um espaço extrínseco, formado por instituições, acontecimentos políticos, práticas e processos económicos.

Um grupo de enunciados, tal como um grupo de vazios, é aquilo que é um enunciado sozinho.

Foucault repartiu os pontos, os blocos ou as figuras não pelo plano, mas pelo espaço, aproximando-se do quiasma, essa estrutura espacial do tempo. É neste espaço que o arqueólogo se move através de diagonais móveis, não se contentando em desenrolar os fenómenos e os enunciados segundo a dimensão horizontal ou vertical.

Aproximamo-nos tal como Foucault do quiasma, essa estrutura espacial do tempo que se institui no lugar, no seu ponto de intersecção, com um novo tempo que existe sob as dimensões do presente, do passado e do futuro.

As vantagens desta arqueologia no seu espaço abrem-nos à improbabilidade do lugar. Na arqueologia só resta o que há, não se propõe nenhuma representação do visível – nem mesmo o que se tem ou o que se quer visível – isso acontece na sua invisibilidade, não é necessário pretender ser original nem procurar criar nada.

É o lugar que temos que enfrentar – immortalizando o passado e eternizando o futuro – tal como ele se condensa, não em vista a um retorno mas em favor, assim o espero, de um tempo que há-de vir. O tempo, esse lugar da tripla dimensão, ao qual Merleau-Ponty se referiu a propósito da arte, mais profundamente na pintura¹⁰³.

¹⁰² Deleuze, Gilles – *Foucault*, Colecção Perfis, Vega, 1998, p. 26.

¹⁰³ Merleau-Ponty, Maurice - *O olho e o Espírito*, Passagens, Vega, 1992;
- *Visível e o Invisível*, Perspectiva, 2007.

A ausência é o nosso futuro, pois imortaliza o passado deixando-o vivo em nós, mas onde colocar o sonho? No presente? No futuro? No passado? Ele revela o que não podemos esquecer mas ainda não suportamos lembrar.

Freud procurou explicar a ausência através de metáforas arqueológicas com suas lacunas e seus hiatos.

A questão do inconsciente, da inscrição dos traços mnésicos e seu retorno eventual e parcial ao sistema da consciência é definido por Freud como um aparelho para o qual fabricou analogias de modo a explicar, tentar fazer compreender e até fazer ver.

As metáforas arqueológicas, nos seus dois desenvolvimentos principais, encontram-se uma na análise da simbólica de Pompeia, cidade imortal e petrificada em *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*¹⁰⁴, e a outra desenvolve-se no início de *A Civilização e os seus Descontentamentos*¹⁰⁵ na comparação com Roma, cidade eterna e arruinada.

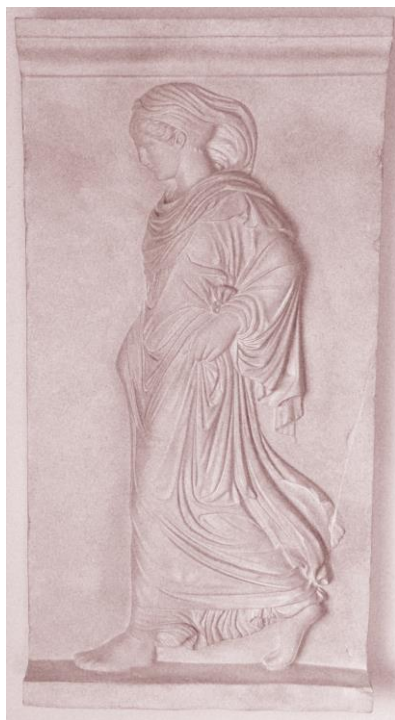
Na sua análise da narrativa de Jensen¹⁰⁶, Freud interessou-se essencialmente pela simbologia da pedra em que Norbert Hanold, o arqueólogo, se imortaliza para sobreviver à orfandade de pai e mãe. Pompeia é a mortalidade da rocha vulcânica e o cenário ideal para confrontar a imortalidade da pedra com o seu baixo-relevo ou molde, e a eternidade da vida de Gradiva com o alto-relevo ou contra-molde. O sonho do baixo-relevo (fig. Gradiva) transporta Norbert para junto de Gradiva (*aquela que resplandece ao andar* – traduzido do latim) que lhe lembrava o seu amor juvenil Zoe (*vida* – traduzido do grego). À semelhança do sonho, a imaginação do arqueólogo transportou para Pompeia o seu contra-molde, «acontecimento único da história da humanidade»¹⁰⁷.

¹⁰⁴ Sigmund Freud, *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*, Gradiva – Publicações, Lda., 1995.

¹⁰⁵ Sigmund Freud, *A Civilização e os seus Descontentamentos*, Publicações Europa-América Lda., 2005.

¹⁰⁶ Sigmund Freud, *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*, Gradiva – Publicações, Lda., 1995.

¹⁰⁷ Idem, p. 55



43

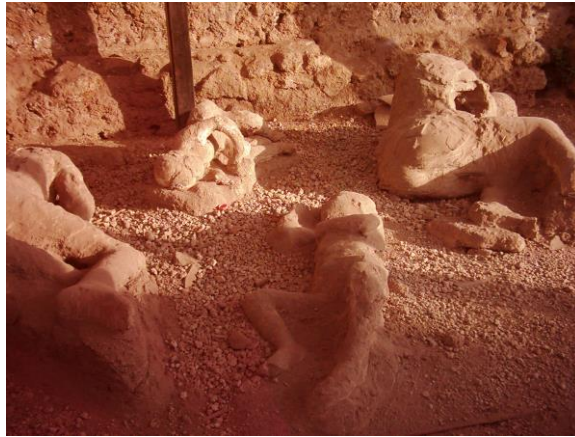
Gradiva. Baixo relevo em mármore

Pompeia separa a imaginação do intelecto que destinavam Norbert Hanold a tornar-se neurótico ou artista. Em Pompeia a vida do arqueólogo abre-se ao corpo e à imaginação e revela-se como uma ausência cadavérica:

«Sobre este é-nos dito mais adiante que a tradição familiar o predestinara para a arqueologia, e após a morte dos pais se absorvera por completo no estudo, alheando-se totalmente da vida e dos seus prazeres. Para ele só o mármore e o bronze contavam; só eles davam valor e sentido à existência humana mas, quiçá, por piedade, a Natureza injetara-lhe nas veias o corretivo menos científico possível: uma imaginação extremamente viva capaz de desatar a trabalhar não só durante o sono, como também em pleno estado de vigília.»¹⁰⁸

Freud, com esta analogia (molde / contra-molde) adianta-nos a sua ideia de imortalidade na pedra, sendo esta possível pela instantaneidade do corte, que tornou Pompeia uma cidade petrificada. Pompeia só nos oferece a sua pedra – a sua imortalidade. Apenas o sonho de Norbert, num amor eterno por Zoe, lherevela Pompeia definitivamente viva.

¹⁰⁸ Ibidem, pp. 16-17



44

Pompeia. Corpos encontrados na casa do Criptopórtico.



45

Pompeia. Vista aérea.

Em *Civilização e os seus descontentamentos*¹⁰⁹, o postulado freudiano está enunciado com clareza, nada na vida psíquica se consegue perder, nada do que se formou desaparece, tudo é conservado de uma maneira qualquer e pode reaparecer em certas circunstâncias favoráveis, por exemplo, durante uma regressão que lhe seja adequada e suficiente. É neste contexto que Freud recorre a uma comparação inspirada também na arqueologia.

Roma como modelo de estratificação. Roma sobretudo como objecto paradoxal : ao mesmo tempo *ruína* e ao mesmo tempo essa Roma *Cidade Eterna*, a própria imagem de perenidade, o imaginário da conservação integral através dos tempos. Por um lado, a

¹⁰⁹ Sigmund Freud, *A Civilização e os seus Descontentamentos*, Publicações Europa-América Lda., 2005.

realidade : restos, traços parciais, ausências, buracos; por outro, a utopia : o sonho impossível da manutenção de tudo no seu lugar, integralmente.

Freud prossegue essa utopia de representação : Roma cidade virtual, onde bastaria, em espírito, fazer o olhar girar para que cada visão revelasse um seu aspecto intacto, imagem após imagem, camada após camada, como muitas fotografias acumuladas, e em três dimensões. Uma espécie de holograma ou uma imagem de síntese. Obviamente que Freud se apercebeu da impossibilidade de representar espacialmente esta ideia, pois precisava de um dispositivo de topografia visual que permitisse precisamente actualizar essa virtualidade.

Em suma, temos por um lado um sonho de continuidade, de pose, de contemplação (Roma), da sobrecarga - mas fragmentária; por outro, um sonho de captura, do instante (Pompeia), da unicidade - mas totalizante. O sonho impossível para Freud é ter os dois ao mesmo tempo, os múltiplos estratos e a integralidade da superfície, Roma e Pompeia, a pose e o instante.

Os traços mnésicos escondidos no nosso inconsciente estão ao mesmo tempo sempre todos ali, e sempre inteiros. Só a sua ascensão à superfície é selectiva. Todas as virtualidades são registadas, mas as actualizações na consciência são feitas pontualmente.

Qualquer motivo que nos leve a prolongar uma sequência histórica, sem interrupção, conduz-nos ao inconcebível, ou até mesmos a disparates. É nestes lugares que se encontram entrelaçadas as ruínas, os seus moldes e as estruturas petrificadas, os baixo-relevos ou esculturas. Se tentarmos vê-los numa sequência histórica, o mesmo lugar não aguenta uma sobreposição do passado com o futuro – o lugar é o único que se abre à justaposição duma liberdade que abandona a imortalidade com o sonho da eternidade.



46

Roma. Vista aérea.



47

Roma. Vista ruínas.

Lacan¹¹⁰ descobre em Freud *a ideia do inconsciente como um lugar*, partindo da expressão freudiana "*eine Andere Schauplatz*" que recebe em Lacan a seguinte tradução: *uma outra cena*.

Esta outra cena irá revelar o inconsciente como um lugar: *lugar do Outro* e como *lugar da verdade*. Lacan diz-nos que o inconsciente é transindividual. Isto quer dizer que ele trespassa todos os indivíduos (o lugar ultrapassa todos os indivíduos). Isto é possível porque as leis de funcionamento dele são universais, ou seja, estão presentes em todo e qualquer ser humano.

A frase de Lacan:

*“O inconsciente é essa parte do discurso concreto (que transcende o indivíduo) enquanto transindividual, que falta na disposição do sujeito para restabelecer a continuidade do seu discurso consciente.”*¹¹¹

Tem então a sua explicação: o ser humano, por causa da acção e estrutura do inconsciente, grande parte da sua história está-lhe velada. Usando uma expressão fenomenológica, podemos dizer que grande parte da história do nosso ser está "soterrada"; é tarefa da análise, por meio da reconstrução histórica, tirá-la do seu soterramento.

Lacan define o inconsciente como “capítulo da minha história que é marcado por um branco ou ocupado por uma mentira: é o capítulo censurado. Mas a verdade pode ser reencontrada; muitas das vezes ela já está escrita nalgum lugar.”¹¹²

Ela diz-nos que o homem possui falhas na sua história subjectiva. A psicanálise descobre esta estrutura que Lacan designa por muitos nomes: *falta, censura, metáfora (mentira), etc.* Entretanto as falhas reveladas pela experiência analítica mostram que todas elas apontam para a existência de uma verdade do ser.

¹¹⁰ Lacan, Jacques – *Escritos*, Editora Perspectiva, São paulo, 1996.

¹¹¹ Idem, p. 45.

¹¹² Ibidem, p. 124.

Como Lacan diz, o nosso corpo é um monumento que traz em si as marcas da nossa história. O exemplo máximo dá-se no estupor¹¹³ histórico que revela a estrutura dos sintomas de forma escultural, do qual Freud faz toda a radiografia da estrutura arqueológica que se constitui no sintoma como corpo. A obra de Freud está repleta destes exemplos e traduz um catálogo arqueológico das estruturas inconscientes e ancestrais.

Podemos compreender este lugar, como arquivo, que inclui toda a nossa memória inacessível, fora da análise. Neles estão inclusas as *recordações encobridoras* que funcionam como índices de outras recordações infantis também censuradas.

Na evolução semântica inscrevemos todo o arsenal que nos coloca dentro de uma cultura. Esta perspectiva é estudada pela semiótica e designada como campo semântico onde cada ponto se relaciona com o todo da estrutura.

Nas alegorias, nos mitos, nas metáforas – que fazem a nossa formação como ser de uma determinada cultura – encontramos os éditos que marcam o ser bem como toda a estrutura do desejo.

As lacunas e hiatos, que representam os elementos que escaparam das modificações impostas, os quais mesmo «soterrados» deixaram intactas ainda algumas marcas da sua origem.

Freud recorre por fim à utopia para explicar o “sistema de percepção consciente”, e engendra uma solução para o antagonismo da percepção-consciente e da memória-inconsciente.

A solução do Wunderblock não é concretizável, serve apenas para idealizar a percepção do trauma, contrariamente à tecnologia fotográfica já conhecida e referida na Cena I, apresentando o sub-consciente como um lugar de separação e de passagem.

Ao lado destas analogias arqueológicas, Freud recorreu muitas vezes, como já foi

¹¹³ Estupor - entropimento das faculdades intelectuais, parálisia.

referido, a metáforas fotográficas. O impacto cultural da fotografia é contemporâneo ao nascimento da psicanálise, Freud descobriu, ao descrever o aparelho psíquico, que ele se aproxima dos modelos heurísticos, que se ressentem na fotografia no *Traundentung*¹¹⁴.

É o “sistema de percepção-consciência” que ele compara a diversas máquinas ópticas, entre as quais o aparelho fotográfico, digamos a câmara. Aliás, são os pensamentos inconscientes que compara aos negativos fotográficos, tendo em conta a sua tiragem positiva e que as resistências do ser se mantêm latentes (toda a actividade consciente provém da actividade inconsciente como a fotografia tem que passar pelo negativo para chegar ao positivo).

Aquilo que Freud aponta, principalmente nessas metáforas tecnológicas, é que se trata de *aparelhos*, ou seja, *dispositivos estruturados espacialmente, com uma entrada*, um espaço de captação, de focagem, de enquadramento (o que corresponde à câmara – espaço de passagem ou ante-câmara da imagem) – câmara negra (sistema entre a memória-inconsciente e a percepção consciente, onde tudo permanece no lugar).

Para Thierry de Duve¹¹⁵, Freud não quis juntar estes dois registos de comparação, a latência da câmara com a da película. A latência da película não aparece a não ser enquanto papel didáctico: um traço mnésico oferecido pela analogia do aparelho óptico, como ilustrar o facto que ela continua latente? Ao contrário, volta a uma função heurística em que Freud procura explicar-se como um só e mesmo dispositivo pode conservar os traços mnésicos, continuando receptivo a novas percepções. Imagina-o composto de pelo menos dois sistemas orientados espacialmente, um pouco como lentes do telescópio. Estando dependente das lentes o registo ou não da reprodução. Existe, em Freud, uma planificação ainda mais significativa que é precisamente a junção destas duas tecnologias já conhecidas que constituem a invenção da fotografia propriamente dita. A *camera obscura* e a fotosensibilidade dos sais de prata (descoberta por Heinrich Schulze em 1793, pelos irmãos Niepce e, um pouco mais tarde, independentemente, por Thomas Wedgwood). Técnica e economicamente, a invenção da fotografia data do momento em que foi descoberto o meio de fixar a reprodução química. Freud não reconhece a expressão “imagem latente” (que em fotografia significa o estado em que a

¹¹⁴ Freud, Sigmund – *A Interpretação dos Sonhos*, Relógio d'Água, 2009.

¹¹⁵ Duve, Thierry de – *Essais Datés I 1974 - 1986*, Éditions de la Différence, 1987, pp. 26-31.

“imagem” depois de exposta, permanece antes de ser revelada - a fotografia está lá mas permanece invisível), o termo introduziria espacialidade ao pré-consciente que na arqueologia de Freud ficou, como vimos, associado ao tempo que melhor convém à sua descrição. De facto, Freud mistura as noções de “imagem latente” e de “imagem negativa”, embora distinga claramente, no conjunto, três fases: a do *inconsciente* (o que seria a latência propriamente dita da fotografia; estado em que não existe estritamente nada a ver, nem se sabe o que ali foi inscrito), a do *pré-consciente* (a “imagem” está ali, mas negativa, semi-visível, invertida nos seus valores, pouco reconhecível, assombrosa) e a do *consciente* (a “imagem” positiva, , uma luminosidade que se apresenta visível).

É na infância do *Wunderblock*¹¹⁶ que Freud terá engendrado uma solução para o antagonismo da percepção-consciente e da memória-inconsciente, uma metáfora que lhe permitia unir os aspectos contraditórios das metáforas arqueológicas (Roma e Pompeia), numa metáfora em que o fotográfico e o lugar cederiam ao escrito.

O *Wunderblock* (bloco de notas mágico) é um pequeno instrumento composto de três elementos sobrepostos, três zonas contíguas. No fundo, a base: um pequeno quadro de cera emoldurado. Em cima, duas folhas translúcidas sobrepostas e separáveis (excepto num lado que une as duas). A de baixo, em contacto directo com a cera do quadro, consiste num papel encerado fino que serve de tela para a inscrição. A de cima (a superfície externa do dispositivo) é feita de uma folha de celulóide resistente e transparente, serve de camada protectora para evitar rasgar o papel encerado fino que está sob ela.

Usa-se no seu funcionamento um estilete pontiagudo (sem necessidade de lápis ou giz), isto é, sem qualquer depósito material sobre a superfície, sendo apenas uma questão de relevo na própria inscrição. O princípio é simples: não se toca directamente na cera do fundo; o estilete traça sinais em cima da folha dupla translúcida que o recobre. Por pressão, a folha de papel encerado intermediária adere à cera do quadro e deixa por contacto estrias escuras num fundo claro. Para apagar a inscrição basta puxar a folha dupla que a recobre e a escrita desaparece, ficando pronta para novas inscrições.

¹¹⁶ Freud, Sigmund – *L’homme aux rats*, Paris, PUF, 1974.

Fazendo uma outra análise à metáfora fotográfica, uma vez processada e fixada, a fotografia não é mais receptiva, ao contrário do bloco mágico. Mas nada fez impedir Freud de deixar a película no aparelho onde, tal como no bloco mágico de outro lugar, ele continuaria a registar imagens sobre-expostas. Ele teria agora mudado, sem dano teórico, a analogia do negativo à espera da sua tiragem positiva tal como a película aguarda a sua revelação.

A dificuldade de Freud era pensar um objecto num plano *Wunderblock*, ver tudo da mesma forma.

No entanto a solução *Wunderblock* tem um objectivo teórico, mas sem ser concretizável (Freud apenas se apoia nela para melhor definir o funcionamento do aparelho psíquico), pois existe um afastamento da realidade e das possibilidades tecnológicas suas contemporâneas – mais precisamente do pré-consciente, esse lugar sempre tão presente.

O trauma da invisibilidade dos olhos e da não-invisibilidade do corpo, ao contrário da alegoria de Platão, tenta ocultar, enterrar o sol – podendo aparecer agora nas entranhas da terra, desproporcionado e desajustado. O seu lugar é assim o da visibilidade.

*“(...) a competência de edificar é, sem dúvida, o acontecimento traumático de que a cultura do património nos serve para conjurar e ocultar.”*¹¹⁷

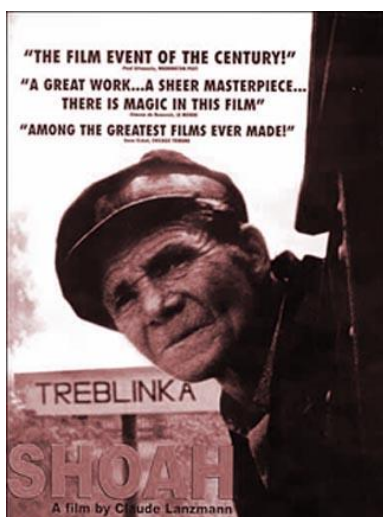
Ao estabelecer a diferença, sem confrontos ou sobreposição, entre uma eternidade patrimonial não invisível e o vazio da visibilidade – o primeiro determinado pela imortalidade da invisibilidade e o segundo pelo momento visível entre a invisibilidade e a sua negação, a não-invisibilidade – Françoise Choay¹¹⁸ mostra que a não-invisibilidade patrimonial faz aparecer no presente um passado invisível e que só a visibilidade vive no lugar do tempo, tornando-se visível; este é o nosso vazio. O lugar abre-se e afunda-nos num vazio íntimo e inobjectivo – tema de alegoria.

¹¹⁷ Choay, Françoise – *A alegoria do património*, Edições 70, Lisboa, 2000, p. 220.

¹¹⁸ Idem.

Aqui abre-se uma referência fundamental ao lugar, que não representa o tempo mas revela-o. As sociedades actuais querem conservar o tempo com as captações objectivas das novas tecnologias, mas é necessária a força do silêncio. Só esta força do lugar vazio é reveladora do tempo, mais forte que qualquer reconciliação, que qualquer separação.

No encontro com o lugar vazio, o silêncio distancia-nos de qualquer representação, colocando-nos fora dos critérios estabelecidos, na charneira da impossibilidade dos procedimentos. Deixando de confiar na história do tempo, o lugar, essa fractura visível da invisibilidade, revela-nos o tempo. Fora do ruído da representação, no silêncio do lugar, só aí o tempo se revela.



48

Shoah, filme-documentário de Claude Lanzmann, 1979.

A abertura ao vazio é por isso fundamental no ultrapassar do trauma definido por Françoise Choay quando se refere à (in)competência de edificar. Este questionar o lugar da arte não é sempre claro nem muito aprofundado, é no entanto colocado inicialmente (no seu livro “*A Alegoria do Património*”) quando se definem as questões fundamentais do património¹¹⁹.

¹¹⁹ Idem, p. 21.

A visibilidade é o nosso património, a arte é a defesa contra o traumatismo da existência, utilizamo-la não como máquina nem como câmara mas como dispositivo de salvaguarda e como garantia das nossas origens. Por outro lado, o património invisível não pára de aumentar na sociedade, à medida que os erros se sobrepõem e que acelera a velocidade das suas transformações vão-se anexando mais rapidamente novos adjectivos do imenso e heterogéneo património histórico que nos confronta com a memória invisível, que determina a necessidade de uma relação mais aberta à visibilidade da vida.

No entanto, este lugar vazio da arte tem vindo a fechar-se progressivamente com o crescimento do espaço cultural e com o desenvolvimento, aperfeiçoamento e difusão das representações. São no entanto muitas as causas que nos levam a seleccionar o espaço em detrimento do lugar e são estas as causas que Françoise Choay destaca por serem de longa duração.

A primeira causa tem origem no Renascimento, antes disso os lugares destinados ao tempo no espaço dos homens, a sua invisibilidade, exigia daqueles que os construíam que lhes apresentassem uma revelação (uma saída mais platónica), a inobjectivação da abertura ao vazio, eventualmente a profusão do sol no caso do *Stonehenge* (fig. 49). Não se tratava de representações fechadas, com a mesma origem, mas já por outro lado, no *Quattrocento* (fig. 50) a visão é a entrada suprema da arte e pode, sem grandes consequências, estar associada a qualquer celebração religiosa e a todos os memoriais.

