

AS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS

Maria Margarida Castro da Cruz Figueiredo Meneses

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação:
Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias

Maio 2016

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação – Cultura Contemporânea e Novas Tecnologias, desenvolvida sob a orientação científica do Professor Doutor José Bragança de Miranda.

Aos meus pais

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à minha família por todo o apoio que me deram.

Ao Francisco por me ter acompanhado neste caminho das imagens. Ao João, à Madalena, ao Flávio, ao Paulo e ao David por me acompanharem também em todos os outros caminhos que percorro.

RESUMO

“AS IMAGENS CONTEMPORÂNEAS”

M^a Margarida Castro da Cruz Figueiredo Meneses

Palavras-chave: Fotografia, Imagem Pobre, Novos Dispositivos, *Instagram*, *Hypomnemata*, Virtual, Cinema Expandido, Ponto de Vista, Reconhecimento, Curadoria

Tentemos pensar a imagem digital no seu convívio diário com o espectador: a maneira como ela entra na nossa vida, involuntária ou voluntariamente, é definidora também de como vemos o mundo e de como o mostramos para os outros. Como se relaciona hoje em dia uma pessoa com os outros através da imagem, como se relaciona com a imagem em si e como se representa através desta?

Deu-se à imagem a hipótese de se tornar comum aos olhos de todos, sendo distribuída a um nível mundial, feita e re-feita por milhões de pessoas diferentes. Pensemos então que valor damos às imagens nos dias de hoje - ao perder substância, a imagem contemporânea recuperou a força política que tinha vindo a perder, mas desta vez por se inserir nas mãos de cada um enquanto divulgação de uma opinião (seja ela propositada ou não). Com a alteração da nossa percepção do mundo através de novas imagens, há uma discussão entre realidades captadas, as perspectivas são torcidas e multiplicam-se. Novos tipos de visualidade surgem. Começa-se a largar a visão de um espectador imóvel enquanto norma, e podemos presenciar variados outros paradigmas visuais. Cada utilizador pode trazer a sua visão e “pô-la a falar” com a visão dos outros - o olhar contemporâneo assente na Terra.

ABSTRACT

“CONTEMPORARY IMAGES”

M^a Margarida Castro da Cruz Figueiredo Meneses

Keywords: Photography, Poor Image, New Devices, *Instagram*, *Hypomnemata*, Virtual, Expanded Cinema, Point of View, Recognition, Curatorship

Start by regarding the digital image in its daily coexistence with the viewer: how it enters our personal lives, willingly or not, and shapes our perspective of the space we inhabit/the world and also how we show and share that with others. How does one relate to others through image, relates with the image itself and also through it?

There has been given the chance to turn the image into commonplace in the eyes of everyone, worldwide distributed, created and repeated by millions of different people. Let us reflect on what value we attribute to these day-to-day images, how by losing substance the contemporary image regained its (losing) political force, yet this time it fits on every person's hands as a means to disseminate an opinion, whether it is purposeful or not. Our constant shifting perception through new images generates a discussion between captured realities, a perspective which is twisted/tangled and multiplied. New visualities arise. The motionless viewer stops being regarded as the norm and therefore we allow ourselves to acknowledge several other visual paradigms. Each user can assert his vision and interact with the vision of others as well - the contemporary sight grounded on Earth.