A segunda causa: o desaparecimento progressivo dos constrangimentos que pesam sobre a arte com o aparecimento da escrita, do livro, da impressão, das técnicas de registo da imagem, e, ultimamente, da cibernética, traz consigo uma prática do encerramento que é nefasta para a revelação do vazio, pois resgata e apresenta a latência de uma forma objectiva, retirando a visibilidade inerente ao lugar da arte.

A memória orgânica tem um papel inverso ao das próteses da memória cognitiva, que se encarrega pela sua presença metafórica de recordar à vida um passado privilegiado e de

aí reemergir aqueles que o olham. O contrário do que Roland Barthes diz relativamente à fotografia que aprisiona a imagem da matéria orgânica e nos apresenta esta como história, que se constrói a partir deste distanciamento, “*a história constitui-se apenas se a olharmos e, para a olharmos, devemos estar excluídos dela*”¹²⁰.



49

Stonehenge - o lugar apresenta o tempo.

A aproximação à matéria orgânica necessária para superar o trauma da morte, teve ao longo dos tempos (e tem) várias formas : múmias, túmulos, arcos do triunfo, estelas, jazigos, - mas estas apresentam-se ao nosso ser, a sua matéria orgânica, o lugar onde se revela a duração da sua visibilidade.

Hoje com o ciberespaço¹²¹ (e pelo sistema de organização e acesso à enorme quantidade de informação armazenada em computadores), tenta-se ultrapassar o trauma da morte libertando-nos da visibilidade, do seu lugar. Mark Slouka¹²² define o poder desrealizador do ciberespaço e a forma como este nega duplamente a dimensão corporal do ser e o papel do corpo na sua constituição.

¹²⁰ Barthes, Roland – *A câmara clara*, Edições 70, 1989, p. 94

¹²¹ Ambiente virtual criado pela rede global de sistemas informáticos (nomeadamente a Internet).

¹²² *War of the Worlds*, New York, Harper, 1995.

Superar o trauma da morte libertando-nos da visibilidade do corpo, do lugar onde este revela o tempo vazio do ser, marca bem a dimensão da subversão com a qual a humanidade de hoje se encontra confrontada.



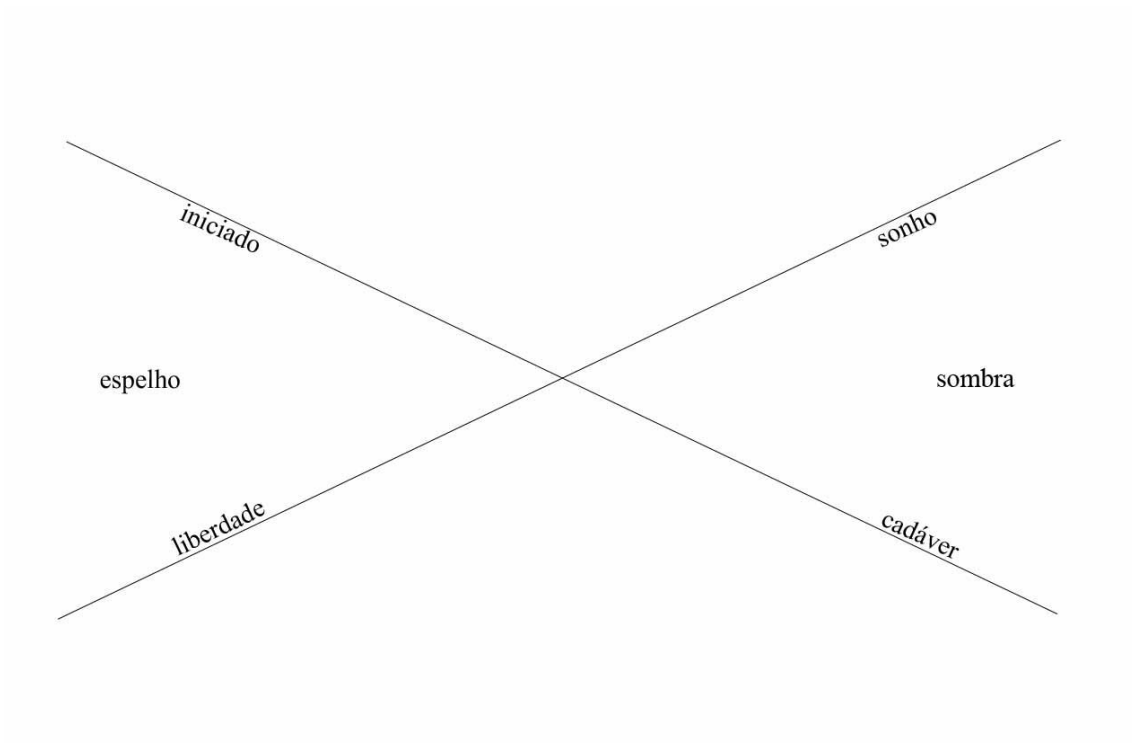
50

Praça do Campidoglio em Roma. O lugar apresenta o espaço

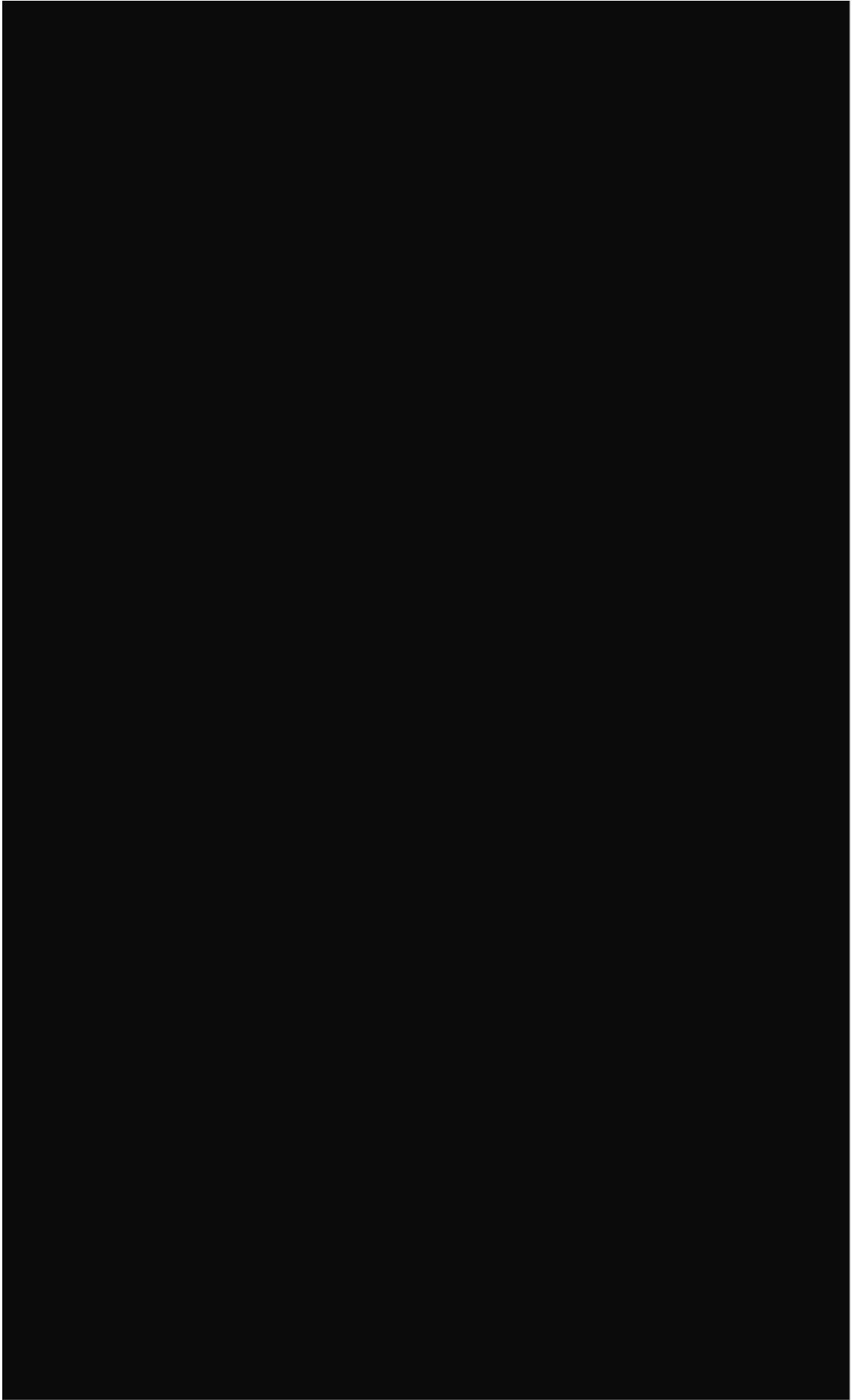
Nesta instabilidade entre o ser e o não-ser que põe em causa o próprio ser, encontramos na arte a função defensiva da nossa origem ameaçada, reduzindo por isso o quiasma aos conflitos, às interrogações, à heterogeneidade, às fracturas, tornando o lugar da arte numa amálgama de objectos ligados a práticas e a lógicas diferentes, e cuja heterogeneidade é camuflada sobre a denominação comum e falaciosa de arte. A arte mostra-nos, sob o aspecto das nossas obras, uma imagem global, una e inteira, que oculta a fractura provocada pelo sentido do tempo e expõe-nos à fusão da invisibilidade e da visibilidade num espaço fechado.

A formação da UNESCO utilizou como justificação para a sua formação precisamente este critério unificador do património artístico¹²³. Esta defesa do critério unificador do património arqueológico através da visibilidade das suas ruínas, sem fusão ou sobreposição, altera em muitos níveis a forma de lidar com o passado, com o presente e com o futuro. Altera mais precisamente a forma de lidar com o lugar, deixando ao artista a revelação do sonho de um futuro afectivo à maneira do passado.

¹²³ IPPAR – *Cartas e Convenções Internacionais*, Lisboa, 1996, p. 10. “*O que É : A UNESCO*, Comissão Nacional da UNESCO, 1980.”



Quiasma humano









Visibilidade do Lugar

Visibilidade do lugar (da arte)

*A satisfação sexual alivia o homem do seu mistério, que não consiste na sexualidade, mas na sua satisfação, e que talvez apenas nela apareça como não solto: cortado. É como o laço que une o homem à vida. A mulher corta-o, o homem fica liberto para a morte porque a sua vida perdeu o mistério. Com isto, alcança o renascimento; e tal como a amada o livra do encantamento da mãe, assim, mais literalmente, a mulher o separa da terra-mãe, é a parteira a que compete cortar aquele cordão umbilical que o mistério da natureza entrelaçou.*¹²⁴

A visão insere-se na obra. Essa pura exterioridade da obra de arte, advém da invisibilidade, da latência dos olhos e da ausência dos ossos. O olho do osso e o osso do olho constituem a nossa ruína – são o lugar vazio da visibilidade, o teatro do visível.

Esse teatro introduz na obra uma total separação, uma intocabilidade, entre a máquina e a câmara. A arte necessita de um lugar para suprimir e manter o confronto, necessita de uma visibilidade aberta a toda a invisibilidade.

O lugar deve, por isso, ter em si o sim e o não – o olho e o osso – os seus limites justapostos essenciais à visão. O lugar está na origem da separação entre o invisível e o não-invisível. Assim o avanço da latência acompanha o recuo da ausência e o fazer artístico só existe integralmente em virtude desta dupla invisibilidade. Quando o iniciado se liberta das impossibilidades e o sonho é uma possibilidade, de repente o gesto artístico revela o visível porque se faz fonte de sentido de toda a invisibilidade.

¹²⁴ Benjamin, Walter. «Rua de sentido único», *Imagens de Pensamento*, ed. e trad. João Barento, Assírio & Alvim, Lisboa, 2004

Há invisibilidade na máquina e na câmara e na sua origem um teatro que torna todas as negações visíveis. O fazer dá sentido e profundidade a toda a dimensão da invisibilidade, a sua revelação não se estende nem transcende a invisibilidade. O que a visão nega não é a invisibilidade mas o confronto desta com a sua própria negação.

O lugar e a obra coincidem no espaço e no tempo, um empresta ao outro, toma ou invade o outro, cruzam-se, estão em quiasma com o tempo, a visão e o espaço. Estes múltiplos quiasmas não são mais do que um único quiasma: não no sentido da síntese, mas porque se afundam, se imbrincam, irradiam da origem.

É no quiasma que se abre o lugar vazio da arte, nessa revelação sem equivalente, sem ela só nos restaria uma representação adivinhada nos limites do mundo visível. É no seu lugar que se revela a visibilidade. A obra não se instala no nada, mas no lugar, na juntura, onde se cruzam as múltiplas aberturas do mundo.

As metáforas fotográficas são demasiado ou demasiado pouco: demasiado, se o invisível fosse verdadeiramente invisível; demasiado pouco se se prestasse à transposição. Não há metáfora, porque não há uma localidade a ser descrita, representada, é um TEATRO – um lugar de interrupção, de passagem da invisibilidade – que nos revelará a visibilidade, a sua apresentação.

O sentido das Cenas I, II, e III, não contradizem a invisibilidade – o teatro possui, ele próprio, uma membrana de invisibilidade, e «o in-visível é a contrapartida secreta do visível – o visível não aparece senão nele (...) inscreve-se nele em filigrana.»¹²⁵.

A filosofia, com Platão, inverte os papéis do claro e do escuro, limita-se a tirar todas as consequências despojando-se por completo, convida-nos a pensar a visibilidade. Não procura, na interioridade, um substituto para a exterioridade da negação. Não se instala numa introspecção nem recorre ao tempo para se fechar no espaço. É do próprio tempo, do fundo da sua invisibilidade, que somos conduzidos através da ordem de inversão,

¹²⁵ Merleau-Ponty, Maurice. *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, 2007, p. 200

mas agora passando através desse lugar vazio, que sabemos ser nosso, estamos na presença da revelação artística.

Este lugar aberto, sem esconderijos, dá passagem a todas as invisibilidades, nem mais nem menos, ele é a origem do visível, só o seu vazio sustém a revelação. Melhor, ele é a garantia por excelência da inobjectividade da arte.

Heidegger no final do seu ensaio a propósito da origem da arte, pergunta sobre a essência da arte: «Porque é assim que perguntamos? Perguntamos para poder perguntar mais autenticamente se a arte é ou não uma origem»¹²⁶. Uma tal origem é o vazio, à imagem do «*útero assombrado de Maria*¹²⁷, aí revela-se a origem fora de qualquer hereditariedade, de qualquer identidade. O lugar que todos atravessam e exteriorizam – o único ponto inobjectivo do visível.

A ruína arqueológica dá sentido às impossibilidades, torna-as prováveis, o seu vazio separa as impossibilidades das probabilidades. O lugar faz aparecer essa possibilidade improvável que é a revelação artística. O corte da existência antecede uma ausência provável, ele é a ruína visível.

A arte libertou-nos das impossibilidades da máquina, no seu lugar sonhámos a improbabilidade da entrada na câmara.

O quiasma na arte permite explicar a existência como um processo único e coerente em que tudo se corresponde ponto por ponto, de tal forma que tudo o que acontece, acontece de acordo ou a partir do lugar (do vazio da arte).

O quiasma é determinado pelo lugar, nesse ponto inobjectivável libertamo-nos da latência e sonhamos a ausência. A máquina e a câmara são dispositivos do quiasma visual. Há entre eles uma simetria e uma progressão; são contraditórios e dialécticos; pressupõem ambos o mesmo lugar vazio da origem.

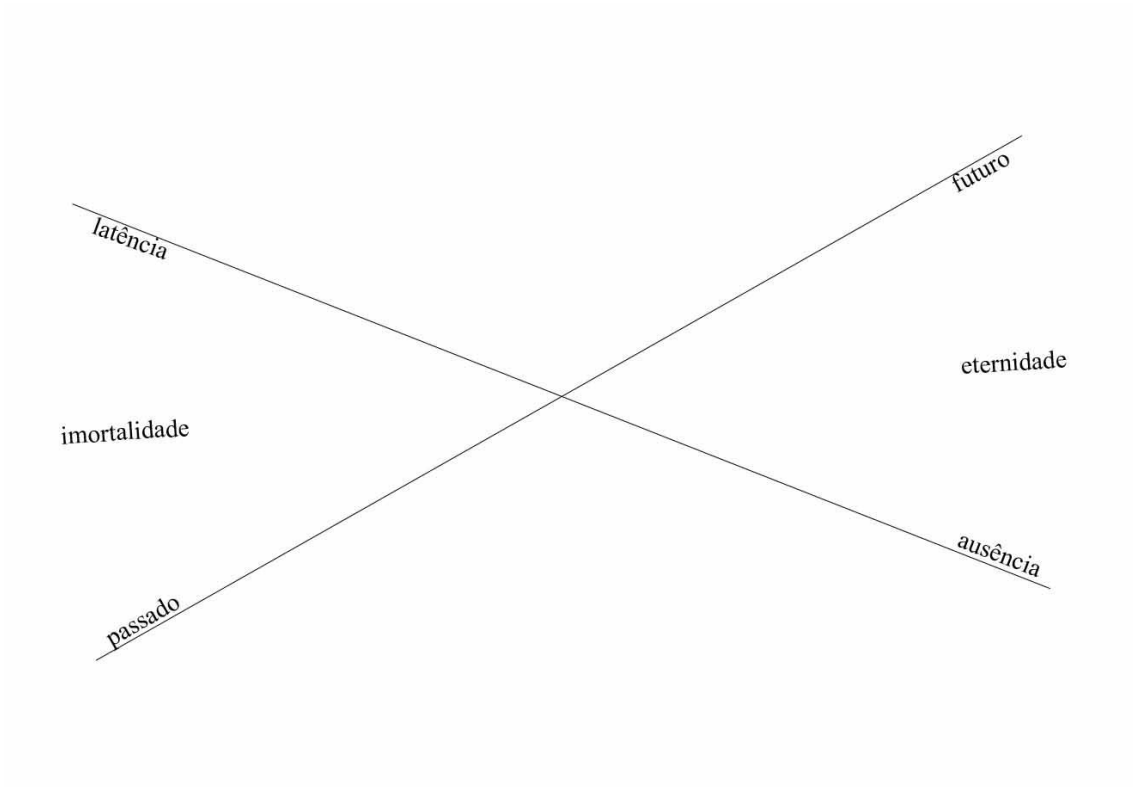
¹²⁶ Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, 2008, p. 62.

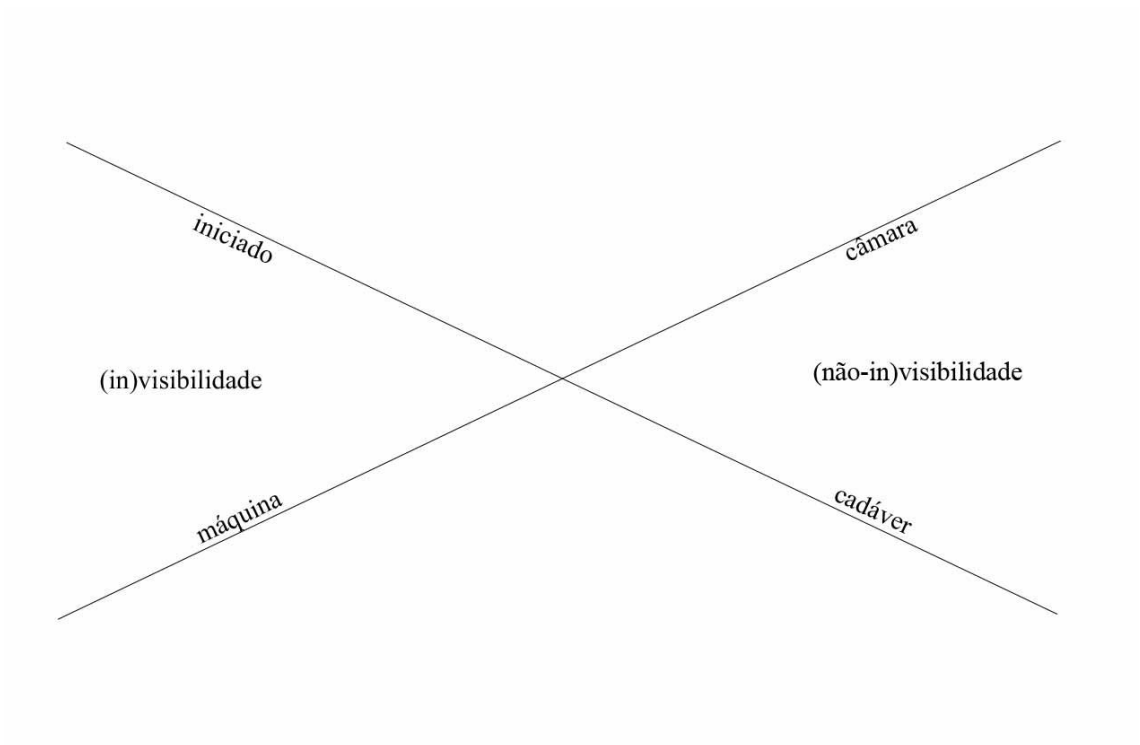
¹²⁷ Maia, Tomás – *Assombra*. Ensaio sobre a origem da imagem. Assírio & Alvim, 2009. p. 16

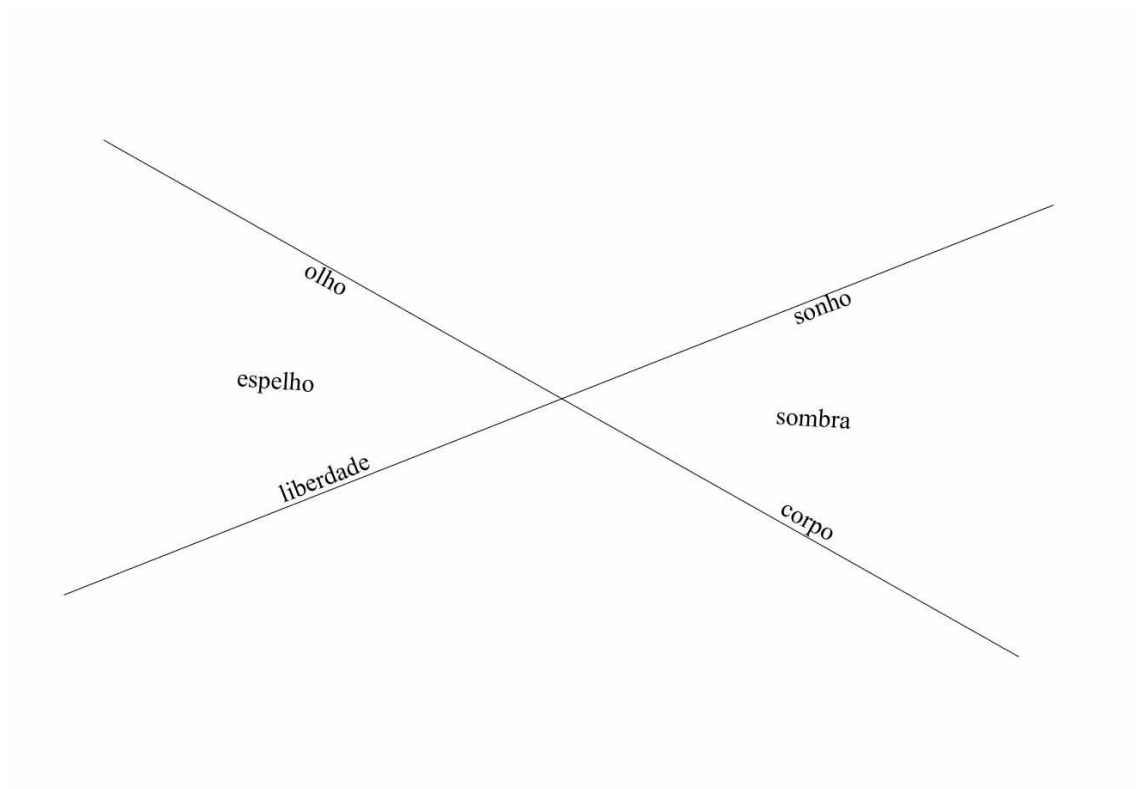
A obra artística revela o visível, apresenta o seu vazio deixando-o vivo em nós. O lugar não interioriza a invisibilidade, revela o visível como uma pura exterioridade. Esta delimitação não o poderia fechar nem objectivar. O lugar da arte é um vazio em aberto que não quer dizer nada – a arte não tem um gesto exemplar, um sentido a seguir, ela é o sentido do próprio fazer. Portanto, já no limiar da máquina e da câmara, a prática artística tem no fazer a abertura do lugar. Este gesto não será interiorizado mas sempre repetido no seu acto de abertura.

A exterioridade do teatro dá sentido à invisibilidade, abre o vazio da obra, revela-nos o visível – é o «lugar para os que salvaguardam»¹²⁸.

¹²⁸ Heidegger, Martin. *A Origem da Obra de Arte*, Edições 70, 2008, p. 63.







Quiasma da arte

Conclusão Geral (Epílogo)

O teatro do visível acompanhou o quiasma que nos levou através da falha. O vazio do palco determina o lugar do visível na arte – enquanto nos libertávamos da máquina éramos atravessados pelos sonhos da câmara – eis-nos vivos como videntes.

O enigma da imagem latente que objectivamos recusou a interioridade dos hábitos do *métier* da fotografia e reconheceu na habitação do palco vazio o *medium* revelador das fotografias e dos fotogramas aqui presentes nas aberturas.

O lugar entre o espaço físico da projecção e o tempo químico da revelação dá sentido ao vazio da máquina e à abertura da câmara na sua visibilidade.

De nada serve ficar atrás de paredes invisíveis, nem tão pouco cerrar os olhos – é na abertura do corpo, no vazio do olho que o espaço da máquina e o tempo da câmara ganham sentido. Aí, na unidade aberta entre o corpo e os olhos, invertemos toda a exterioridade quando perfuramos a parede da visibilidade.

A exteriorização do visível aproxima-nos da caverna platónica, ao iniciado cabe a visão do mundo e a responsabilidade de caminhar para o lugar da sua origem. O jazigo das técnicas de apreensão da caverna e a sua posterior representação, não se libertam da negação da própria caverna, se a técnica nega o tempo já a representação nega o espaço. Aqui, fora da caverna, inverte-se a negação numa dupla negação. A objectivação dá-se no momento de ascensão à superfície da caverna mas abre-se à negação quando se afirma fora de toda a negação. O visível é o momento aberto no vazio imediatamente antes da revelação. O artista cria na falha solar as sombras que lhe dão sentido.

O panóptico de Bentham é, como descreve Foucault, a extrema subversão da visibilidade onde o tempo de vigia se inicia privado da sombra. A sombra ausenta-se do encarcerado mas não desaparece. O vigia ofusca a sombra do encarcerado e tem-na como refém.

A visibilidade das escavações arqueológicas (Roma e Pompeia) retira-se da invisibilidade do tempo e do espaço no lugar vazio e aberto da revelação. A arte reconhece essa passagem entre o espaço e o tempo na visibilidade da sombra onde a lenda de Plínio sobre a origem da arte é eterno testemunho.

Os artistas determinam o ponto cego da visibilidade construindo a falha e simultaneamente preservando o aberto. Canaletto esvazia a falha dos olhos para dar visibilidade nas suas paisagens através da *camera obscura* portátil. Antes, Vermeer constrói e escava a abertura na parede do seu ateliê dando espaço ao corpo nas cenas que pinta. A falha por eles construída e aberta revela o espaço e o tempo e aproxima-nos das notas em que Leonardo da Vinci descreve a *camera obscura* como uma passagem aberta e vazia.

O enigma da visibilidade da vida está entre o corpo e o olho, ficando fora da latência do espaço e do tempo que se ausenta. O fazer revela o seu sentido quando faz passar a visibilidade do olho para o corpo sem contudo deixar que o passado transponha a máquina. É aí, na falha entre a câmara e a máquina, que a revelação liberta o sonho tornando-o visível.

A falha que a sombra abre no lugar da arte existe entre o olho e o corpo, desenhando assim o quiasma do visível. As revelações visíveis (as aberturas que atravessam a tese), apresentam-se sempre na sombra da investigação teórica, encontram-se todas entre a abertura da câmara e o vazio da máquina, no lugar do fazer fotográfico que habitamos enquanto artistas.

A prática artística antecipou-se ao discurso que se veio a formar e a conclusão confirma que o fazer artístico tem no lugar de passagem a sua visibilidade. A revelação do visível, presente nas aberturas, distancia-se das representações ou coloca-se entre elas, escapando a qualquer captação discursiva. Ausenta-se nestes limiares, nas suas antecâmaras.

O fazer que dá sentido a esta tese, da máquina para a câmara, tem no lugar da criação artística a sua visibilidade. Aí, o espaço mecânico das fotografias – as paisagens que se projectam no Aqueduto das Águas Livres – atravessa o vazio dos vãos das janelas onde nos encontramos.

Os fotogramas reflectem nas suas aberturas o vazio que lhes dá visibilidade. A luz projecta-se nas fotografias e oxida durante o tempo da revelação. Este lugar sem sombra ou a própria sombra é a falha que esvazia o espaço da fotografia e abre o tempo de reflexão dos fotogramas.

A habitação da máquina é a falha entre a técnica e a representação. O lugar de absoluta objectivação remete-nos para os enunciados do fazer fotográfico. A adesão ao *medium* da fotografia recusa o processo evolutivo que actualmente marca a era digital com que nos confrontamos. A falha é o acesso que temos ao lugar da revelação sendo que esta é também um acesso ao lugar da falha. O fazer fotográfico tem na falha o *medium* que determina a passagem entre o espaço de projecção da máquina e o tempo da revelação na câmara.

A falha que o fotógrafo atravessa confirma a fotografia como um *medium* artístico e revela o visível como um espaço vazio num tempo em aberto. O fazer artístico – nas aberturas onde se apresentam os fotogramas e as fotografias – dá sentido à máquina e à câmara determinando o lugar da sua revelação.

O património artístico acumula-se hoje nos espaços das colecções, dos museus, das galerias e outras instituições financeiras, marcando o aparecimento de uma panóplia de agentes inerentes à indústria cultural (gestores, comissários, produtores, etc.) e o desaparecimento do lugar do fazer artístico. Simultaneamente surge o confronto com a visibilidade que a arte institui.

O fazer que acompanha o artista dá lugar à obra e é condição primordial da revelação artística, um entre que se abre fora do espaço fechado da técnica e do tempo repleto de representações. A sombra, comum aos fotogramas e às fotografias, subverte a técnica e simultaneamente exclui-se da representação – o fazer esvazia a máquina e abre-se à câmara da revelação.

O *medium* da fotografia não sujeita o olho e o corpo aos habituais confrontos entre a máquina e a câmara. O fotógrafo vê na falha um *medium* que exterioriza o olho e o corpo e determina o fazer entre duas exterioridades – a máquina e a câmara – como o lugar da visibilidade. A abertura vazia da obra deixa o lugar do artista vago e fundamenta a arte, tal como a falha entre o olho e o corpo determina o visível.

A revelação do visível não depende do artista mas, antes, da disponibilidade permanente que o lugar da obra nos reserva. A arte tem na abertura do lugar vazio a salvaguarda do visível. O reconhecimento do seu lugar como um «entre» constitui a integridade da obra de arte e do fazer que lhe deu origem.

Na salvaguarda do vazio, cumprem-se os nossos deveres para com a revelação artística. Aí abrem-se os direitos do visível sobre nós.

Mas, de acordo com os teus ensinamentos, essa unidade e consequência lógica de todas as coisas quebra-se num ponto. Através de uma pequena fenda, introduz-se no mundo da unidade algo estranho, algo novo, algo que não estava lá antes e não pode ser demonstrado e provado: a tua doutrina de subir acima do mundo, de salvação. Através dessa pequena fenda, porém, a eterna e simples lei do mundo falha de novo. Perdoa ter levantado esta objecção.¹²⁹

¹²⁹ Hesse, Herman – *Siddhartha*. Editorial Minerva, p. 40

Conclusión General (Epílogo)

El teatro del visible acompañó el quiasma que nos llevó a través del fallo. El vacío del escenario determina el lugar de lo visible en el arte - al libertarnos de la máquina fuimos atravesados por los sueños de la cámara - aquí estamos viviendo como videntes.

El enigma de la imagen latente que objetivamos negó la interiorización de los hábitos del métier de la fotografía y reconoció en la habitación del escenario vacío el medium revelador de las fotografías y de los fotogramas aquí presentes en las aperturas.

El lugar entre el espacio físico de la proyección y el tiempo químico de la revelación da sentido al vacío de la máquina y a la apertura de la cámara en su visibilidad.

De nada sirve quedarse atrás de paredes invisibles, ni tan poco cerrar los ojos – es en la apertura del cuerpo, en el vacío del ojo que el espacio de la máquina y el tiempo de la cámara ganan sentido. Ahí, en la unidad abierta entre el cuerpo y los ojos, invertimos toda la exterioridad cuando perforamos la pared de la visibilidad.

La exteriorización del visible nos aproxima de la caverna platónica, al iniciado cabe la visión del mundo y la responsabilidad de caminar hacia el lugar de su origen. El yacimiento de las técnicas de incautación de la caverna y su posterior representación, no se liberan de la negación de la propia caverna, si la técnica niega el tiempo ya la representación niega el espacio. Aquí, fuera de la caverna, se invierte la negación en una doble negación. La objetivación se da cuando salen a la superficie de la caverna pero se abre a la negación cuando se afirma fuera de toda la negación. El visible es el momento abierto en el vacío inmediatamente antes de la revelación. El artista crea en el fallo solar las sombras que le dan sentido.

El panóptico de Bentham es, como describe Foucault, la extrema subversión de la visibilidad donde el tiempo de vigila se inicia privado de la sombra. La sombra se

ausenta del encarcelado pero no desaparece. El vigia ofusca la sombra del encarcelado y la tiene como rehén..

La visibilidad de las excavaciones arqueológicas (Roma y Pompeya) se retira de la invisibilidad del tiempo y del espacio en el lugar vacío y abierto de la revelación. El arte reconoce ese pasaje entre el espacio y el tiempo en la visibilidad de la sombra donde la leyenda de Plinio sobre el origen del arte es eterno testimonio.

Los artistas determinan el punto ciego de la visibilidad construyendo el fallo y simultáneamente preservando el abierto. Canaletto vacía la falla de los ojos para dar visibilidad en sus paisajes a través de la camera obscura portátil. Antes, Vermeer construye y excava la apertura en la pared de su estudio dando espacio al cuerpo en las escenas que pinta. La falla por ellos construida y abierta revela el espacio y el tiempo y nos aproxima de las notas en que Leonardo da Vinci describe la camera obscura como un pasaje abierto y vacío.

El enigma de la visibilidad de la vida está entre el cuerpo y el ojo, quedándose fuera de la latencia del espacio y del tiempo que se ausenta. El hacer revela su sentido cuando hace pasar la visibilidad del ojo para el cuerpo pero sin dejar que el pasado transponga la máquina. Es ahí, en el fallo entre la cámara y la máquina, que la revelación libera el sueño tornándolo visible.

El fallo que la sombra abre en el lugar del arte existe entre el ojo y el cuerpo, diseñando así el quiasma del visible. Las revelaciones visibles (las aperturas que atraviesan la tesis), se presentan siempre en la sombra de la investigación teórica, se encuentran todas entre la apertura de la cámara y el vacío de la máquina, en el lugar del hacer fotográfico que habitamos como artistas.

La práctica artística se anticipó al discurso que se vino a formar y la conclusión confirma que el hacer artístico ha en el lugar de pasada su visibilidad. La revelación del visible, presente en las aperturas, se distancia de las representaciones o se coloca entre ellas, escapando a cualquier apreciación discursiva. Se ausenta en estos umbrales, en sus antecâmaras.

El hacer que da sentido a esta tesis, de la máquina a la cámara, tiene en el lugar de la creación artística su visibilidad. Ahí, el espacio mecánico de las fotografías – los

paisajes que se proyectan en el Acueducto das Águas Livres – atraviesa el vacío de los vanos de las ventanas donde nos encontramos.

Os fotogramas reflectem nas suas aberturas o vazio que lhes dá visibilidade. A luz projecta-se nas fotografias e oxida durante o tempo da revelação. Este lugar sem sombra ou a própria sombra é a falha que esvazia o espaço da fotografia e abre o tempo de reflexão dos fotogramas.

Los fotogramas reflejan en sus aperturas el vacío que les da visibilidad. La luz se proyecta en las fotografías y oxida durante el tiempo de la revelación. Este lugar sin sombra o la propia sombra es el fallo que vacía el espacio de la fotografía y abre el tiempo de reflexión de los fotogramas.

La habitación de la máquina es el fallo entre la técnica y la representación. El lugar de absoluta objetivación nos remite para los enunciados del hacer fotográfico. La adhesión al *medium* de la fotografía niega el proceso evolutivo que actualmente marca la era digital con que nos confrontamos. El fallo es el acceso que tenemos al lugar de la revelación siendo que esta es también un acceso al lugar del fallo. El hacer fotográfico he en el fallo el *medium* que determina el pasaje entre el espacio de proyección de la máquina y el tiempo de la revelación en la cámara.

El fallo que el fotógrafo atraviesa confirma la fotografía como un *medium* artístico y revela el visible como un espacio vacío en un tiempo en abierto. El hacer artístico – en las aperturas donde se presentan los fotogramas y las fotografías – da sentido a la máquina y a la cámara determinando el lugar de su revelación.

El patrimonio artístico se acumula hoy en los espacios de las colecciones, de los museos, de las galerías y otras instituciones financieras, marcando la aparición de una serie de agentes inherentes a la industria cultural (gestores, comisarios, productores, etc.) y la desaparición del lugar del hacer artístico. Simultáneamente surge el enfrentamiento con la visibilidad que el arte instituye.

El hacer que acompaña el artista da lugar a la obra y es condición primordial de la revelación artística, uno entre que se abre fuera del espacio cerrado de la técnica y del tiempo repleto de representaciones. La sombra, común a los fotogramas y a las fotografías, subverte la técnica y simultáneamente se excluye de la representación – el hacer vacía la máquina y se abre a la cámara de la revelación.

El *medium* de la fotografía no sujeta el ojo y el cuerpo a los habituales enfrentamientos entre la máquina y la cámara. El fotógrafo ve en el fallo un *medium* que exterioriza el ojo y el cuerpo y determina el hacer entre dos exterioridades – la máquina y la cámara – como el lugar de la visibilidad. La apertura vacía de la obra deja el lugar del artista libre y fundamenta el arte, tal como el fallo entre el ojo y el cuerpo determina el visible.

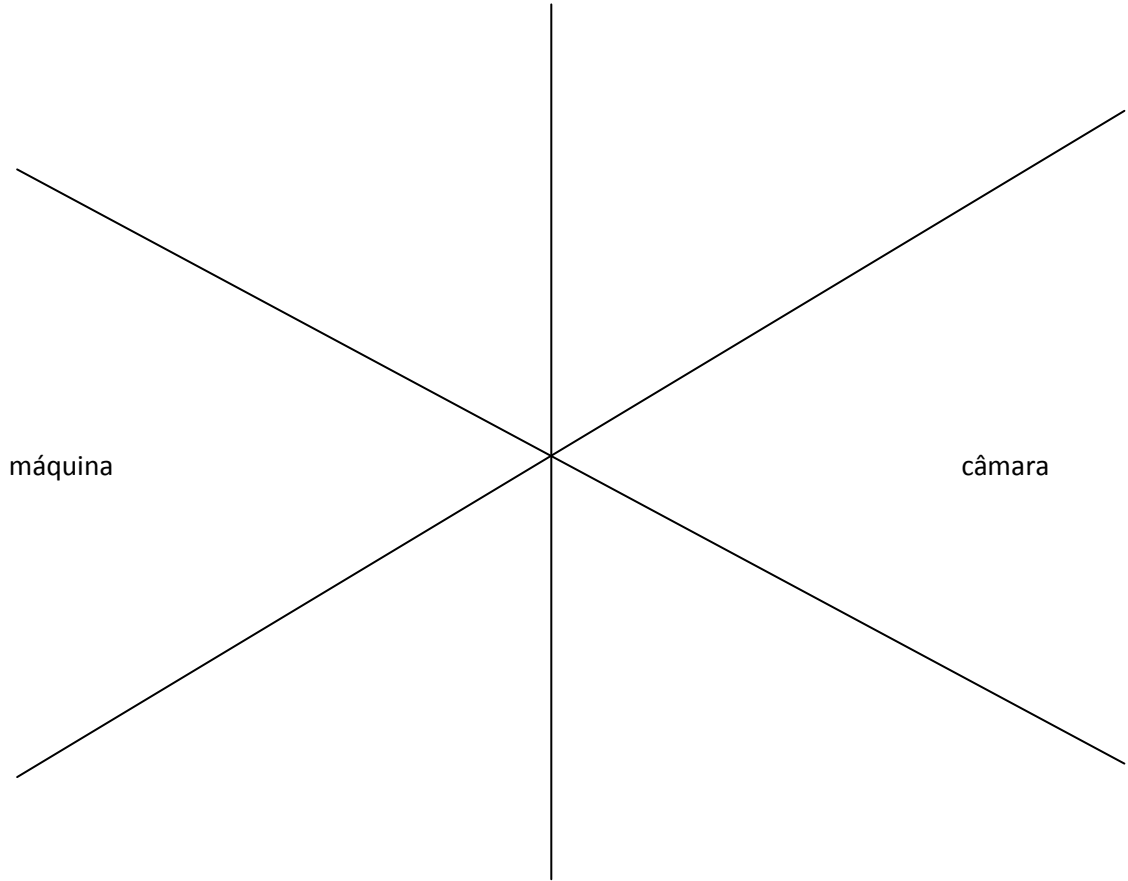
La revelación del visible no depende del artista pero, antes, de la disponibilidad permanente que el lugar de la obra nos reserva. El arte tiene en la apertura del lugar vacío la salvaguarda del visible. El reconocimiento de su lugar como un «entre» constituye la integridad de la obra de arte y del hacer que le dio origen.

En la salvaguarda del vacío, se cumplen nuestros deberes para con la revelación artística. Ahí se abren los derechos del visible sobre nosotros.

Pero, de acuerdo con tus enseñanzas, esa unidad y consecuencia lógica de todas las cosas se quiebra en un punto. A través de una pequeña hendidura, se introduce en el mundo de la unidad algo extraño, algo nuevo, algo que no estaba allá antes y no puede ser demostrado y probado: tu doctrina de subir por encima del mundo, de salvación. A través de esa pequeña hendidura, sin embargo, la eterna y simple ley del mundo fallo de nuevo. Perdona haber levantado esta objeción.¹³⁰

¹³⁰Hesse, Herman – Siddhartha. Editorial Minerva, p. 40

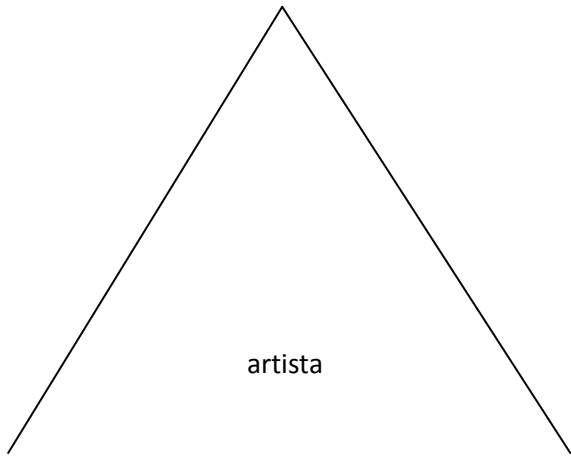
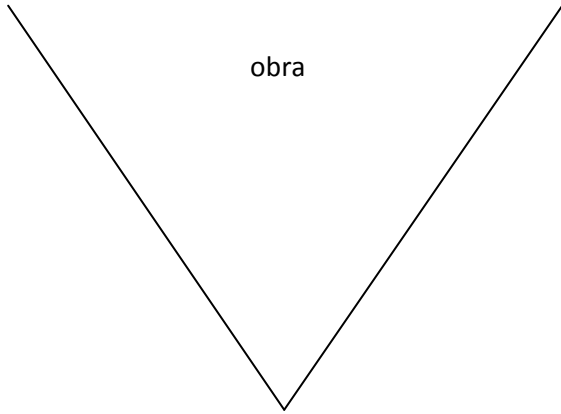
falha