ÍNDICE

| | |
|--|-----------|
| INTRODUÇÃO..... | 1 |
| CAPÍTULO I: O CINEMA EXPANDIDO..... | 3 |
| I.1. OS VÍDEOS DA INTERNET - O CINEMA EM POTÊNCIA..... | 3 |
| I.2. O CINEMA QUE NOS RODEIA..... | 7 |
| CAPÍTULO II: A PARTILHA DE IMAGENS..... | 13 |
| II.1. O GOSTO PELO PROSAICO E A IMAGEM FOTOGRÁFICA..... | 13 |
| II.2. MEIOS E <i>MASS MEDIA</i> | 16 |
| II.3. INTERNET, O NOVO MUSEU – Plataformas e novos dispositivos..... | 19 |
| II.4. AS IMAGENS POBRES..... | 22 |
| CAPÍTULO III: <i>INSTAGRAM</i>, O <i>HYPOMNEMATA</i> CONTEMPORÂNEO..... | 25 |
| III.1. O <i>FEED</i> : AS IMAGENS DOS OUTROS NA MINHA MÃO..... | 26 |
| III.2. O PERFIL PESSOAL: UM CADERNO VISUAL..... | 29 |
| CAPÍTULO IV: A FORMAÇÃO DO “EU” VIRTUAL..... | 34 |
| IV.1. O CORPO ENQUANTO MATÉRIA PRIMA..... | 34 |
| IV.1.1. A CENSURA DO CORPO..... | 36 |
| IV.2. O AUTO-RETRATO..... | 39 |
| IV.2.1. A LUTA DO AUTO-RETRATO CONTEMPORÂNEO..... | 42 |
| IV.3. O CAMINHO VIRTUAL PARA A IMORTALIDADE..... | 46 |
| CAPÍTULO V: O PONTO DE VISTA..... | 50 |
| V.1. O OLHAR CONTEMPORÂNEO, ASSENTE NA TERRA..... | 50 |
| V.2. O RECONHECIMENTO DO PONTO DE VISTA..... | 53 |
| CAPÍTULO VI: UMA MONTAGEM PRÓPRIA..... | 56 |
| CAPÍTULO VII: CONCLUSÃO..... | 62 |
| VII.1. UM PROJECTO..... | 62 |
| VII.2. BREVES CONCLUSÕES..... | 65 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 67 |
| ANEXOS..... | 70 |

INTRODUÇÃO

A seguinte dissertação desenvolve-se em volta da questão das imagens contemporâneas - imagens essas que nos rodeiam e se espalham das mais variadas formas devido à sua nova condição (vivem enquanto *data*, são seres digitais). Começando por explorar as novas propriedades destas imagens, seguidamente explora-se a sua utilização na plataforma *Instagram*. As imagens nesta plataforma partilhadas têm as mais diversas origens e as mais diversas formas de se diferenciarem ou unirem entre si; procuremos então, também, explorar os possíveis significados e repercussões destas imagens na cultura contemporânea. Questionando não só a imagem fotográfica mas também a imagem em movimento, explora-se a dimensão dos videos partilhados no *Instagram* e na Internet na nossa experiência do mundo - uma experiência mediada por imagens que cada vez mais nos inserem nelas.

Pensemos então, o que é uma imagem:

Uma imagem é um sistema de representação, uma organização de pensamento; é uma representação visual. Muito comum é, hoje em dia, falar-se de imagens - apesar de desde sempre termos elaborado imagens de nós próprios. Tal como a linguagem, as imagens foram criadas ou simplesmente surgiram enquanto meio de comunicação entre corpos. A pergunta que se quer colocar aqui é, então, “o que reflecte (e como o faz) a imagem de hoje?” dado que cada vez menos certa é a resposta.

Não se duvide que as imagens podem ser encaradas enquanto meios de conhecimento; o que elas são, o que representam, como surgem, são tudo sintomas do que é a cultura (neste caso a contemporânea). A imagem é mais do que apenas um produto da percepção, esta é acima de tudo o resultado de uma simbolização pessoal e colectiva.

Cada vez mais vivemos com imagens, compreendemos o mundo através destas. As imagens evocam e conjuram continuamente diferentes e novas imagens, porque são apenas respostas contingentes e, assim, desajustadas das necessidades das gerações sucessivas. Por isso, após cumprida a sua função, cada imagem induz uma nova.

As imagens respondem ainda a questões intemporais, razão pela qual os homens as inventaram e incessantemente as reinventam. Repetidamente vamos de encontro a experiências idênticas como o tempo, o espaço e a morte, que exprimimos através de imagens. O mais curioso é que estas já

possuem a presença efectiva do que pretendem transmitir, apesar de qual seja a nossa interpretação sobre elas. Venho aqui propor algumas leituras entre muitas outras existentes do que algumas imagens hoje são e do que mostram acerca do pensamento e representação do Homem.