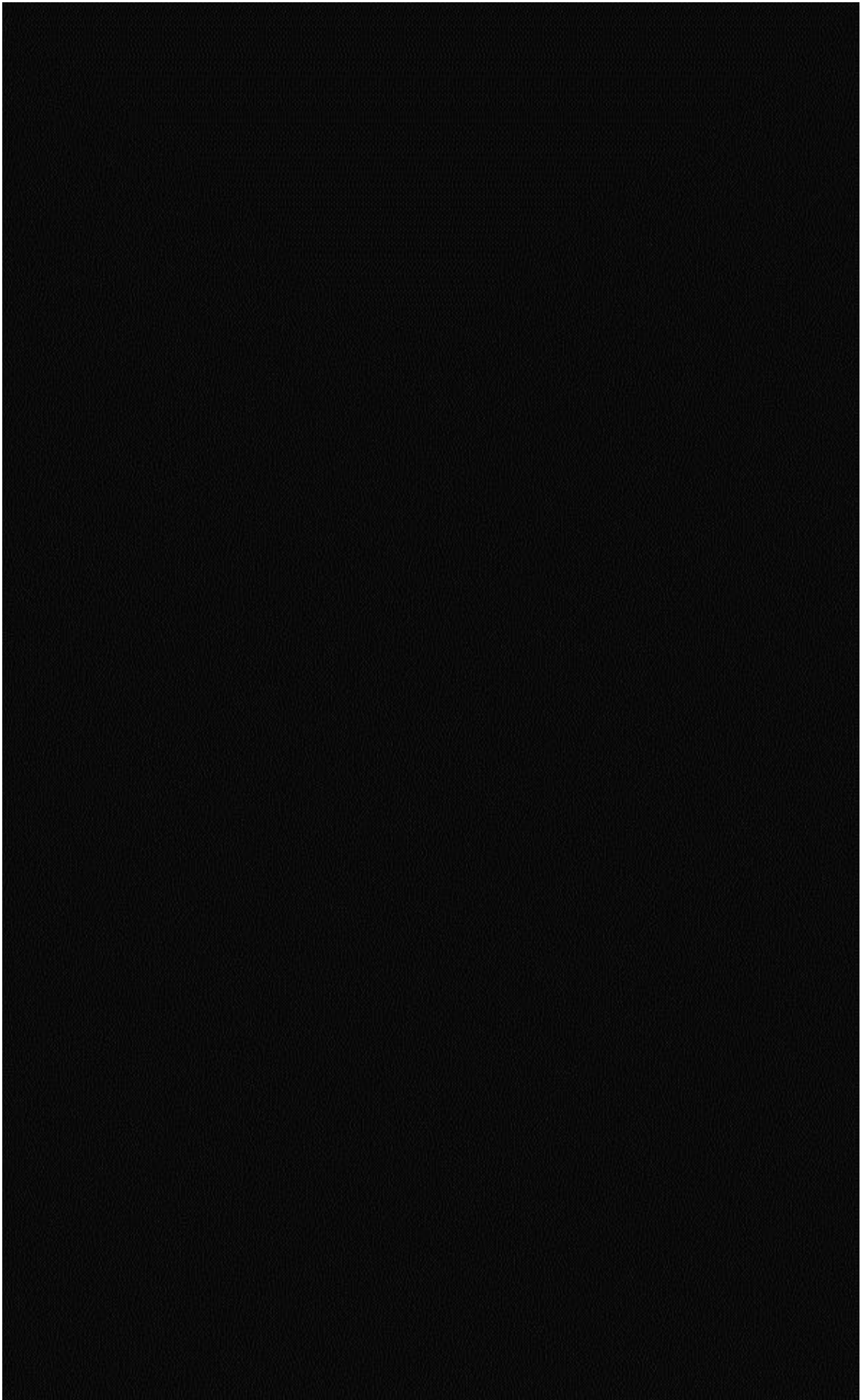
máquina

câmara

projecto artístico



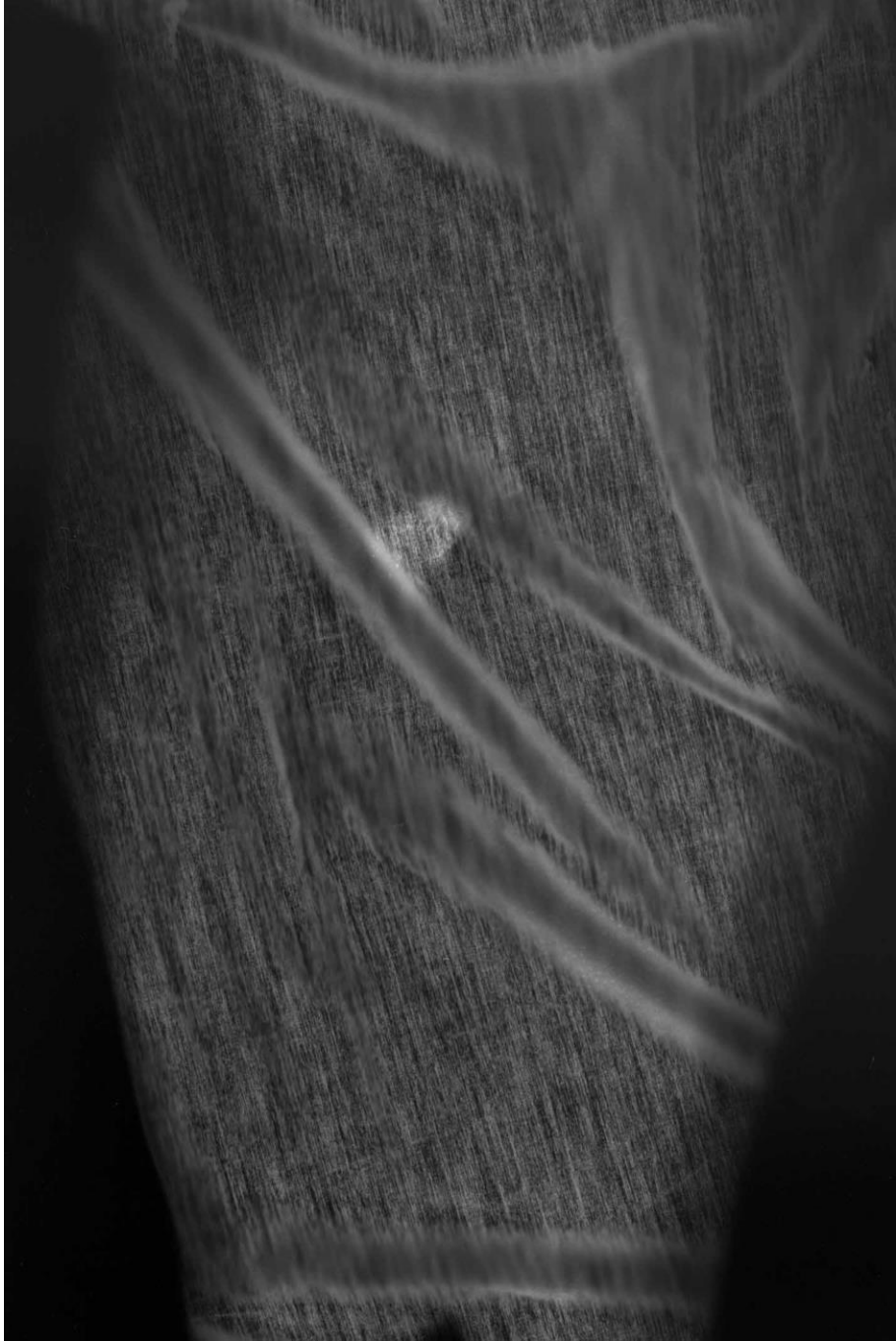
Proposta de salvaguarda

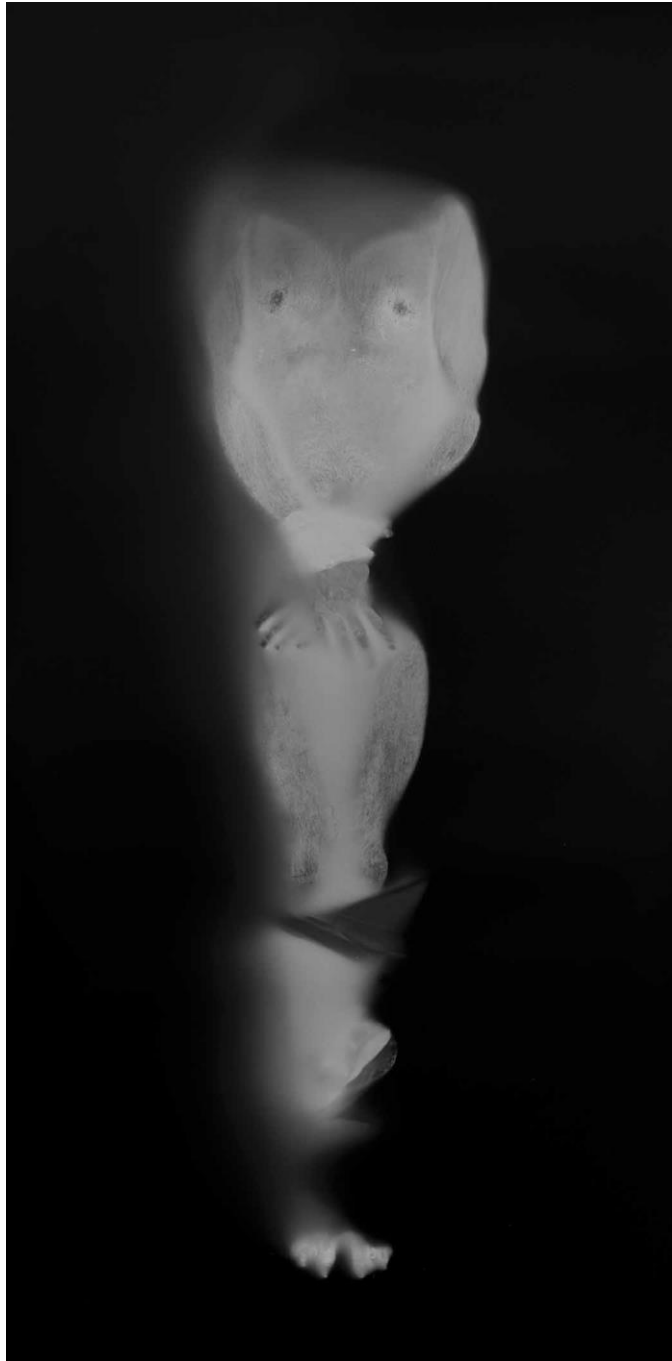


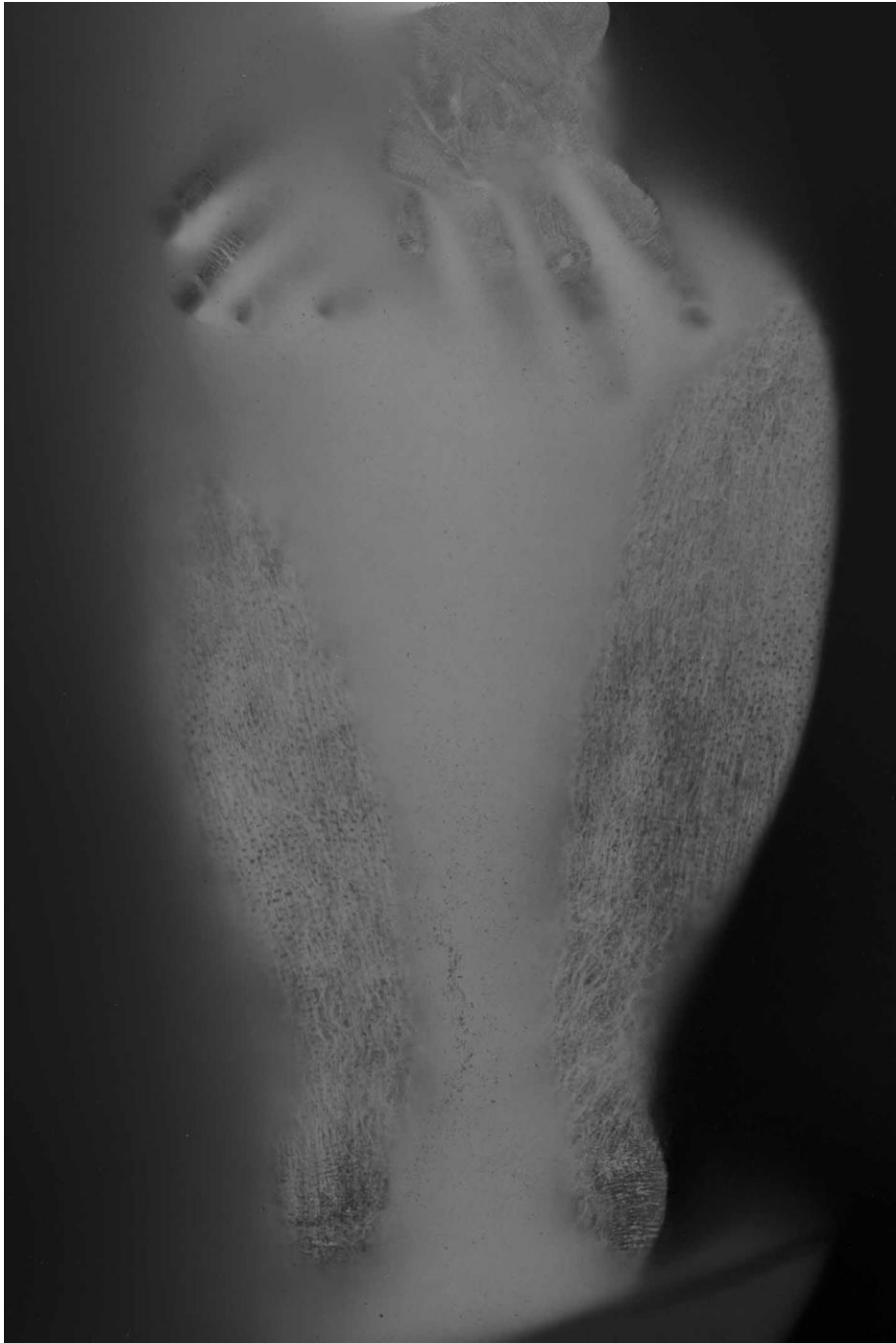




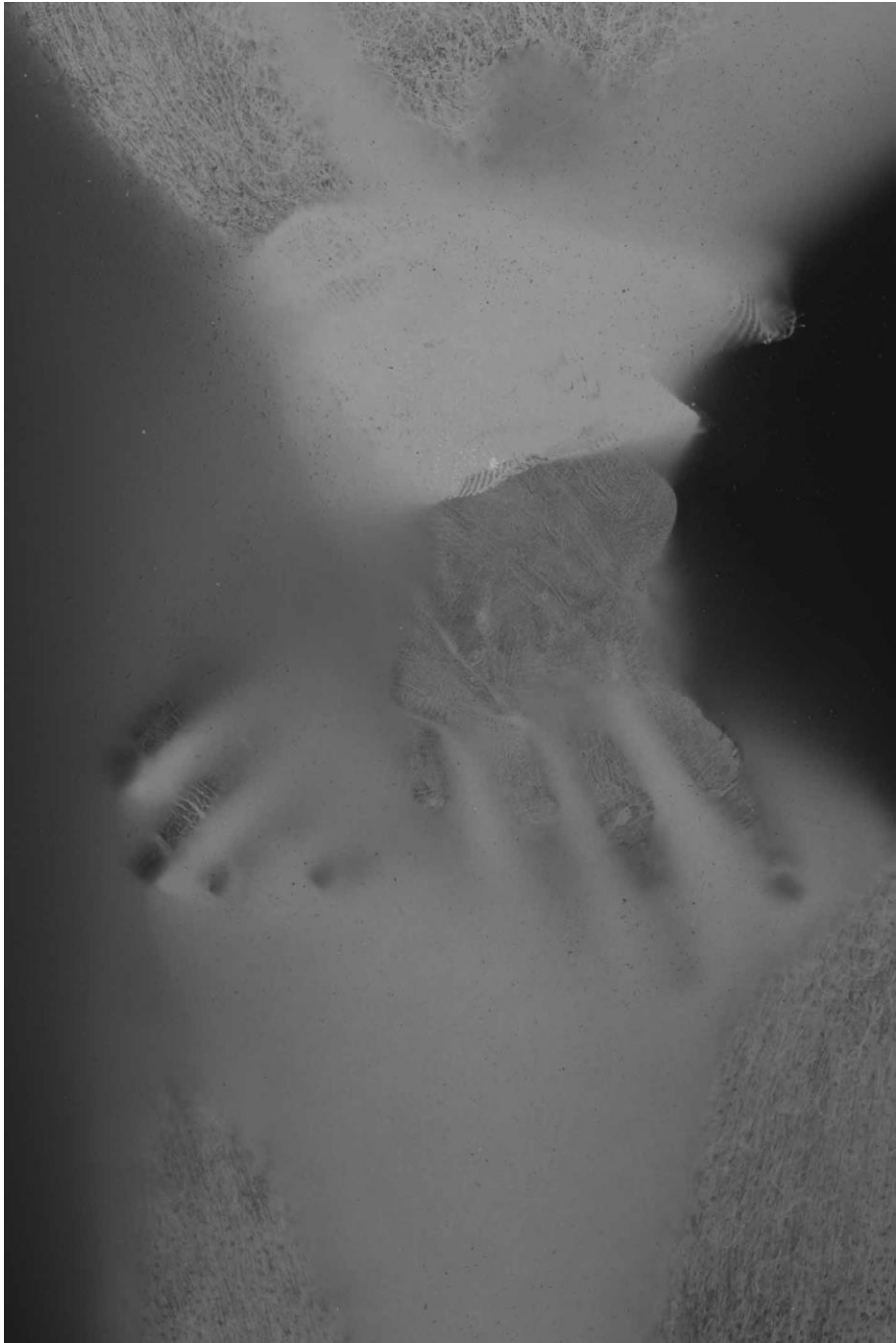




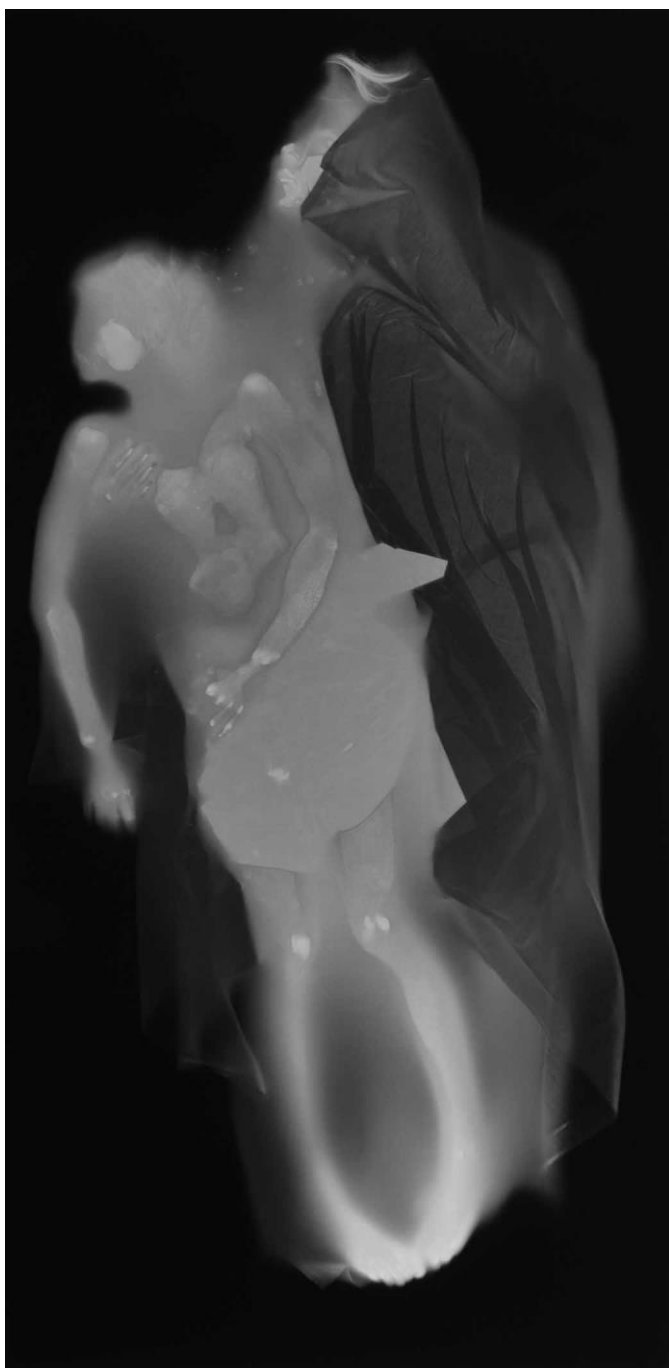


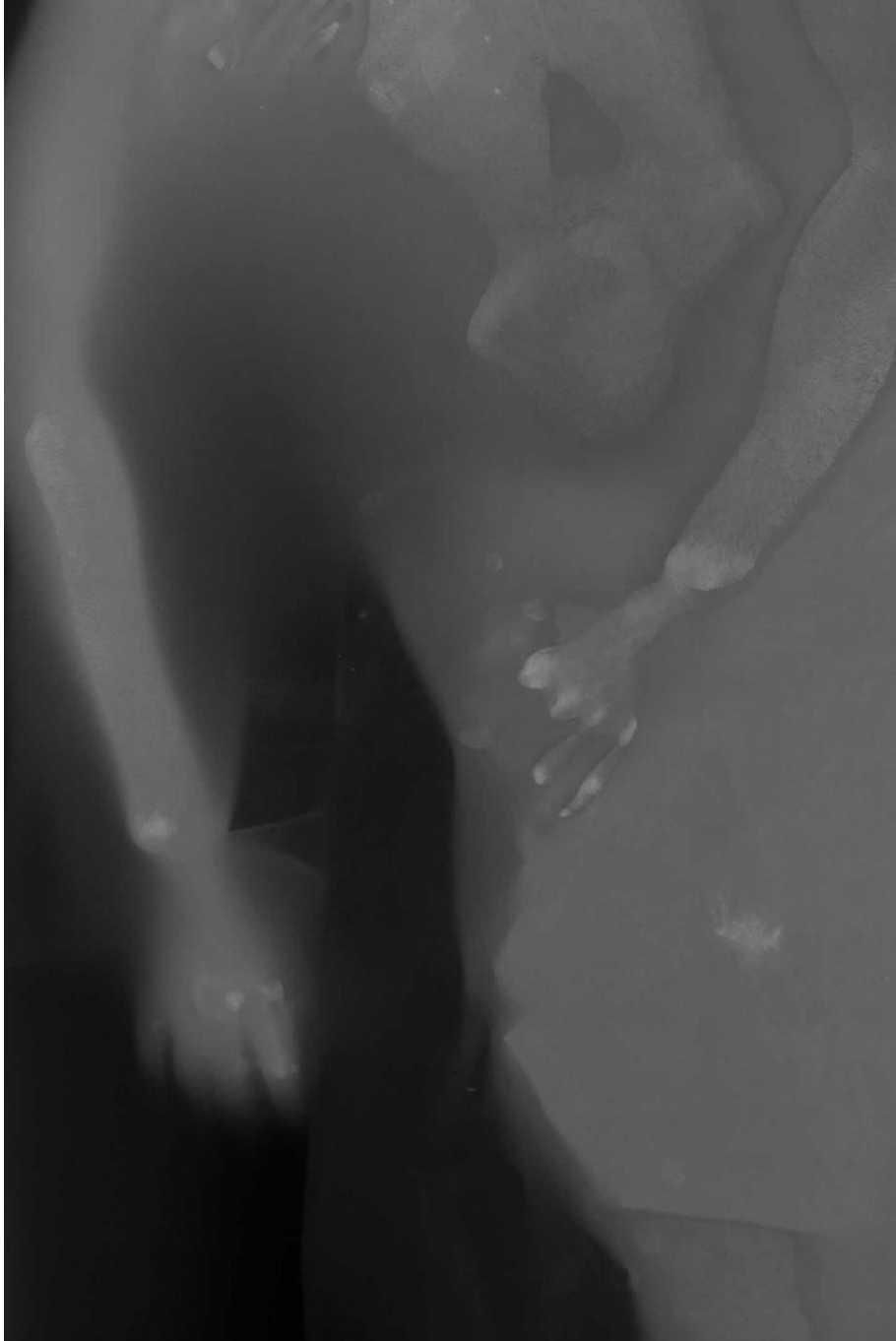


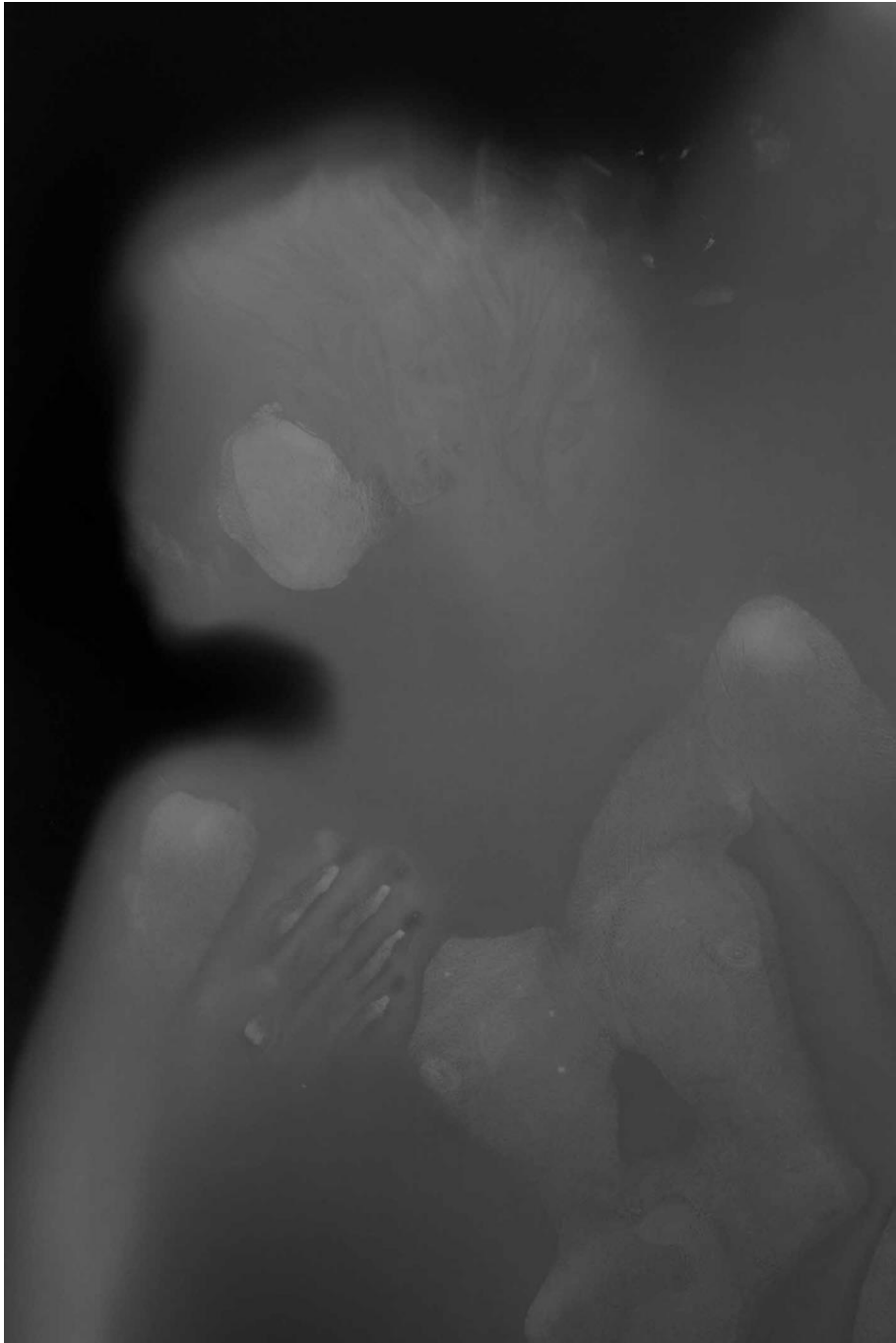






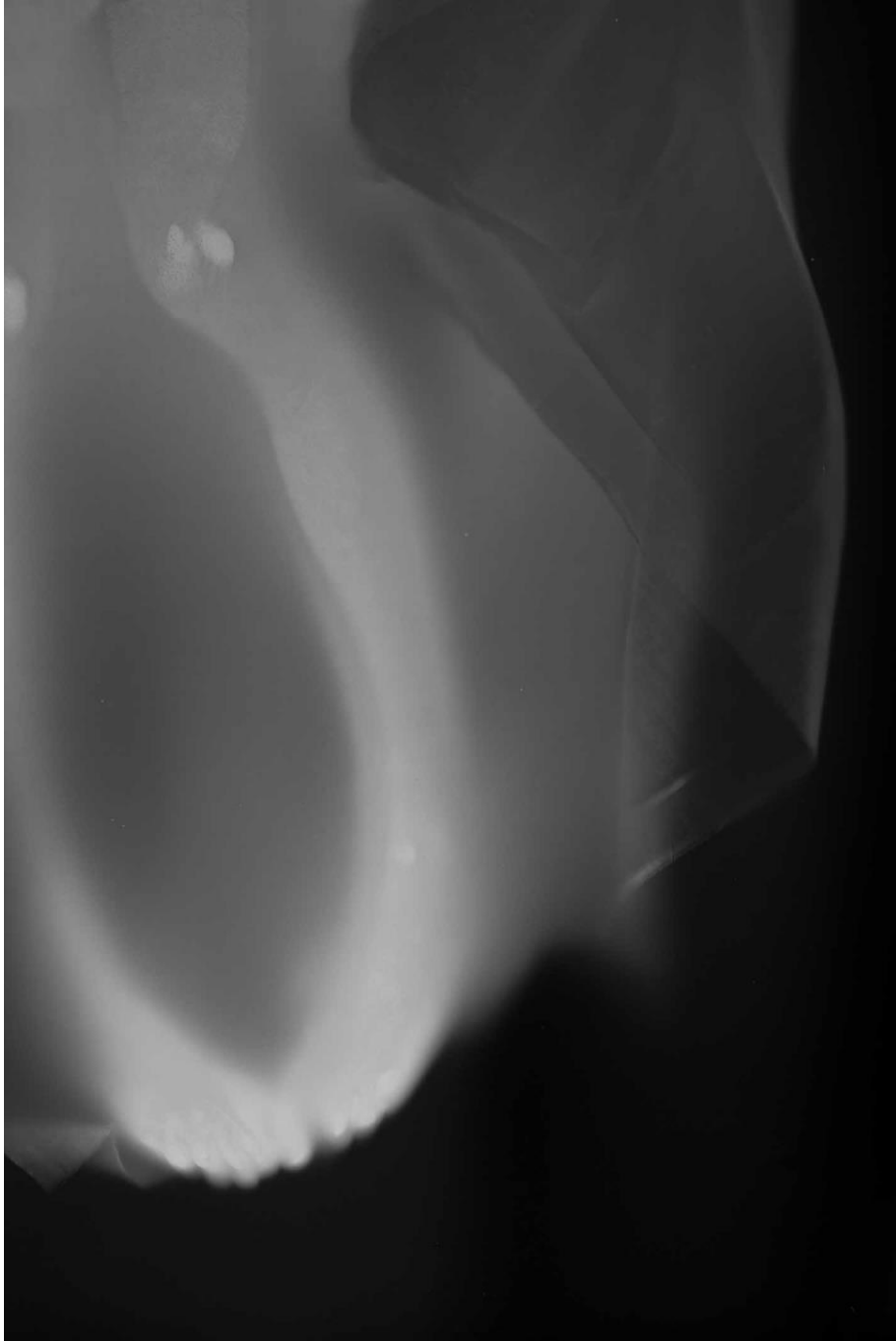




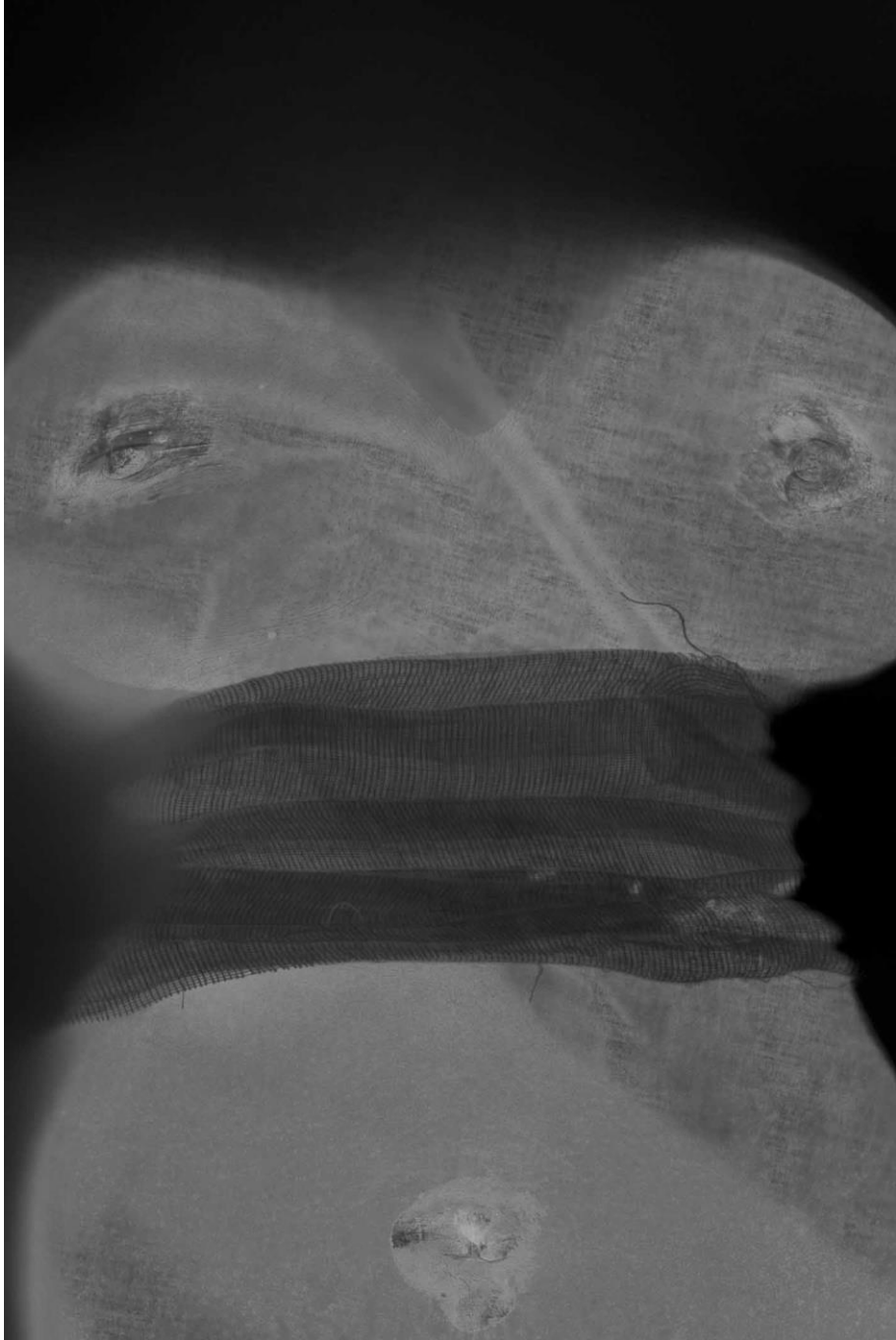




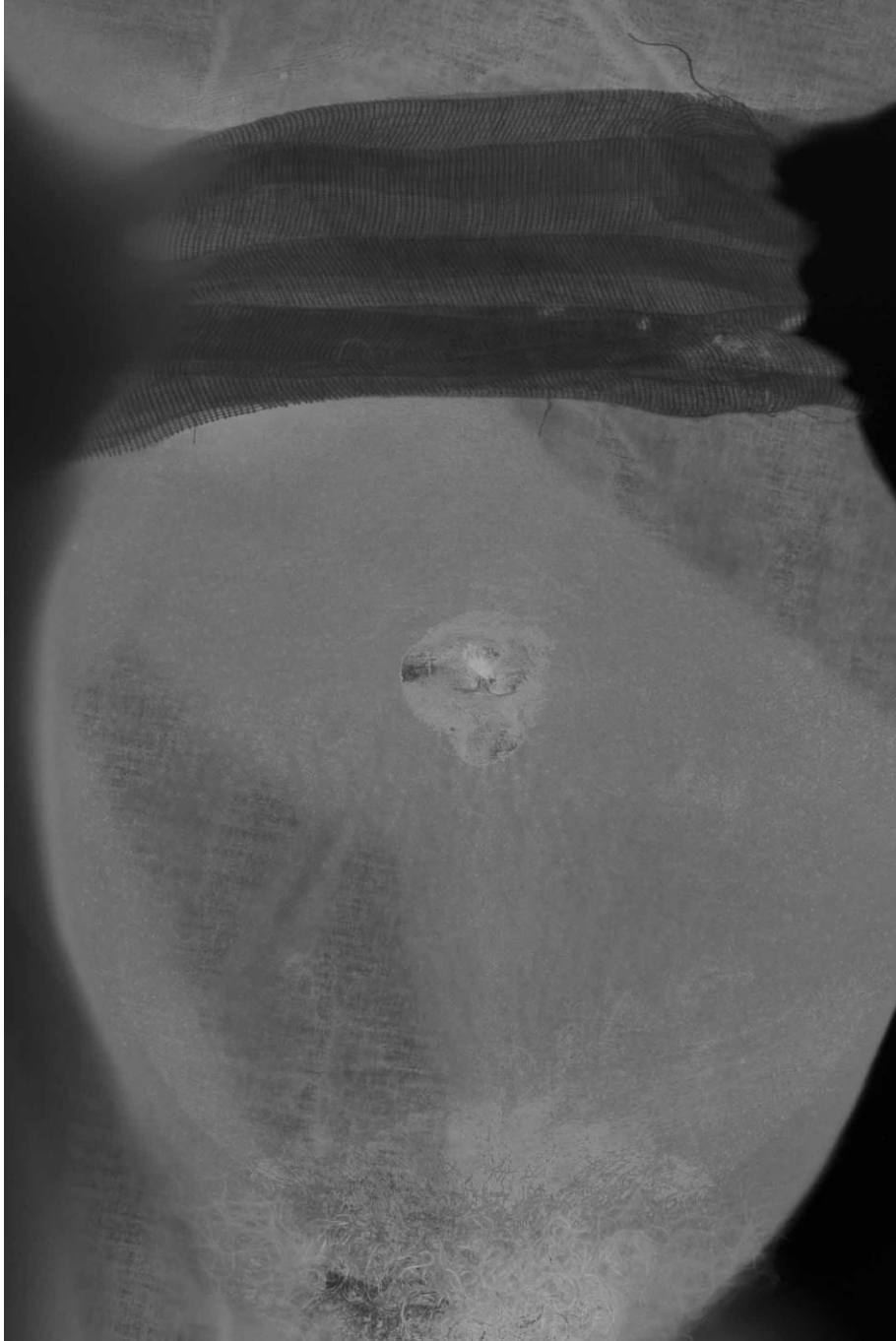


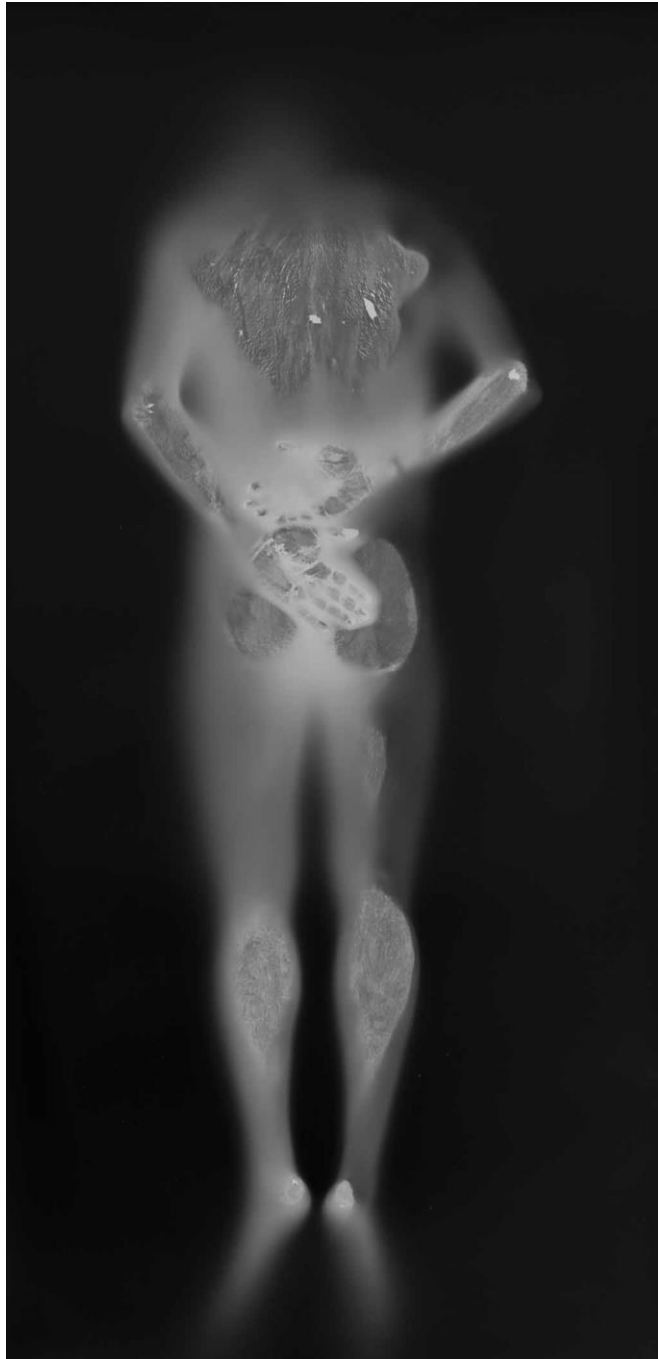


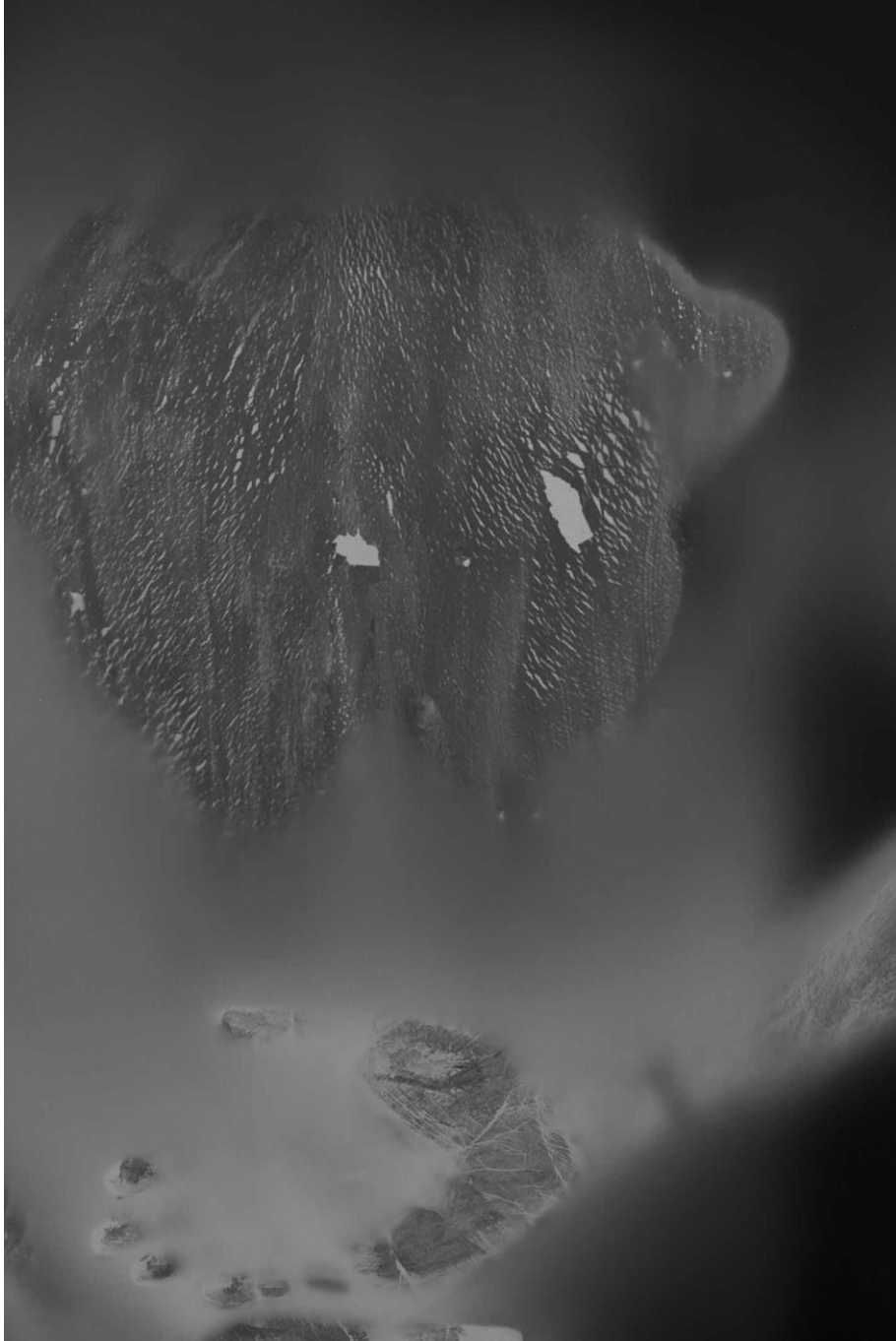


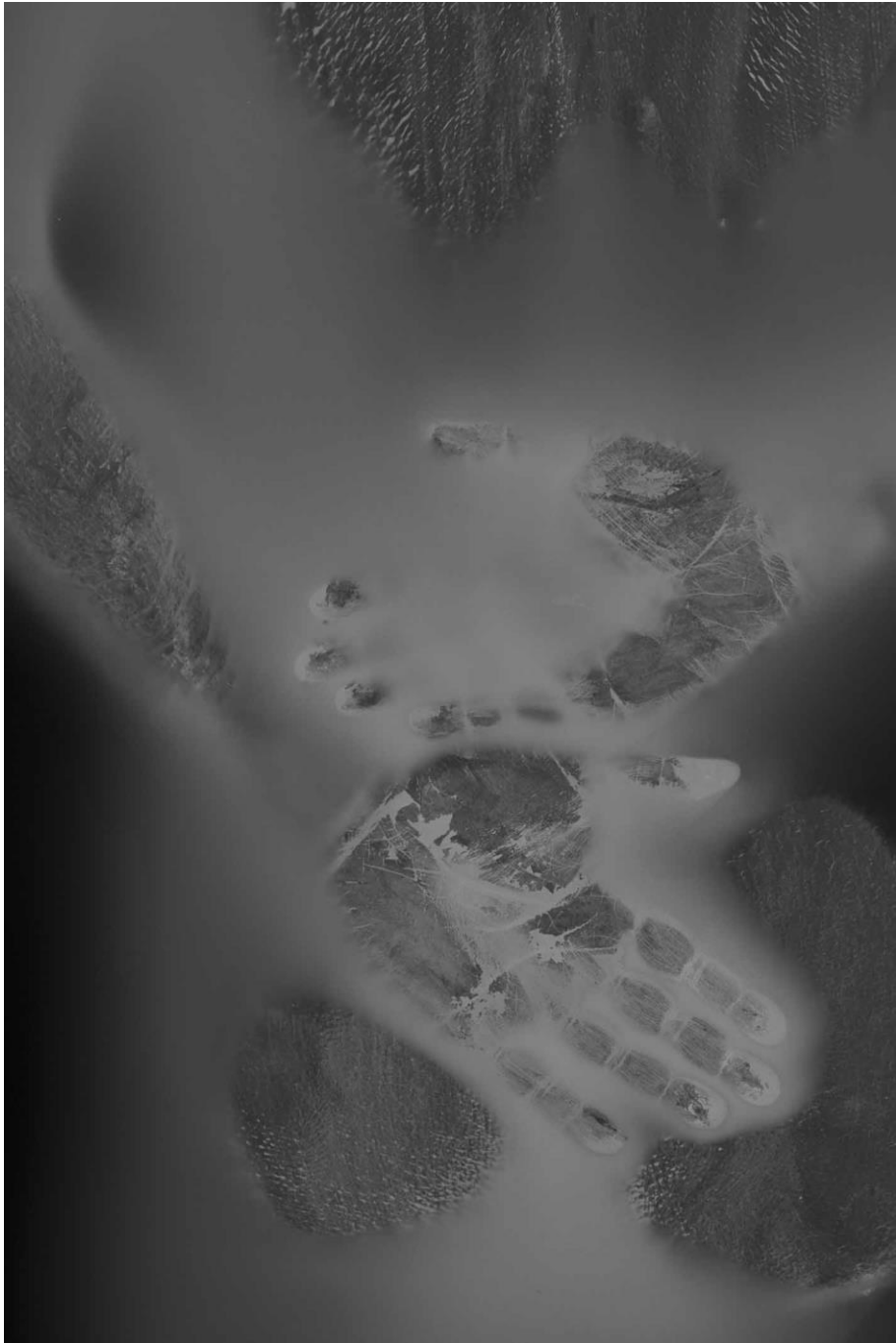


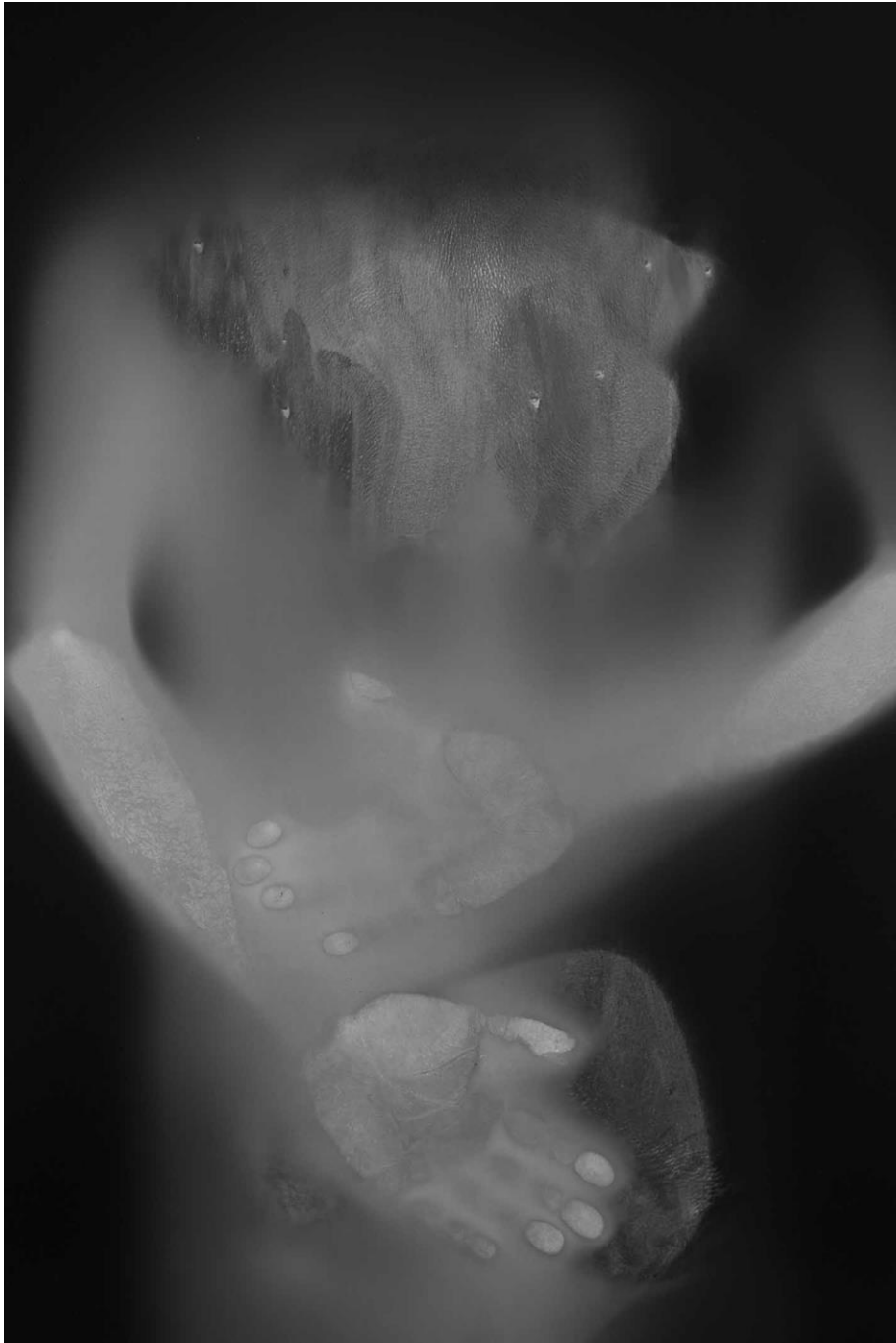














אחר זומא ובן עזאי בן הן ואלו בפרדס נכנסו ארבעה ר"ת
אבני אצל מגיעין כשאתם ע"ר להם אמר עקיבא ורבי
תהילים) שנאמר משום מים מים תאמרו אל טהור שיש
ומת הציץ עזאי בן עיני לנגד יכון לא שקרים דובר (קא
המותה 'ה בעיני יקר (קטז תהילים) אומר הכתוב עליו
משלי) אומר הכתוב ועליו ונפגע ציץה זומא בן לחסידיו
אחר והקאתו תשבענו פן דייך אכול מצאת דבש (כה
זומא בן את שאלו בשלום יצא עקיבא רבי בנטיעות קיצץ
לא ובארצכם (כב ויקרא) להם אמר כלבא לסרוסי מהו
בתולה זומא בן את שאלו תעשו לא שבארצכם כל תעשו
שמואל רדאמ לדשמואל חיישינן מי ג"לכ מהו שעיברה

Quatro rabinos entraram no *pardes* (i.e. conhecimento supremo) e eles eram: Ben Azai, Ben Zoma, Acher e o rabino Akiva. O rabino Akiva deu alguns conselhos aos outros rabinos em como proceder no mundo espiritual onde acabavam de entrar. «Ben Azai olhou e morreu, Ben Zoma olhou e enlouqueceu, Acher cortou os pequenos ramos [e tornou-se herético]. O rabino Akiva saiu ileso.»¹³¹

¹³¹ Chagigah 14b.

Célebre *aggada* do Talmude traduzida a partir do inglês. [Referência incompletas]

Excursos

Tábua

Abertura

I. A questão da origem, ainda

Primeiro limiar. A «parência».

II. *Eidôlon e eikôn*

III. A sombra

Segundo limiar. A «presença cadavérica».

IV. Inimaginável

V. Fulminante

Terceiro limiar. O olhar «diáfano».

VI. Alma

VII. A-sombra

Quarto limiar. O «corpo divino».

VIII. *Daimon*

IX. Assombra

Quinto limiar. «O teu retrato transparente».

X. Origem

Fragmentos sobre a imagem imaculada

(da relação entre mostrar e dizer)

Limiar

«Terminada a radioscopia, teve ainda a amabilidade de permitir que o paciente, a seus rogos insistentes, contemplasse a própria mão através do quadro luminoso. E Hans Castorp viu o que devia ter esperado, mas que, na realidade, não foi feito para o homem ver, e que jamais teria pensado poder ver: lançou um olhar para dentro do seu próprio túmulo. Viu, prefigurado pela força da luz, o futuro trabalho da decomposição; viu a carne em que vivia, decomposta, aniquilada, dissolvida em uma névoa inexistente, no meio da qual se destacava o esqueleto minuciosamente plasmado da sua mão direita, e em torno da primeira falange do dedo anular pairava, preto e frouxo, o anel-sinete que o avô lhe legara: um objecto duro desta Terra, com o qual os homens adornam o corpo destinado a desaparecer para que, novamente livre, possa ir para outra carne que o use durante algum novo lapso de tempo. Com os olhos daquela parente da família Tienappel, contemplou uma parte familiar do seu corpo, estudou-a com os olhos videntes e penetrantes, e, pela primeira vez na vida, compreendeu que estava destinado a morrer. Fazendo isso, a fisionomia tomou-lhe aquela expressão que costumava assumir quando ouvia música [...].

«Depois deitou-se e elevou a mão contra o Céu, com a palma para fora, como fizera diante da placa luminosa. Mas a luz do Céu

deixou-lhe intacta a forma viva; diante da sua clareza, a matéria da mão tornou-se mais opaca e mais escura, somente os contornos exteriores ficaram nimbados por uma luminosidade. Era a mão viva, que Hans Castorp estava habituado a ver, a lavar, a usar, e não aquela armação estranha com que deparara através da placa. A fossa analítica, que então vira aberta, voltara a fechar-se.»¹

Mais tarde, referindo-se à radiografia do peito de Clawdia, Hans chamou-lhe «o teu retrato transparente».

Depois, corajosamente, pediu-lhe que trocassem entre si esses retratos feitos no «gabinete da fotografia íntima». Ela acedeu; ele passou a trazer sempre consigo o dela — e a olhá-lo durante a noite.

Ela acedeu talvez porque já tivessem trocado entre si um outro retrato, o «interior», ou melhor, talvez porque nunca tiveram nada para trocar (nenhum objecto): tinham-se dado involuntariamente, irreprimivelmente — cada um deixara que se imprimissem em si o «retrato interior» do outro. Cada um descobrira que a sua alma era o corpo do outro.

Eles: Hans Castorp e Clawdia Chauchat; eles, aqui: D. e M.

Um pôde fazer o fotograma do outro porque cada um já era para o outro uma revelação — literalmente foto-gráfica — do seu desconhecido inato. — Não te conheço e no entanto reconheço em ti a múmia de todas as civilizações que sonharam perpetuar-se. Não te conheço mas és a memória em nós dessa ave arcaica que podia ver o sol de frente. Não sei quem és, nem tão-pouco dás a ver o teu rosto, mas reconheço em ti a mãe sepulcral com que todos os filhos, de todas as eras, uma noite sonharam. Eu mesmo — parece que estou a reconhecer-me no instante ainda amparado em que tu inicias a minha libertação: quando ainda sou tu, mãe, e já sou eu, filho. Para não falar desse corpo derradeiro que nunca vi em vida — e que me vira sempre as costas nesse crematório antecipado onde ardo ao sonhá-lo.

Eis o que faz a arte (visual): pôr o visível — todo o visível — em câmara-ardente. Dar a ver o «fogo que arde sem se ver».

Antes de qualquer distinção dos meios da visibilidade, antes de toda a divisão disciplinar do visível, há uma câmara em que os corpos são vistos a arder sem que saibamos se somos testemunhas da sua morte ou da sua nascença, melhor: sabendo que somos testemunhas da sua nascença porque da sua morte (corpos em combustão lenta e sempre, através de todos, a separação necessária de um filho). Essa é a câmara que os suspende em «materna sepultura»²: em batimento incessante, entre um túmulo sem fundo e um leito que vem à superfície, entre o negro que os recolhe e o branco que nos acolhe.

Se estes corpos evocam tão irresistivelmente o espanto (por tantos descrito e comentado) perante as primeiras imagens fotográficas, é porque, historicamente, a photographia tornou patente a essência da arte visual enquanto skiagraphia (enquanto escrita da sombra) fixando luminosamente o país da ultra-sombra. A fotografia fixou literalmente os mortos e deu-os à luz — e o espanto — o espanto primitivo — é que estes fotogramas ficaram suspensos entre o positivo e o negativo revelando-nos, não cessando de nos revelar o segredo da formação das imagens. A fotografia mostrou a verdade (aletheia) da pintura: nem pura negatividade, nem simples positividade (nem, tão-pouco, a síntese entre ambas), mas a um só tempo a morte (aberta) a vida (aberta) a morte...

Como na revelação de Hans Castorp, estes fotogramas estão na passagem de eidôlon a eikôn porque são um indício ou um toque diferido do corpo guardado (cada peça é única ou é um único duplo obtido por contacto directo); mas ao invés dessa mesma revelação, que se deu em dois tempos, a câmara destes fotogramas já estava imemorialmente aberta e não poderá ser fechada: intermitência da mortaldade nascença, ritmo — moção íntima — que repulsa (aterro-riza) e que atrai (que inspira piedade). Imagem que está sempre entre a presença (a vinda da sombra) e a ausência (o retorno à sombra).

Agora sabemos o que significa realmente «não ter onde cair morto»: significa não ser amado. Os fotogramas de M. e de D. indiciam que o corpo amado é esse vão onde vamos cair toda a vida. Talvez (obscuramente) também tenha sido esse o pensamento de Empédocles acerca dos daimones, a saber, que essa queda (livre), o amor, é a nossa nascença.

¹ Thomas Mann, *A montanha mágica* [1924], tradução de Herbert Caro, Lisboa, Edição Livros do Brasil, s/d, pp. 228-229 e 235. As citações ou alusões seguintes reportam-se às páginas 355 e 585.

² A expressão também é de Luís de Camões, "Canção X", in *Obras Completas*, vol. II, prefácio e notas de Hernâni Cidade, Lisboa, Sá da Costa, 1985 (4.^a edição), p. 295.

Observação sobre a aura

A palavra e o conceito de *aura* foram deliberadamente omitidos no livro *Assombra* — no livro sobre o qual me pediram para dialogar, hoje, com vocês. E no entanto tudo, a uma primeira leitura, parece reclamar essa palavra e esse conceito: a começar pelo título, que remete para o sentimento de respeito senão mesmo de um certo temor que a constelação de sentidos da aura, entendida pelo menos numa certa acepção (e desde logo na sua etimologia, «sopro» [de vida], *aura [vitalis]*), sem dúvida compreende.

Mas não só pelo título: em rigor, por todas as palavras centrais que medeiam, nesse livro, uma aproximação à origem da imagem. Dou apenas dois exemplos para que entremos um pouco no seu teor: a palavra *aparição*, que é logo referida no início (mais exactamente no capítulo II) e que vem por um lado traduzir o termo grego *epiphaneia* e por outro caracterizar o sentido arcaico de «imagem», apelidada de *eidôlon* (é assim que encontramos, por exemplo na *Odisseia*, o significado inseparável de «fantasma» e, justamente, de «imagem»). E, segundo exemplo, a palavra *diáfano* que, a par da palavra *olhar*, intitula o terceiro limiar do livro num excurso que retoma a meditação de dois autores: primeiramente de Aristóteles, para o qual *diaphanês* é todo o meio transparente que recebe e transmite a luz, sendo ele mesmo, antes da travessia de um raio visual, invisível e, após essa mesma travessia, tornado visível e acompanhando a coloração que a luz então vem tomar. E depois a meditação de Heidegger que, sem nenhum acaso, e no âmbito de um comentário exaustivo (se bem que muito orientado) da “alegoria da caverna” platónica, chega a identificar a essência da luz com aquilo que ele designa a *diafaneidade*: a possibilidade ou a capacidade de deixar passar através (neste caso, deixar atravessar o olhar). *Diáfano*, afirma Heidegger lapidarmente, é aquilo «que abre e concede a passagem».

Aparição e diáfano — ou mesmo: aparição diáfana —, eis termos que poderiam imediatamente, a partir do terreno grego de onde emergiram, mas muito para além deste, traduzir ou caracterizar a aura. Essa emanação subtil que, entre o meio atmosférico e o luminoso, entre o sopro e o sinal divinos, poderia designar o enigma para o ser humano — o enigma a que este teria acesso de um modo paradoxal: acesso ao que se ausenta e que no entanto se apresenta de um modo diferente do que permanece — aparentemente — presente. A aura, neste sentido, seria simplesmente a manifestação da alma, o halo fulgurante que cada corpo emanaria.

Outras razões haveria ainda para convocar o termo, pois o livro não é só feito de palavras. Estou a pensar nas imagens que o acompanham e que formam, conjuntamente com o texto, um todo inseparável (a elas também foi tentada uma breve aproximação no quinto limiar do livro, intitulado «o teu retrato transparente»). É que tais imagens — apelidadas pelos seus autores, por razões técnicas precisas, de *fotogramas* — evocam de várias maneiras o próprio surgimento — ele mesmo enigmático, ou propriamente “aurático” — da fotografia. Isto é, da invenção da fotografia enquanto dispositivo óptico e químico a um tempo. Invenção que a ciência precipitou, como se sabe (e encontramos hoje numa Faculdade de Ciências), ou desempenhou uma acção catalisadora no seu

intento de procura da prova.