A imaginação (o lugar onde vive a imagem) permaneceu uma capacidade do sujeito, mas o imaginário está ligado à consciência e, por isso, também à sociedade e às suas imagens do mundo, nas quais sobrevive uma história colectiva dos mitos. Assistimos à troca de lugares entre o imaginário e o real, à distinção entre imagens estranhas ao corpo e próprias do corpo, ao mesmo tempo que a visão de cada um desafiava o privilégio das imagens “correctas”. Só que o indivíduo já não está hoje apenas apoiado a uma cultura que lhe estabelece um lugar fixo e as fronteiras do seu espaço pessoal. No processo da dissolução das culturas (antes protegidas pela geografia) chegam novas significações aos portadores que, através dos seus corpos naturais, veiculam imagens dessas culturas. Precisamos de um novo conceito de cultura, capaz de incorporar em si esta dispersão do que é tradicional, através da partilha de imagens de corpos singulares e as suas histórias.

Na imagem “o homem luta por uma posição” em que consiga impor a sua medida ao mundo; faz intervir o poder que tem de planear e manipular todas as coisas. A liberdade do ser humano em face da natureza consiste justamente em poder libertar-se dela nas imagens que ele próprio concebeu e lhe contrapôs.

I. O CINEMA EXPANDIDO

I. 1. OS VÍDEOS DA INTERNET - O CINEMA EM POTÊNCIA

O cinema nunca foi uma fórmula fechada desde o seu início. Pelo contrário, passou por grandes transformações que permitiram aos filmes modificarem as suas estruturas narrativas e modificarem também a forma como os recebemos e imergimos neles. Também hoje existem novas formas de ver cinema, onde o principal intuito é procurar um diálogo entre a teoria e a prática cinematográfica, com novas formas de exibição e recepção - tal prática pode hoje ser chamada de Cinema Expandido. Este novo cinema mudou e deslocou as antigas formas de exibição, produção e recepção do cinema dominante; transformou o acto de criar e voltou a colocar o artista nos circuitos de produção e exibição; relacionou a tecnologia, espaços de exibição, e convergência de formatos. Este “novo cinema” não existiria sem o advento do digital.

O que se esboça talvez com o digital é uma nova relação com o tempo, uma nova distância em relação às cenas filmadas. A possibilidade de ter diante dos olhos, sem manipulação física, todas as imagens filmadas, soma-se ao crescimento considerável de tempo que conseguimos filmar. Muito mais material, mais facilmente acessível. Se as formas tradicionais de expressão são interativas por causa da sua reconstrução e interpretação por parte do espectador, a interação digital oferece uma nova e imediata dimensão de controlo por parte do utilizador e envolve-o nos procedimentos criativos.

O próprio cinema tem sido profundamente transformado por esse processo de hibridização. Tornou-se difícil distinguir num plano o que é uma acção ao vivo e animação, cortes acentuados entre os planos foram substituídos com transições indetectáveis, e a arte da montagem não é mais a de seleccionar e organizar planos em cenas e sequências, mas para decompor e recompor, analisar e transformar tudo em camadas de imagens dinâmicas, das quais cada parte pode ser alterada constantemente, independentemente dos limites temporais.

“Com a DV (câmara digital), filmo o mundo a partir de detalhes: vento, pele, pés, chuva, tecidos... estamos mais num cinema da sensação- Já não tento propor uma história de forma autoritária, mas apenas fragmentos. Filmo pedaços de história, as marcas de uma possível historia para contar. A história far-se-á sozinha em seguida, no espírito do espectador que a inventará ou tentará reconstruí-la”

Robert Kramer

L’image, Le monde, nº1, Outono de 1999

No âmbito da imagem em movimento, a técnica de vídeo, ainda que se distinga da técnica digital, deu origem a uma forma temporal híbrida que participou na desconstrução da imagem cinematográfica. O que a imagem digital prometia já o espectador estava pronto a receber. A câmara de vídeo insere na imagem o próprio espectador, como já o fizera a máquina fotográfica. Mas, diversamente desta, convida a entrar em comunicação com outro através deste meio ou a ver-se a si mesmo nele.