Basta lembrar os relatos, hoje históricos, sobre o assombro perante os primeiros daguerreótipos — que deram verdadeiramente corpo àquilo a que se pode chamar o temor originário da fotografia. Sobre este, prefiro sempre lembrar o exemplo célebre do receio de Balzac em ser fotografado pois, segundo ele (e nos termos de Nadar), «cada corpo da natureza é composto de séries de espectros, em camadas sobrepostas até ao infinito» — camadas que a fotografia viria desfolhar, enfraquecendo o corpo natural e retirando-lhe, uma a uma, as películas da sua substância vital. Quanto mais fosse fotografado (temia Balzac), mais ficaria amortecido o seu próprio corpo porque as películas anímicas deste eram fixadas no corpo estranho de uma película inerte (mas sensível à luz). Uma vez mais, seria possível dizer que a aura é a captação da alma do vivo que, uma vez fixada, parece votá-lo à morte dando, paradoxalmente, vida ou um sentido vívido a quem a observava. A imagem assombra ou tem uma presença “aurática” porquanto não se trata de um objecto, como tantos outros, que nós simplesmente vemos mas daquele através do qual procuramos ser vistos — e vistos, inquietantemente, pelo olhar de um morto *mesmo quando não é um rosto, ou tão-somente um ser, que é representado*. (A esta experiência do ser-visto voltarei no final desta nota.) *Tirar* uma fotografia, como se diz em português, é re-tirar a vida a um desaparecido que faz aparecer a força da vida — ou aquilo a que prefiro chamar *a vida da vida* — a quem ainda está em vida (e, para tal, basta ser um recém-nascido — como diz um provérbio que Heidegger parafraseia).

A fotografia, quando surge *de facto* — isto é, quando estabiliza a imagem (o instantâneo) —, foi portanto a técnica que mais poderosamente veio patentear a ideia (ocidental) segundo a qual a arte verdadeiramente genial se faz *sem* — ou, pelo menos, com o mínimo de — intervenção humana. É que o génio representa na nossa tradição o médium através do qual a natureza parece apresentar-se por si mesma — exactamente como a fotografia parece ser o médium em que a natureza se desenha a si mesma (como sonhava Talbot, um cientista, justamente, que pensou a imagem fotográfica sob o desígnio do *lápiz da natureza*). O génio, numa palavra, é o meio do apagamento da mediação (ou, segunda a definição inesgotável de Kant, «é a inata disposição do ânimo (*ingenium*), pela qual a natureza dá a regra à arte»). E se ousar falar em «médium», assim, aparentemente de modo indeterminado, entre o subjectivo e o objectivo (mas não sendo nem um nem outro), é porque o surgimento da fotografia é contemporâneo de uma desenfreada especulação praticada pelo espiritismo e, em geral, pelas “ciências ocultas” (se é que as há). Cada objectiva (e cada médium objectivo) fixava à luz do dia a aura do oculto e conferia um halo de genialidade a quem conseguira captá-lo.

Ainda sob o signo das imagens que compõem *Assombra* (involuntariamente escolhemos vinte e quatro, como se pudessem condensar, num ápice ou num segundo, o filme da vida da vida), não vos será difícil compreender que a invenção da fotografia obriga a revisitarmos o cristianismo e, sobretudo, a sua essência eminentemente *visual*. Reenvio-vos, a este respeito, para as análises de Mondzain quando se detém, em particular, sobre o significado do Sudário de Turim (com o qual, mais uma vez sem nenhum acaso, um dos fotogramas de *Assombra* tem uma perturbante semelhança, não só, evidentemente, pela escala dita real do corpo representado e pela natureza indicial do registo contrastante, mas antes de mais pelas mãos cruzadas — e pousadas — sobre a zona púbica desse mesmo corpo... que é masculino). Das suas longas e rigorosas análises, lembro apenas uma passagem — crucial para se compreender que o dito Sudário foi um argumento decisivo a favor da intrínseca iconofilia cristã: «Deus, Pai pintor, inspirou aos homens a invenção da fotografia para revelar o invisível, a alma do mundo.» E acrescenta: «O milagre químico é um milagre espiritual. A ciência, que arriscava arrastar a humanidade

numa torrente de orgulho luciferino e ateu, torna-se no terreno da própria revelação.» O milagre químico também é espiritual porque a revelação espiritual é, ela mesma, pensada como revelação fotográfica, transformando o negativo em positivo. Ou, se se preferir, a revelação espiritual é fotográfica porque a positividade do espírito (do Espírito Santo) é uma imagem. Mais uma vez poderia ter escrito que a aura (desta vez de Cristo — mas pergunto: quem é Cristo senão a *ideia* de uma *verdadeira imagem*?), a aura, graças a fotografia, passa da negatividade (onde se encontram o Deus Pai — o seu Verbo — e o ventre obscuro de Maria) para a positividade onde se encontram os humanos. Mais: que ela, a aura, é a emanção da morte (da sobre-vida — ou da vida espiritual, para o cristianismo) dispensada aos vivos que procuram renascer. Ou que esperam ressuscitar à *imagem* da verdadeira imagem.

Ora, apesar disto tudo, e que todavia ainda não é tudo (mas hoje fico por aqui), a palavra e o conceito de aura não foram solicitados em *Assombra*. Porquê? — é a pergunta que se impõe desde há alguns minutos. É que o emprego dessa palavra requeria — ou requer — uma explicação, a meu ver inevitável, para com Benjamin ou para com o sentido que este lhe conferiu. E essa explicação não é simples uma vez que o sentido da aura, em Benjamin, é complexo — se ele for lido atentamente. Estando excluído proceder aqui a essa explicação, gostaria muito brevemente de indicar pelo menos o seu princípio, o princípio da complexidade da “aura benjaminiana” que fez com que «aura» fosse o termo ausente mais presente em *Assombra*. Entendam-no, esse princípio que passo a expor, como um curto *post-scriptum* que devo ao leitor desse livro.

Esquemáticamente, direi que não concordo e que concordo com Benjamin. Vou decompor esta aparente contradição com duas passagens que ilustram o tal princípio da complexidade. A primeira é a célebre definição de aura que ele dá, como vocês sabem, no ensaio intitulado *A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica*; sou obrigado a repeti-la: a aura, diz Benjamin, é a «manifestação única de uma lonjura, por muito próxima que esteja». Numa nota de rodapé, ele esclarece que esta definição «mais não representa do que a formulação do valor de culto da obra de arte, em categorias da percepção espacial e temporal». Pois a «lonjura», como precisa, «é o oposto de proximidade. A lonjura essencial é a inacessível. De facto, a inacessibilidade é uma qualidade primordial da imagem de culto». Perante esta definição e esta precisão, e considerando tudo o que relembrei brevemente sobre *Assombra* (texto e imagem), parece-me compreensível por que razão a arte moderna — que é *em parte* a arte «na era da sua reprodutibilidade técnica» — *não pode* representar, para mim, a arte da perda — ou do declínio — da aura. Para dizer as coisas abruptamente: a distância infinita da morte — a lonjura da morte que o amor revela — está e não pode deixar de estar na imagem, como qualquer coisa que a visita e não se coisifica, como um espectro inacessível — ou, melhor, intocável — por muito próximo que esteja. Não posso pois concordar com Benjamin — ou com uma certa leitura que deste é feita — quando a obra moderna é simplesmente vista sob o ângulo da rasura da sua unicidade ou singularidade («o seu aqui e agora»), como se estas fossem categorias da imagem de culto de que a percepção artística se libertaria. Trata-se de uma leitura apressada, não só de Benjamin mas da modernidade em geral, pois se esta assume ou declara (expressamente desde Hegel) a libertação da arte da sua função religiosa, tal não significa de todo que a *necessidade* que a obra continua a reclamar seja pensável sem a instauração (a instauração interminável) de um espaço que não temo em rebaptizar de *sagrado* ou mesmo, sob pena de haver um mal-entendido, de *divino* (conquanto sem uma reavaliação ou redefinição destes termos, precisamente apenas esboçados em *Assombra*, parece-me fútil ou inconsequente solicitar o conceito doravante benjaminiano de *aura*,

conceito excessivamente usado ou abusado).

Quem me permite dizer que discordo de Benjamin, ou daquela leitura apressada, é o próprio Benjamin — e eis o princípio da complexidade a que aludi há pouco. Para nos apercebermos disso, basta citar uma frase, entre outras, do mesmo ensaio de Benjamin: «É, pois, de importância decisiva que a forma de existência desta aura, na obra de arte, nunca se desligue completamente da sua função ritual.» (esta frase — da qual seria necessário comentar *todos* os termos — é precedida pela seguinte afirmação: «Como sabemos, as obras de arte mais antigas surgiram ao serviço de um ritual, primeiro mágico e depois religioso.»). Tal é a razão pela qual não posso considerar inconciliáveis o «valor de culto» e o «valor de exposição» de uma obra de arte. Que culto seria portanto esse, o da arte, que já não é nem mágico nem religioso? E que seria ainda assim um *culto*, isto é, não uma adoração ou uma veneração mas um certo cuidado ou uma certa *atenção* endereçada à «lonjura» que devassa ou expõe cada intimidade? Como quem deixa algo à *atenção* de um desconhecido, quer dizer, no fundo, à *memória* do desconhecido (daquilo a que me permiti chamar, precisamente em *Assombra*, o desconhecido inato *no* homem). E eis a meu ver o “programa” que, implicitamente, porventura involuntariamente, Benjamin deixou em aberto.

Para o corroborar, cito a segunda passagem anunciada — e sobre a qual, para terminar, pedia justamente a vossa atenção. É então que a experiência do ser-visto deve ser referida — e podia recorrer a uma passagem do texto *Sobre alguns temas baudelairianos*; escolho no entanto a formulação condensada que se encontra numa nota que estava esquecida (na Biblioteca nacional de França) e cuja descoberta (e tradução) devemos a Bruno Tackels. Passo a citar (e a retraduzir) somente um excerto:

A experiência da aura assenta na tradução da maneira, outrora habitual na sociedade humana, de reagir à relação entre a natureza e o homem. Aquele que é olhado — ou que se julga olhado — levanta o seu olhar, responde através de um olhar. Fazer a experiência da aura de uma aparição ou de um ser é dar-se conta da sua capacidade de levantar os olhos, ou de responder através de um olhar. Essa capacidade está cheia de poesia [...].

A imagem é precisamente o meio pelo qual deixamos de ver para sermos vistos — mesmo quando, repito, nela não está representado nenhum olhar. Depois, talvez possamos responder ao mundo e aos outros com um *outro* olhar. Dito isto, pressinto que chegou o momento para levantar o meu olhar e dar-vos a palavra.

Tomás Maia, 11 de Abril de 2010

(Nota de apoio à intervenção no seminário “Aproximações ao conceito de Imagem”,
Centro de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa, 12 de Abril de 2010)

Sub specie aeternitatis

Indice

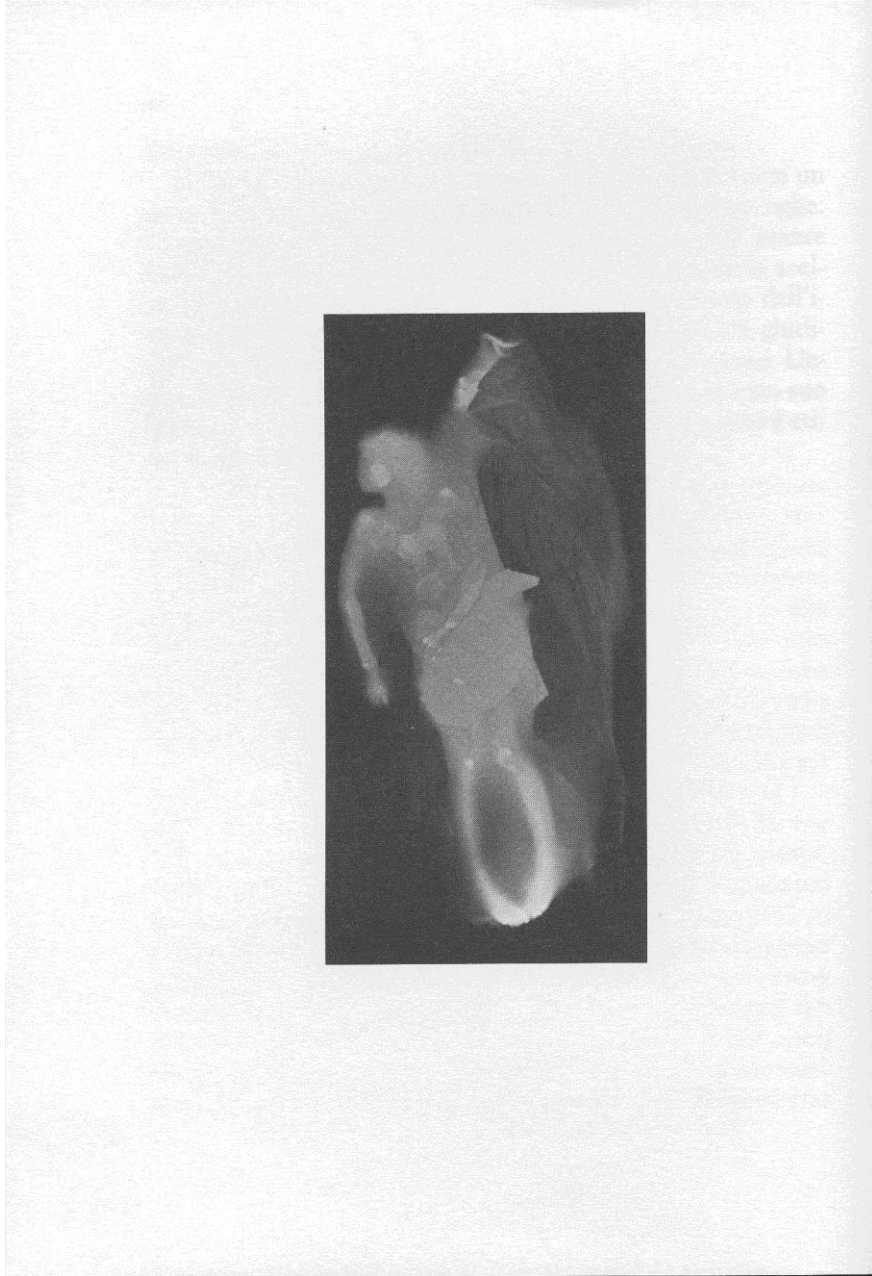
- 9 Mormorio
- 13 Peso
- 19 Visione
- 23 Forma
- 27 Gesto
- 31 Opera
- 37 Etica
- 41 Disposizione
- 45 Scomparsi
- 49 Noi
- 55 Vita
- 59 Eternità

- 63 Indice delle tavole

VIII.

Disposizione

L'etica, come
nel gesto che
nella pratica
del gesto
di aprirsi alla
disporre attitudi
autorocche
ad un agito
contenuto
modo qualità
e il comp
poco a un
la stessa
giudicare qu
dura a Warbr
voluntarism
che sono qual
che tutto
di essere
che non l'è
impossibilità
giustizia è. In certo modo, in sempre dominato a tal
quanto a scontrarsi con la propria impossibilità come
che giustizia a colui che non c'è più? Questa impossibilità
etica, questa impossibilità di esaurire la potenza della
che in un solo atto, è in fondo il motore stesso di ogni ag-



L'etica, come l'arte, richiede una *disposizione* o attitudine a quel gesto che si pone come criterio del presente. Così come nella pratica artistica non si tratta tanto di disporsi al determinarsi del gesto in una forma o in una figura particolare, quanto di aprirsi alla sua possibilità o potenza sempre sul punto di divenire attuale, così nella pratica etica si tratta di disporsi ad un'azione che possa trascendere il singolo caso per ricongiungersi ad un agire giusto. Solo attraverso questa disposizione si può realmente giungere a vedere secondo verità e ad agire secondo giustizia. La disposizione permette l'apparire della figura e il compiersi dell'azione, il loro realizzarsi, connettendosi però a un gesto, pura potenza informe, che le rende possibili: la disposizione è la congiunzione tra potenza e atto.

A guidare quest'attitudine sono, per usare una terminologia cara a Warburg e in tempi più recenti a Derrida, i fantasmi. Chiaramente, i fantasmi che più agiscono nel campo dell'etica sono quelli di coloro che hanno subito ingiustizia. Sono, in fondo, questi i fantasmi che muovono la mano di colui che cerca di essere etico. L'etica è il tentativo di render giustizia a colui che non l'ha avuta e il cui fantasma inquieto torna quindi ad ossessionarci. Questo gesto, questo tentativo estremo di render giustizia è, in certo modo, da sempre destinato a fallire, destinato a scontrarsi con la propria impossibilità: come rendere giustizia a colui che non c'è più? Questa impossibilità costitutiva, questa impossibilità di esaurire la potenza della giustizia in un solo atto, è in fondo il motore stesso di ogni agi-

re etico: il gesto etico è inesauribile. Non è possibile essere giusti una volta per tutte. Il gesto va ripreso all'infinito, secondo una scansione del tempo che non è più mortale ma eterna. Così, dunque, come i fantasmi di Warburg tracciano cammini migratori nel mondo delle immagini, permettendo di riallacciarsi in una profonda anacronia a un tempo iconografico che sembra non appartenerci più, pur non avendo mai smesso di appartenerci, altrettanto i fantasmi della giustizia, o meglio, di coloro che questa giustizia non hanno avuto ci sospingono nel tentativo impossibile ma inderogabile di afferrare la giustizia stessa, la sua immagine presentificata. I fantasmi fanno segno, indicano verso il giusto pur non proferendo alcuna parola. Non si dà nessuna retorica della giusta azione, ma un silenzioso agire in compagnia di muti fantasmi. Il fantasma non risponde, ma indica mettendo in relazione le diverse generazioni o quella che da quel momento si costituisce come l'umanità, cioè ciò che di umano sopravvive ai singoli uomini, alla loro mortale esistenza. Come scrive Emanuele Coccia, il fantasma non genera un nuovo sapere bensì "fonda una relazione (*habitus*) o una certa attitudine (*aptitudo*) in noi". È grazie all'accettazione di questa relazione che noi entriamo a far parte dell'umanità. In un certo senso, è solo affacciando lo sguardo al di là del vivente e del presente che noi diveniamo veramente umani. È solo con uno sguardo all'eternità dei fantasmi che noi possiamo sperare di rendere giustizia ai viventi.

Indice delle tavole

1. Arnold Böcklin, *L'isola dei morti*, 1880, olio su tela, Basilea, Kunstmuseum.
2. Claudio Parmiggiani, *Il faro d'Islanda*, 2000, acciaio corten, lanterna, Sandskeid, Islanda.
3. Rogier van der Weyden, *Ritratto di donna*, ca. 1460, olio su tavola, Washington, National Gallery of Art.
4. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione su rame.
5. Joseph Cornell, *Senza titolo (Principessa Medici)*, ca. 1948, assemblage, collezione privata.
6. Jean Auguste Dominique Ingres, *Il bagno turco*, 1862, olio su tela, Parigi, Musée du Louvre.
7. Cima da Conegliano, *Battesimo di Gesù*, 1492-94, olio su tavola, Venezia, San Giovanni in Bragora.
8. Marta Maranha, *Iniziazione*, 2008, fotografia a contatto diretto-ombra/riflessi, Lisbona, proprietà dell'autore.
9. Vilhelm Hammershøi, *Interno, Strandgarde 30*, 1903/04, olio su tela, Randers, Kunstmuseum.
10. Kasimir Malevich, *Quadrato nero su fondo bianco*, [1913] 1923-29, olio su tela, San Pietroburgo, Museo Statale Russo.
11. Edouard Manet, *Donna con pappagallo*, 1866, olio su tela, New York, Metropolitan Museum of Art.
12. Paolo Uccello, *Quadrante di orologio con teste di profeti*, 1443, affresco, Firenze, Santa Maria del Fiore.

IV Possibile

Il grande equivoco della seconda parte del Novecento è stato pensare che il solo modo di reagire alla dimensione trascendente dell'arte fosse opporvi una semplice immanenza, una riduzione dell'arte alla semplice cosa.

In realtà, non si è compreso che l'alternativa non era tra un oltre-mondo e questo mondo. Si trattava piuttosto di aprire questo mondo a se stesso, di rendere a questo mondo la potenza e l'apertura che la trascendenza, prima, e l'immanenza, poi, avevano occluso (la prima per un eccesso di mistero, la seconda per un eccesso di trasparenza).

Non si trattava di abbandonare la tradizione dell'arte, intrisa di trascendenza, per approdare a una semplice presentazione del mondo, una sua ripetizione all'interno di codici linguistici e semantici già dati (che si sarebbe potuto "semplicemente" rimettere in discussione all'interno del medesimo orizzonte). Si trattava e si tratta, invece, di mo-

strare come la stessa trascendenza sia l'occultamento di una apertura ben più radicale, in cui nulla è dato, ma tutto è *in statu nascendi*, sempre possibile e in potenza.

Si trattava di rendere la presenza a se stessa affinché ogni cosa potesse essere semplicemente quello che era nel suo differenziarsi da sé, divenendo sé.

La presenza è potenza.

6. Marta Maranha, *Iniciação*, 2008

INDICE DELLE TAVOLE
INDEX OF THE ILLUSTRATIONS

1. Gianni Caravaggio, *Dispositivo per creare spazio*, 2007, marmo nero del Belgio, marmo bianco, carta vetrata, polvere d'intonaco/ black Belgian marble, white marble, sandpaper, plaster dust, cm 121 x 110 x 5. Courtesy Francesca Kaufmann, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Galerie Paul Andriesse.
2. Richard Serra, *One Ton Prop (House of Cards)*, 1969, lastre di piombo/sheets of lead, cm 121,9 x 121,9 x 2,5. New York, The Museum of Modern Art. ©Richard Serra. Photo credit Peter Moore.
3. Gianni Caravaggio, *Principio con testimone*, 2008. *Principio*: bronzo, bronzo argentato, alluminio, marmo, soia nera, soia gialla, muro dello spazio/bronze, silver-plated bronze, aluminum, marble, black soy, yellow soy, the enclosing walls; *testimone*: marmo nero del Belgio/black Belgian marble. Dimensioni variabili.
4. Marcel Duchamp, *Porte: 11, rue Larrey, Paris*, 1927, porta in legno/wooden door, cm 220 x 62,7. ©Succession Marcel Duchamp, by SIAE 2008 – Archives Marcel Duchamp, Villiers-sous-Grez, France.
5. Gino De Dominicis, still da/still from *Tentativo di far formare dei quadrati invece che dei cerchi attorno a un sasso che cade nell'acqua*, 1969. Courtesy Archivio Flash Art, Milano.
6. Marta Maranhã, *Inicição*, 2008, fotografia a contatto diretto, ombra-riflessione/contact photo, shadow-reflection, cm 200 x 100. Lisboa, proprietà dell'artista. ©Marta Maranhã.
7. Gianni Caravaggio, *Agire come la falce di cronos*, 2008, bronzo, corda sintetica, pigmento/bronze, synthetic cord, pigment, dimensioni variabili.
8. Albrecht Dürer, *Melencolia I*, 1514, incisione/engraving, cm 23,7 x 18,7. Berlin, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Photo Joerg P. Anders. Photo credit ©2005. Foto Scala, Firenze/BPK, Bildagentur fuer Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin.
9. Yves Klein, *M 41 Tableau de feu bleu d'une minute*, 1957, pigmento puro e resina sintetica, bruciature di fuoco di bengala su pannello/pure pigment, synthetic resin, and fireworks burns on panel, cm 110 x 74,8 x 2,1. Houston (TX), The Menil Collection. ©Yves Klein, by SIAE 2008. Photo credit ©2006. BI, ADAGP, Paris/Scala, Firenze.
10. Gianni Caravaggio, *Cosmicomica*, 2006, marmo nero del Belgio, lenticchie rosse/black Belgian marble, red lentils, cm 35 x 25 x 25. Courtesy Francesca Kaufmann, Tucci Russo Studio per l'Arte Contemporanea, Galerie Paul Andriesse.

ÍNDICE

Vazio

Fotografias, Diogo Saldanha

Fotogramas, Marta Maranhã

9

A vida da vida

Tomás Maia

33

... mas porque não comes? diz-lhe uma voz terna, está a ficar morna. Como poderia ela comer a sopa de letras se ainda mal falava? A voz quase que obriga a criança — mas nesse instante, miraculosamente, o sol intenso incide sobre a face côncava da colher e reflecte-se no seu rosto. Atinge-a em cheio nos olhos — cega-a imediatamente... Não sabe por quanto tempo. Quando recupera a visão, vê a mesma tigela mas cintilante e como que suspensa sobre a toalha branca. Vê um caldo de sons desconhecidos onde os outros continuam a olhar para um nutriente. A sopa esfria sem que as letras cheguem a formar palavras. O tempo doméstico urge: a criança quer falar mas um estranho silêncio emerge da tigela. Não gostas da sopa? Não responde; terá anuído com a cabeça. E nunca mais comeu sopa de letras — não porque não gostasse, como deduziram os adultos, pelo contrário: naquela sopa boiava algo de tão precioso e incompreensível que a criança doravante sentia-se impossibilitada de a comer. Na verdade, nem ela soube que nesse dia uma sopa ao sol a destinara a escrever — a escrever sobre o que não se vê.

.....
Mais tarde, ouviu falar de uma hipótese sobre a origem da vida: «a sopa morna de proteínas» nos mares primitivos —

como dizia tranquilamente um professor. Estremeceu. Viu outra vez o mesmo clarão; viu-se outra vez muda face às antigas letras. Viu claramente que via. O vazio dos seus olhos.

Terá sido também lá que a luz começou a escavar, a concavar a matéria.

E como a forma da luz é o vazio, a forma mais profunda dessa escavação é o olho. O olho é o vazio escavado pela própria luz na matéria. É a escavação cega que a luz deu à luz.

Sem esse vazio, a matéria não distinguiria a direcção e a fonte de luz; sem ele, não haveria imagem — mas somente o claro e o escuro, a noite e o dia. E assim apenas, talvez, o presentimento (o pré-sentimento) do medo. Desse medo tão arcaico do escuro.

Esse vazio não é portanto o nada — de resto, o vazio nunca foi confundido com o nada na história da física (nem, num outro sentido, na história da metafísica). Ele é o que resta de material quando se procura anular toda a matéria (toda a materialidade objectiva). O vazio é a matéria inulável — aquilo a que, na extremidade daquela história, se deu o nome de *espaço-tempo* (e que Kant pensou como condições — formas vazias ou puras — da sensibilidade). Ora, escavar um vazio luminoso na matéria é abri-la a um espaço-

-tempo outro: distinto do espaço que ocupa essa matéria, e diferente do tempo próprio dessa mesma matéria (do tempo do seu metabolismo, por exemplo).

A matéria que vê é uma matéria imediatamente, instantaneamente alterada, assim como é uma matéria interiormente exposta. Esta exposição íntima, ou esta alteração instantânea, originou o sentimento do medo — e do *medo primordial*: o de deixar de ser si mesmo, se não mesmo de deixar de ser. Medo que a visão reflectia, uma vez que ver — e ver o mais longe, o mais nítido e o mais largo possível — aquietava o medo, mas ser visto só podia estimulá-lo. Ver significava continuar a ver o limite inalterável de um corpo, enquanto ser visto renunciava a incerteza sobre a sua identidade. (Nietzsche afirma que o ouvido é o «órgão do medo» — mas ele mesmo acrescenta que um tal órgão «não pôde desenvolver-se tanto como o fez senão na noite ou na penumbra das florestas e das cavernas obscuras, segundo o modo de vida da idade do medo, quer dizer, da mais longa de todas as idades humanas...». O medo radica-se no ouvido, decerto, mas sobretudo quando este não é auxiliado pelo olho: quando se ouve e não se vê ou, pior, *se teme ser visto*.)

(O enigma da arte estará nisso: fazer do medo desconhecido — melhor: do medo *do* desconhecido — o seu motivo secretamente inspirador: sons e imagens, se posso dizê-lo outra vez, que nos assombram. A arte não passou, não passa «da idade do medo». Mas, precisamente por isso, ela tem algo a ensinar aos homens que visivelmente não sabem o que fazer

com o medo (com o medo primordial) que os domina e os divide em dominados e dominantes.)

Quem tem olho devora, quem não tem (ou dispõe apenas de um mais grosseiro) é devorado. A qualidade da visão (... binocular, nocturna, cromática...) decide quem é a presa e quem é o predador. A extraordinária aceleração evolutiva do olho teve uma causa propriamente e exclusivamente vital. Ainda não era a vingança (o olho-por-olho) nem, ainda menos, a justiça (de olhos vendados): era a pura sobrevivência. O olho devorador. O apêndice luminoso da cavidade bucal. Das mandíbulas, das garras, dos dentes, da luta pela vida.

A vida era a luta pela vida, e nunca mais deixou de o ser.

Luta que é a necessidade primeira da vida, a necessidade de (se) manter em vida. A vida é o mantimento. E a arte, nesse sentido, não tem nada — nunca teve nada — *a ver* com a vida. Em particular, com a visão predadora. A arte prende a vista, sim, mas para a libertar fazendo aparecer as condições da visibilidade. Nela, o objecto de certo modo anula-se para dar a ver “aquilo” — o espaço-tempo — que lhe permite aparecer. Qualquer obra visual é um *big bang* ao alcance da vista. Ela só aparece para revelar o espaço e o tempo; ela aparece para desaparecer. Por isso a arte liberta o sentido da visão: porque nos liberta da objectividade — sem nos compensar com uma visão subjectiva. (Foi isso que Beckett viu quando perguntou: «... o que é que resta de representável [à pintura moderna] se a essência do objecto é de

se retirar da representação?» E quando respondeu prontamente: «Resta representar as condições desta retirada» — as condições a que ele mesmo deu o nome de «extensão» e de «sucessão».)