Com efeito, a unidade filmica passa pelo jogo coordenado das imagens cinematográficas com as "imagens virtuais" do espectador, que provêm tanto das suas recordações e dos seus sonhos como do seu treino medial no cinema. A imagem cinematográfica não surge nem no ecrã nem no "espaço cinematográfico" da *voz off*, mas no espectador, através da associação e da reminiscência. Como meio, os filmes existem na percepção instantânea e limitam-se ao momento em que a percepção ocorre; o espectador identifica-se com a situação imaginária, como se ele próprio se tornasse na imagem. As suas imagens fluem para as imagens do filme e ao mesmo tempo persistem como próprias através da lembrança. Desta forma, repete-se o duplo sentido antropológico das imagens internas e externas, que várias vezes ocupou a teoria do cinema.

Todos os utilizadores da Internet se têm tornado social e psicologicamente confinados a uma realidade mista complexa. Graças aos novos meios de comunicação, a detenção é contrabalançada por uma circulação livre e intensiva de comunicação, incluindo imagens e *clips* de um mundo "lá fora". Aqui, os vídeos são como um catalisador da virtualidade. Plataformas como o *Youtube* ou o *Instagram*, que permitem ao utilizador partilhar rapidamente aquilo que filma com os seus dispositivos móveis, têm permitido consequentemente um diálogo universal de imagens em movimento que convivem diariamente umas com as outras.

No *Instagram* em concreto, a partilha de vídeos foi ficando cada vez mais popular - tanto até que se chegou a aproximar mais do *Youtube* por agora ter uma contagem de visualizações em cada vídeo em vez de apenas uma contagem de *likes* (esta contagem de *likes* seria sempre inferior à contagem de visualizações, logicamente, pelo que me parece que este número sempre a aumentar chama também o utilizador da aplicação a partilhar mais vídeos). Mas nada de inocente têm estas alterações da aplicação em relação à partilha de vídeo - tem-se vindo a entender cada vez melhor o fenómeno da identificação com a imagem em movimento, imagem essa que contém em si toda a informação que poderia vir a ter; com ou sem legenda, a imagem em movimento fala, pois contém em si a magia do cinema - o movimento, o tempo, e uma noção de realidade incontável. Estes

vídeos vêm trazer ao mundo das partilhas o tempo dilatado que é dos outros, mas que se torna nosso pela observação, através da simulação do movimento no nosso olhar.

São 10 da manhã e pego no meu telemóvel. Ainda sem sair da cama tenho acesso a informação infinita - quer seja dos dias anteriores, quer seja de hoje mesmo -, onde o passado e um presente em constante *update* convivem. Andamos com estes dispositivos pequenos que nos trazem o mundo, mas o tempo que dedicamos a ver cada coisa que nos é apresentada é limitado; o mundo continua a girar mesmo que eu fique todo o dia na cama a ver *posts*.

Dentro destes *posts* e da minha pressa em começar o meu dia, posso reparar que a maioria das palavras partilhadas tem em si vídeos associados, vídeos estes que me dão toda a informação com o mínimo de esforço e o entretenimento que preciso para que a minha atenção desperte de imediato. Mas de onde vêm estes vídeos? A resposta é uma: de todo o lado. Todos os dias, centenas de milhares de pessoas partilham as suas experiências no mundo digital, aproximando o espectador da sua partilha com o apelo à imagem em movimento - uma imagem que nos traz a sensação de passagem de tempo e de vivermos nós próprios as imagens que observamos. Um ponto de vista coincidente pela recolocação do espectador no olhar da câmara.

O que os actuais meios televisivos levam até às casas do mundo inteiro é o universo publicitário capitalista, mas o acesso à Internet e a outras formas de comunicação tecnológica começam a possibilitar um movimento de oposição à uniformização mundial das imagens, pondo de novo em ação o imaginário no seu sentido cultural específico. Ou seja, como um meio democratizado, os vídeos da Internet participam num processo de virtualização da verdade.

Na disseminação global, única e ingovernável de um número enorme de imagens, uma grande quantidade de nova informação visual é produzida sobre pessoas, lugares e eventos que passavam até então despercebidos. Estes vídeos aumentam a representação dos múltiplos aspectos de nossa vida diária numa versão gravada, e, portanto, aumentam o alcance da sombra dos moldes virtuais sobre o real. O fenómeno da hiper-realidade também pode ser então estendido para os vídeos da Internet.

Claro, a abundância de vídeo melhora a experiência das nossas vidas diárias enquanto realidade em camadas, repleta de citações e referências à nossa cultura audiovisual. Assim, enquanto meio, os vídeos na Internet estimulam uma nova condição mental em que a atenção é

gasta no monitoramento de informações heterogêneas e efêmeras. O espectador precisa de ter a habilidade de ignorar informações irrelevantes e evitar a distração.

O termo "cinema de bolso" parece apontar nessa direção, evocando a portabilidade, a mobilidade e o seu fácil acesso. O vídeo presta-se a um uso pessoal que já possibilitou novas e híbridas criações no âmbito das imagens e os filmes feitos com telemóveis meramente 'corrigem' as formas familiares e formatos pre-existentes dos "velhos *media*" (como o cinema "clássico" e a televisão). Uma enorme quantidade de filmes amadores foram filmados com a intenção de criar um testemunho da vida real ao contrário da realidade mostrada num filme ou na televisão. Desde o início dos anos do vídeo, muitos artistas têm usado as *handycams* numa tentativa de expor a manipulação dos *mass media* - cada vez mais se tenta incorporar novas tecnologias e uma selecção de cineastas talentosos e inovadores nas estruturas já existentes do cinema e nas suas operações.

Apesar de os dispositivos móveis serem geralmente comercializados e considerados aparelhos de alta tecnologia, a qualidade da imagem ainda está aquém da qualidade de cinema, televisão, e até mesmo de ecrãs de computador. Não só é o tamanho dos ecrãs dos telemóveis muito menor, como têm uma resolução relativamente baixa e uma gama de cores limitada - esta é outra grande força (ou fraqueza para alguns) que estes vídeos têm: o seu relacionamento com as imagens pobres; sendo filmados na sua maioria com fraca qualidade comparativamente às câmaras utilizadas do cinema "profissional", podem viajar o mundo sem grandes problemas, e comunicar com todos os restantes vídeos espalhados pela Internet. Torna-se tentador transformar essas limitações tecnológicas e pragmáticas em estéticas específicas dos meios, que devem especificar as características distintivas destes "filmes ao telemóvel".

Os visores do telemóvel mostram a 'quarta tela', sugerindo que os filmes encontraram ainda uma outra janela ao lado da tela do cinema, do ecrã da televisão e vídeo, e o ecrã do computador. As imagens grandes, panorâmicas, som *surround*, iluminação e qualquer coisa com muito detalhe é quase inexistente em "filmes de telemóveis". O pequeno tamanho do visor do telemóvel torna o uso de planos apertados quase obrigatório, o baixo *frame rate* impede uma edição cuidada e movimentos rápidos de personagens e câmara, e a limitada gama de cores impõe a exigência de trabalhar com superfícies grandes e coloridas. Além disso, uma vez que as capacidades sonoras dos telemóveis também são modestas em comparação ao equipamento de alta fidelidade das salas de

cinema de hoje e sistemas de cinema em casa, e tendo em conta os ambientes muitas vezes barulhentos em que os filmes de telemóvel são vistos, os “filmes de bolso” não devem contar com o diálogo ou efeitos de som complexos. Um tipo de técnica imperfeita tem vindo a ser apreciado precisamente porque quebra a equação calma da Natureza e beleza (assuntos agora mais nostálgicos).