Mas esta libertação é devedora da visão da presa. Neste outro sentido, a arte tem algo *a ver* com a vida: a presa tem pavor em ser caçada, e o seu olhar já está ferido de morte. A visão da presa é a do ser-visto mortal. Estranhamente, é para isso que os homens inventaram a imagem: para repetir a visão da presa — sobrevivendo. A arte é feita pela única presa que procura renascer, isto é, libertar-se do medo primordial. Os humanos. Que não fizeram a imagem (artística) para verem (mais do que já vêem na vida) mas para serem vistos por um olhar que nunca verá. O olhar deles mesmos mortos. A imagem assombra, se posso dizê-lo uma segunda vez, porque provém indistintamente do *medo* da morte e do *espanto* perante a vida, do medo de *nada* e do espanto perante *tudo*. Eis o olho não mais subjogado pelo medo — ou, pelo menos, não mais exclusivamente dominado por ele, mas oscilando entre o medo e o espanto, entre a espera e a surpresa, entre a retenção e a projecção (num batimento que será o traço marcante do ritmo).

Eis a presa abandonada à surpresa. A deixar-se prender àquilo que a excede, a querer estar presa por vontade — como Camões dirá do amor. Eis a presa humana procurando a prisão que a liberta. Mesmo se, talvez, nunca possa haver liberdade (como estado da vida humana) mas antes, e de forma fulgurante, libertação (do medo primordial). A liber-

tação de quem não espera por nada e se abandona à surpresa de tudo. Eis, talvez, o ser livre.

Pode chamar-se a isso exorcismo — algo a que a elaboração aristotélica do conceito de catarse não é de todo alheia. E de facto: a arte não nasceu com a magia (com a imagem que ajuda o predador a caçar), mas com a tragédia — ou, melhor, com a experiência trágica (anterior a qualquer género literário e modo de representação). A arte nasceu com a imagem em que o caçador se vê a si mesmo como presa (em Lascaux é evidente: animais que o surpreendem e ele mesmo, no fundo de um poço, caído por terra). A «experiência trágica» é pois o que, num outro léxico, se pôde chamar «morte iniciática»: a representação da morte que consente um *outro* nascimento, que faz iniciar uma *outra* vida.

Essa «outra vida» não está para além da morte — não é uma vida sobre-natural. É a vida *da* vida.

A tradição chamou-lhe «alma»; não enjeito a palavra se ela não designar uma substância imortal ou o órgão da imortalidade. A tradição chamou-lhe igualmente «vida espiritual» — e também não recusa a expressão se esta não significar o poder de atravessar a morte. Aqui, porém, devo limitar-me a dizer essa “outra” vida com uma repetição do *mesmo* termo (e com uma preposição entre as duas ocorrências, subordinando a “primeira” a uma “segunda” vida). Como se, através dessa repetição (isto é, em suma, da representação), e apenas através dela, pudéssemos discernir a diferença íntima (da vida). «A vida da vida» indica que a vida é um diferimento do mesmo,

diferimento que nos conduz ao seu âmago (vazio). Pois a vida não é primeiramente condicionada pelo mantimento: ela é necessidade de se manter devido à sua natureza mortal. A condição da necessidade primeira da vida (o mantimento) é a morte. A vida só se mantém a mesma porque é outra — ou, se se preferir, porque morre. Cada vida, para poder ser a mesma, é desde o início *outra* vida.

A vida da vida é o vazio da vida, o vazio que a vida incorporou. A vida da vida é a morte, o que anima a vida, o que lhe dá continuamente uma outra vida.

A arte mostra a essência da vida, o que há de mais vívido nela: a tensão entre o mantimento e a morte. A arte *visual* mostra a vida da vida do olho, a sua contínua tensão entre medo e espanto.

Ser visto pelo seu próprio vazio é portanto o que o homem procura em cada imagem. Como se quisesse entrar no seu próprio olho refazendo o percurso milenar da luz a escavar, a concavar a matéria; como se ele se colocasse no ponto cego da escavação da luz. No ponto a partir do qual a visão se tornou possível — nesse mesmo ponto que ficou marcado, na retina dos vertebrados, com um buraco ou um vazio: mesmo no centro do campo visual. É essa entrada potencial (no olho) ou essa colocação virtual (na ponta do raio luminoso) que se tornam, aqui, na própria acção de quem dá a ver. Aqui, em *vazio*. (Ao sublinhar este termo, assinalo as imagens reunidas sob esse título.)

Vazio propõe um regresso à cegueira da própria luz (como se o artista guardasse em si a memória da escavação cega) — e um regresso à abertura do olho (como se este ainda estivesse a formar-se); *vazio* propõe-se tocar no ponto intocável onde a matéria se deu à luz, na abertura que não é nem interior nem exterior ao olho.

Esse regresso não se opõe ao progresso da ciência (óptica — ou outra); ele é somente a tentativa de manter em aberto o ponto cego da luz. Deste modo, simplesmente, ele mostra que a arte nunca foi um meio de conhecimento (nunca se estabeleceu como relação entre um sujeito e um objecto) e que a arte moderna é estranha à ideia (também moderna...) do homem determinado enquanto *subjectum*, isto é, enquanto fundamento de tudo o que existe. Ora, é aquele mesmo regresso que permite aqui revisitar a história da *camera obscura* sob um ponto de vista diferente do da ciência — mesmo se a esta se deve, sem dúvida, o desenvolvimento e o cruzamento dos dispositivos ópticos e químicos que originaram o aparecimento da fotografia. Digamos que o ponto de vista, aqui, é o de uma certa cegueira — ou de uma visão de quem anda às cegas. Tal é com efeito a visão assubjectiva e anobjectiva da arte, o regresso *em acto* à origem da visão.

Uma primeira vez, este regresso diferencia-se porque procura reter, não mais os objectos exteriores projectados dentro da *camera obscura* (a qual se tornou portátil para assegurar a máxima objectividade), mas, de novo, os observadores que começaram por habitá-la. O “sujeito da observação” (mas esta expressão começa a vacilar), considerado pela ciên-

cia como um intruso, é o resto da arte quando esta se confronta com o espaço-tempo inobjectivável. Apesar de algumas aparências, ou de alguma ilusão sobre a aparência, a arte nunca procurou representar os objectos — e a consciência ou a aceitação desse facto constituirá precisamente um sinal da sua modernidade. (Do que a arte se libertou, ainda nas palavras de Beckett, «é da ilusão de que existe mais do que um objecto de representação, talvez mesmo da ilusão de que esse único objecto se deixa representar».)

Aquela aceitação, todavia, e apesar de outras tantas aparências, não implicou como contrapartida uma expressão desenfreada do sujeito. A redução da arte a um confronto com o inobjectivável é uma redução do “sujeito” (que não é mais um *subjectum*) às condições da representação. O fim da época das «concepções do mundo», de que fala Heidegger, significa, ou deveria significar, o fim de toda a visão subjectiva desse mesmo mundo: de toda a «mundividência» (*Weltanschauung*). Aquele regresso diferencia-se assim, uma segunda vez, porque os corpos no interior da *camera obscura* não podem ver (antecipar) a imagem que eles próprios engendram. Ou só a podem ver já *revelada* — como se acessem à sua própria impressão póstuma.

... *Nunca mais olhamos
com tal vazio dentro das pupilas.*

Escreve Sena num poema intitulado *Os olhos das crianças*. Sim, decerto, com «tal vazio» não — até porque esses olhos «não sabem como a morte existe».

*São terríveis.
Porque a vida é isto.*

Mas a visão da arte perpetua o olhar da criança com a morte dentro. É por isso que continuo a pensar que o artista é uma espécie de criança apocalíptica. É terrível, docemente terrível — porque a vida da vida é isto.

Índice aberturas

	página
Enunciados	
<i>fotografia</i>	21
<i>fotografia/fotograma</i>	29
<i>fotogramas</i>	35
Introdução (latente)	
<i>fotografia</i>	51
Cena I máquina	
<i>fotografia (lugar do duplo)</i>	1. invisibilidade 79
<i>fotografia (epigrama)</i>	2. liberdade 125
Cena II vazio	
<i>fotografia/fotograma (penumbra – plano a)</i>	3. olho 145
<i>fotografia/fotograma (neófito)</i>	4. camera 185
<i>fotografia/fotograma (penumbra – plano b)</i>	217
Cena III câmara	
<i>fotogramas (iniciação)</i>	5. visível 247
<i>fotogramas (assombra)</i>	6. sonho 279
Revelação (conclusão)	
<i>fotogramas (revelação)</i>	313
Excursos	
<i>Assombra (limiar)</i>	
<i>Subspecie aeternitatis (disposizione)</i>	
<i>Scenario (possibile)</i>	
<i>Vida da Vida</i>	

Resumo

Esta tese propõe a falha da fotografia como o lugar vazio e aberto que determina o fazer artístico.

A falha, que existe entre o espaço da projecção da máquina e o tempo de revelação na câmara, tem vindo a ser negada progressivamente desde a sua invenção. Hoje, em plena era digital, essa falha encontra-se praticamente obstruída em virtude de uma maior eficácia do *métier* fotográfico.

A prática artística sustenta a defesa do lugar da falha fotográfica como *medium* artístico e confirma o enigma da imagem latente e do seu ponto cego, entre o quiasma óptico e o quiasma neurológico, como unidade determinante do quiasma da visibilidade.

Resumen

Esta tesis propone el fallo de la fotografía como el lugar vacío y abierto que determina el hacer artístico.

El fallo, que existe entre el espacio de la proyección de la máquina y el tiempo de revelación en la cámara, ha venido a ser negada progresivamente desde su invención. Hoy, en plena era digital, ese fallo se encuentra prácticamente obstruido en virtud de una mayor eficacia del *métier* fotográfico.

La práctica artística sostiene la defensa del lugar del fallo fotográfico como *medium* artístico y confirma el enigma de la imagen latente y de su punto ciego, entre el quiasma óptico y el quiasma neurológico, como unidad determinante del quiasma de la visibilidad.

Resum

Esta tesis propon el fallo de la fotografia com el lloc buit i obert que determina el fer artistic.

El fallo, que existix entre l'espai de la proyeccio de la maquina i el temps de revelacio en la cambra, ha vingut a ser negat progressivament des de la seua invencio. Hui, en plena era digital, eixe fallo se troba practicament obstruit en virtut d'una major eficacia del *métier* fotografic.

La practica artistica soste la defensa del lloc del fallo fotografic com *medium* artistic i confirma l'enigma de l'imatge latent i del seu punt encegue, entre el quiasma optic i el quiasma neurologic, com unitat determinant del quiasma de la visibilitat.

Abstract

This thesis proposes the photographic flaw as the empty and open place that determines the artistic making.

The flaw, which exists between the projection space of the machine and the development time in the chamber, has been denied progressively since its invention. Today, in a fully digital era, this flaw is largely obstructed due to greater efficiency of the photographic *métier*.

Artistic practice underpins the defense of the place of photographic flaw as an artistic medium and confirms the enigma of the latent image and its blind spot, between the optic and the neurological chiasms, as a unit that determines the chiasm of visibility.

Índice Figuras

	página
1. Marcel Duchamp. <i>With my tongue in my cheek</i> . 1959.	41
2. Alegoria da Caverna (esquema)	96
3. Rue Saint-Antoine (Paris) controlada pelos operários insurgidos, Junho de 1848.	106
4. planta de Paris, com monumento – Arco do Triunfo – irradiante, finais do séc. XIX.	106
5. Vista aérea de Paris , sistema radial, finais do séc. XIX.	106
6. Conferência sobre os malefícios do alcoolismo no auditório da prisão de Fresnes.	108
7. J. Bentham. Projecto do panóptico.	108
8. N. Harou-Romain. Projeto de penitenciária, 1840.	109
9. N. Harou-Romain. Projeto de penitenciária, 1840.	109
10. Penitenciária de Stateville, EUA, séc. XX.	109
11. Fourier. Falanstério, 1841.	113
12. Fourier. Falanstério, 1841.	113
13. Jean-Baptiste Godin. Familistério (inspirado no Falanstério), 1870.	113
14. Descartes, teoria da imagem retiniana, <i>La Dioptrique</i> , 1637	164
15. Diagrama de Johann Zahn, <i>Oculus Artificialis</i> (1685-6)	165
16. Diagrama de Johann Zahn, <i>Oculus Artificialis</i> (1685-6)	165
17. Esquema do funcionamento de uma <i>camera obscura</i> publicada em 1545 pelo físico holandês Reiner Gemma Frisius em <i>De radio astronomico e geometrico liber</i> .	169
18. Esquema, publicado em “ <i>Vermeer’s Camera</i> ” de Philippe Steadman, que nos mostra as diferenças de uma imagem projectada na parede oposta ou vista através de um ecrã translúcido.	169
19. representação de <i>camera obscura</i> no séc. XVII.	172
20. representação de <i>camera obscura</i> no séc. XVII.	172
21. Athanasius Kircher, <i>Ars Magna Lucis et Umbrae</i> , 1646. O homem situa-se no interior da <i>camera</i> .	173
22. <i>Camera obscura</i> (esquema)	173
23. <i>Camera obscura</i> de Gravesand	174
24. gravura com <i>camera obscura</i> tipo «tenda»	177
25. Johannes Kepler - a <i>camera obscura</i> tipo «tenda» (conforme esquema de Philip Steadman - <i>Vermeer’s Camera</i>).	177
26. <i>Camera obscura portátil</i> - o homem situa-se no exterior da <i>camera</i>	178
27. <i>Camera obscura portátil</i> (esquema de Philip Steadman - <i>Vermeer’s Camera</i>).	178
28. <i>Camera obscura portátil</i> dos inícios do séc. XIX dando origem aos primeiros modelos da câmara fotográfica.	179
29. <i>Aquarela</i> de Christian Andriessen (1810)	179
30. Corte vertical do interior de uma <i>camera obscura</i> - observatório turístico.	180
31. Postal ilustrativo do interior de uma <i>camera obscura</i> - observatório turístico.	180
32. Antonio Canale (1697-1768). Veneza	198
33. Jan Vermeer (1632-1675). Delft	198
34. Esquícios de Canaletto obtidos por <i>camera obscura</i> .	203
35. <i>Camera obscura</i> com inscrição A. Canal - Museu Corrier em Veneza.	203
	411

36. A. Canaletto - Praça do Mercado em Pirna - esboço.	204
37. A. Canaletto - Praça do Mercado em Pirna - pintura.	204
38. P. Steadman, <i>Vermeer's camera</i> - Câmara fotográfica e maquete do estúdio de Vermeer.	205
39. P. Steadman, <i>Vermeer's camera</i> - Câmara fotográfica e maquete do estúdio de Vermeer.	205
40. P. Steadman, <i>Vermeer's camera</i> - Ponto de vista a partir da câmara fotográfica.	205
41. Lição de música. Reconstrução fotográfica a partir da maquete (P. Steadman, <i>Vermeer's camera</i>).	206
42. Lição de música. (J. Veermer, 1662-5)	206
43. Gradiva. Baixo-relevo em mármore.	260
44. Pompeia. Corpos encontrados na casa do Criptopórtico.	261
45. Pompeia. Vista aérea.	261
46. Roma. Vista aérea.	263
47. Roma. Vista ruínas.	263
48. Shoah, filme-documentário de Claude Lanzmann, 1979.	269
49. Stonehenge - o lugar apresenta o tempo.	271
50. Praça do Campidoglio em Roma. O lugar apresenta o espaço	272

Índice Geral

	Página
Introdução Geral / Introducción General	5
<i>Aberturas</i>	
<i>Fotografia</i> (sinopse)	21
<i>Fotografia/fotograma</i> (sinopse)	29
<i>Fotogramas</i> (sinopse)	35
Capítulo I	
Introdução	39
<i>Fotografia</i>	51
Capítulo II	
Estado da Questão	61
1. Máquina (objetiva)	65
<i>Fotografia (lugar do duplo – fase 1)</i>	79
2. Máquina (desejante)	93
<i>Fotografia (lugar do duplo – fase 2)</i>	125
Capítulo II	
Tema em Estudo – o Lugar da Arte	139
<i>Fotografia/fotograma – plano a</i>	145
3. Técnica	157
<i>Fotografia/fotograma</i>	185
4. Visão	197
<i>Fotografia/fotograma – plano b</i>	217
Capítulo III	
Casos Comparados	233
5. Lugar (Arquitectura)	237
<i>Fotogramas (iniciação)</i>	247
6. Lugar (Arqueología)	255
<i>Fotogramas (assombra)</i>	279
Visibilidade (conclusão)	287
Conclusão Geral / Conclusión General	301
<i>Fotogramas</i>	315
Capítulo IV	
Excursos (anexos)	
Asombra (limiar)	369
Observação sobre a Aura	374
Subspecie aeternitatis (disposizione)	378
Scenario (possibile)	384
Vida da vida	387
<i>Índice das aberturas</i>	401
Resumo / Resumen / Resum / Abstract	403
Índice de Imagens	411
Bibliografía	415

BIBLIOGRAFIA

1 - Bibliografia específica

Agamben, Giorgio – *A comunidade que vem*, editorial Presença, Lisboa, 1993.

– *Ce qui reste d`Auschwitz*, Éditions Payot & Rivages, 1999.

– *O Aberto, O Homem e o Animal*, Edições 70, 2011

– *O Poder Soberano e a Vida Nua – Homo Sacer*, Editorial Presença, 1998.

– *Ideia de Prosa*, Edições Cotovia, 1999.

Arendt, Hannah – *Entre o Passado e o Futuro*, Colecção Debates, Editora Perspectiva, 1997

– *Les Origines du Totalitarisme - Le système totalitaire*, Éditions du Seuil, 1972.

– *Les Origines du Totalitarisme – L`Impérialisme*, Éditions du Seuil, 1997.

– *Les Origines du Totalitarisme – Sur l`antisémitisme*, Éditions du Seuil, 1998.

Aristóteles – *Problems*, ed. W S Hett, Heinemann, London, Book XV

– *De l`âme*, Gallimard, Paris, 1989.

Bailly, Jean-Christophe – *L`instant et son ombre*, Seuil, 2008

Barthes, Roland – *A Câmara clara, arte & comunicação*, Edições 70, 1989.

Bataille, Georges – *O Ânus Solar*, Assírio & Alvim, 2007.

– *O Erotismo*, Edições Antígona, 1988

Batchen, Geoffrey – *Arder en Deseos (la concepción de la fotografía)*, Editorial Gustavo Gili, 2004

Bazin, André – “Ontologie de l’image photographique”, in *Qu’est-ce que le cinéma?*, Tomo I, Paris, Editions du Cerf, 1975.

Benjamin, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, Relógio d’Água, 1992.

Boyer, M. Christine – *The City of Collective Memory - its Historical Imagery and Architectural Entertainments*, The MIT Press, 1994.

Choay, Françoise – *A alegoria do Património*, Edições 70, 2000.

Crary, Jonathan – *Techniques of the observer*, MIT Press, 1990.

– *Suspensions of Perception*, MIT Press, 1999.

Damisch, Hubert – “Cinq notes pour une phénoménologie de l’image photographique” in *L’Arc*, nº 21, Aix-en-Provence, 1963.

Da Vinci, Leonardo – *La peinture, «Miroirs de l’Art»*, Hermann.

Deleuze, Gilles – *Année zero : visagéité*.

– Deleuze, Gilles e Guattari, Felix. *O Anti-Édipo, Capitalismo ou Esquizofrenia*. Assírio & Alvim, 1995.

– *Crítica e Clínica*, Edições Século XXI, 2000.

– *Foucault*, Coleção Perfis, Vega, 1998.

Didi-Huberman, Georges – *Phasmes - essais sur l’apparition*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1998.

Dubois, Philippe – *O acto fotográfico*, Papyrus Editora, col. Ofício de Arte e Forma, São Paulo, 1994.

Duve, Thierry de – *Essais Datés I, 1974 - 1986*, Éditions de la Différence, 1987.

– *Kant after Duchamp*, MIT Press, 1996.

Eco, Umberto – *A Estrutura Ausente*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997.

Flusser, Vilém – *Filosofia da Caixa Preta (ensaios para uma futura filosofia da fotografia)*, Relume Dumará, 2002

Foucault, Michel – *Surveiller et punir, naissance de la prison*, Gallimard, 1975

– *História da Loucura*, Editora Perspectiva, São Paulo, 1997.

– *As palavras e as coisas*, Edições 70, 1998.

– *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Paris 1969.

– *O que é um autor?*, Vega, Lisboa, 1992.

Freud, Sigmund – *A Civilização e os seus Descontentamentos*, Publicações Europa-América Lda., 2005.

– *Delírio e Sonhos na Gradiva de Jensen*, Gradiva – Publicações, Lda., 1995.

– *A Interpretação dos Sonhos*, Relógio d'Água, 2009.

Frade, Pedro Miguel – *Figuras do Espanto*, edições Asa, 1992.

Gravesande - *Œuvres philosophiques et mathématique*, publicadas por Jean Nic. Seb. Allamand, 1774-75.

Heidegger, Martin – *Essais et conférences*, collection Tel, Éditions Gallimard, 1958.

– *Origem da Obra de Arte*, Edições 70, 2007.

Hesse, Herman – *Siddhartha*. Editorial Minerva, 1982.

I A Richter (ed) – *Selections from the Notebooks of Leonardo da Vinci*, Oxford University Press, Oxford, 1977

Kemp, Martin – *The Science of Art*, Yale University Press, New Haven and London

Kofman, Sarah - *Camera obscura, de l'idéologie*, Editions Galilée, 1973.

Krauss, Rosalind – *Le Photographique*, Editions Macula, 1990.

– *The Optical Unconscious*, MIT Press, 1993.

Lacan, Jaques – *Escritos*, Editora Perspectiva, São paulo, 1996.

Merleau-Ponty, Maurice – *O olho e o Espírito*, Passagens, Vega, 1992.

– *O Visível e o Invisível*, Editora Perspectiva, 2007

– *Fenomenologia da Percepção*, Livraria Freitas Bastos

Maia, Tomás – *Assombra. Ensaio sobre a origem da imagem*. Assírio & Alvim, 2009

Maranha, Marta – *Património Negativo nos Espaços da Inquisição de Évora*, edições assim, 2004.

– *Assombra. Fotogramas*. Assírio & Alvim, 2009

Mondzain, Marie-José – *L'image peut-elle tuer?*, Paris, Bayard, 2002.

Norberg-Schulz, Christian - *L'Art du lieu*, collection Architextes, Le Moniteur, 1997.

- *Genius Loci*, Pierre Mardaga éditeur, 1981.

Paz, Octavio – *A chama dupla*, Amor e Erotismo, Assírio & Alvim, 1995

Platão – *A República*. Trad. De Maria Helena da Rocha Pereira, F. C. Gulbenkian, 11^a edição

Saldanha, Diogo – *Encontro com o Espaço do Fazer Fotográfico no Aqueduto das Águas Livres*, EPAL, 2004.

Steadman, Philip - *Vermeer's Camera*, Oxford University Press, Oxford, 2001.

Stoichita, Victor I. – *A Short History of the Shadow*, Reaktion Books, 1997.

Szarkowski, John - *Photography until now*, The Museum of Modern Art, New York, 1989

UNESCO - *Recommandation concernant la sauvegarde des ensembles historiques ou traditionnels et leur rôle dans la vie contemporaine*, Nairobi, 26 de Novembro 1976.

Yates, Frances A. - *L'art de la mémoire*, Éditions Gallimard, 1975.