Que cinema novo é este que se nos apresenta diariamente com imagens mágicas? - mágicas não por serem “manipuladas”, mas sim por nos ajudarem a perceber a visão do outro, a vida do outro. Uma visão que para nós é nova, e se transforma em magia por isso. Não é, portanto, apenas nos filmes que conseguimos reconhecer imagens filmicas.

I. 2. O CINEMA QUE NOS RODEIA

Uma outra discussão se desenvolve em torno do argumento do corpo imóvel, preso na sala de cinema (o lugar público das imagens) ou diante do ecrã, que passa pela experiência de um mundo em movimento na imagem. Frequentamos o cinema unicamente por causa das imagens que se projectam na tela de acordo com a unidade temporal do filme. Nesta sala escura, a perspectiva colectiva do filme transforma-se na vivência pessoal de cada indivíduo.

A este respeito, Manovich fala de um "ecrã dinâmico" que exige a imobilidade do espectador¹. No cinema o seu olhar está ligado à câmara móvel, que o transporta para o espaço virtual. Mas a imagem móvel e o corpo imobilizado, cujo olhar se move ao ritmo da imagem, constituem, mais uma vez, uma condição externa que se inscreve no contexto da nossa percepção. Assim, permanece em aberto a questão sobre as imagens que surgem no espectador e se já as conseguimos traduzir em conceitos adequados. O ecrã molda o assunto, ensinando o espectador a sentir: o que gostar, o que não gostar, o que se deve desejar. Fecha-se o espectador sobre si mesmo e sobre as suas imagens particulares.

Na sala de cinema o espectador experimenta uma espécie de alucinação ou sonho, onde, apesar do contexto público, a experiência habitual de tempo e espaço se solta e vivência exclusivamente como lugar das imagens. A consequência final é a mudança da pessoa activa que participa na vida para o espectador passivo bloqueado no ecrã - a perturbação deliberada do fluxo

¹ MANOVICH, Lev. *The language of new media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts (2001)

perceptivo em espaços escuros obriga-o a substituir o consumo passivo de imagens pela atenção semântica. Assim, a experiência cinematográfica, embora continue a sugerir a experiência real, é semelhante ao estado do sonho e da emanção de imagens que não se podem controlar, embora pareça que resultam da produção pessoal.

Apesar de esta experiência existir, cada vez é mais raro que uma pessoa se desloque propositadamente para pagar um bilhete de cinema - tudo está ao nosso alcance na Internet, grátis e em boa qualidade na maioria das vezes. Já há muito que o cinema se tornou um meio clássico, que olhamos retrospectivamente como uma curiosidade. A TV, o vídeo e as imagens do mundo virtual, que como meios secundários vão fazendo a sua entrada no cinema e fazem dele um meio da memória, modificam a distribuição de papéis entre imaginação e ficção no mesmo.

Os filmes feitos com câmaras de telemóveis não são necessariamente feitos para serem vistos num telemóvel. Através da abertura de salas de cinema a entradas de qualquer um que sentisse o desejo de fazer os seus filmes de telemóvel públicos, o circuito de festivais de telemóvel permitiu que o meio relativamente fechado de cineastas e produtores seguisse o fluxo de uma futura cultura participativa. Um festival de “cinema de telemóvel” pode ser visto como parte de uma estratégia de adaptação em que a 'instituição do cinema' se tinha especializado ao longo de mais de um século: a preservação através da inovação.

Foi o circuito de festivais de cinema móvel a vanguarda de uma cultura cinematográfica do século XXI, ou a retaguarda de uma nova cultura dos *media* digitais? Questionemo-nos: pertencem os filmes feitos por telemóveis à cinematografia ou à cultura digital?

O cinema está a sair para fora do escuro do cinema. Está a perder a seriedade dos meios técnicos mais caros e está a sair para as ruas, nas mãos das pessoas que filmam coisas do seu quotidiano - muitas vezes banal, mas com uma linguagem inventiva, um ponto de vista declarado de quem o filma. Numa filmagem instaura-se uma relação imaginária entre o “realizador” e o seu “público” em virtude do contacto entre diferentes mundos pessoais de ideias que, apesar de tudo, se sobrepõem na auto-sugestão do espectador. Fora das paredes do auditório de cinema, a principal função das imagens em movimento já não é para contar histórias, para apresentar personagens com os quais o público se pode identificar, ou para representar um mundo de eventos, aventura e

romance em que o público pode ser imerso. Pelo contrário, fora do cinema, as imagens em movimento são usadas para informar, entreter, para seduzir, para impressionar, persuadir ou para chocar. Ou seja, sua principal tarefa é a comunicação em vez de representação.

Os filmes de telemóvel não se restringem ao cinema, mas estendem-se aos meios de comunicação em geral. A imagem em movimento tornou-se um dos ingredientes crus do meio digital: não só pode ser misturada com todos os outros meios de comunicação, mas a sua produção, armazenamento, distribuição e exibição não estão ligados a canais e janelas específicas. O “novo espectador” é um espectador reflexivo que vem para para o cinema *mainstream* contemporâneo com perguntas em mente sobre os meios e tecnologias de produção; o “novo espectador” procura reinterpretar o cinemático.



Figura 1: James Benning comenta o *Avant Garde* contemporâneo
(*Printscreen* retirado do Facebook a 17 de Fevereiro de 2015)

Consideremos apenas três exemplos no meio de um número infinito de possibilidades; três vídeos colocados na Internet que nos aproximam do que é o cinema hoje - sentir a experiência de

outros pelos nossos olhos, nos nossos próprios dispositivos móveis, por mais distantes que estas novas imagens estejam:

1. Um lago com fortes correntes em Avoca Beach chama pessoas a entrar nele e a filmar aqueles que entram²
2. Uma onda gigante invade um navio que viaja a caminho de Roterdão³
3. Uma tempestade no Atlântico leva uma onda à costa portuguesa, que entra pela Foz e molha todos os que observam e filmam o acontecimento⁴

Quantas vezes não vimos já nas salas de cinema estes três exemplos transformados em ficção? Toda a história do cinema se apoia também nisto - uma apropriação do real que o torna ficção e o põe a circular nos caminhos da imagem capitalista.

Que têm estas imagens de diferente então?

Estes pequenos vídeos têm em si algo que o cinema foi perdendo, uma crença no real que a televisão foi destruindo e que aqui não pode ser destruída porque se coloca na mão de pessoas individuais, sem qualquer propósito de venda - partilhas de uma experiência individual que se torna universal e acessível a todos, sem que alguém lá coloque significados ou uma intenção. Não nos podemos esquecer do cinema do início do século XX que ainda se estava a descobrir e ao mundo através das imagens - parece-me que talvez o cinema nunca tenha deixado de se descobrir, mexendo-se com os avanços tecnológicos mas falando sempre com o seu “eu” passado (aquele que quis partir à descoberta do mundo e da linguagem que podia criar com o mesmo).

O relacionamento físico do cineasta com o mundo manifesta-se na relação da câmara para com a imagem e torna-se a relação do público para com a tela ou ecrã. Ao conectar-se o cineasta com um objecto, pode também com ele conectar-se o espectador. O público vai ver o ecrã como a câmara vê os objetos, e uma grande unidade existirá entre o “cineasta” e a “audiência”. Estas ondas filmadas nas suas mais variadas formas, trazem-nos de volta ao mundo, mostram-nos aquilo que não conseguimos ver sentados em casa ou no meio da cidade. Devolvem-nos um mundo que

² Vídeo encontrado no canal Youtube no dia 20 de Abril de 2016 (<https://www.youtube.com/watch?v=-Zg9Y4IvmQQ>)

³ Idem (https://www.youtube.com/watch?v=uK_4V3zqAvg)

⁴ Idem (<https://www.youtube.com/watch?v=3HYVlpLBob0>)

acontece mesmo quando não sabemos que o faz, leva-nos mais longe. Alguma vez conseguiria eu imaginar a beleza de um navio gigante no alto mar, quando o horizonte se revela à nossa frente, no seu caminho para sítios que nunca visitei? Como é incrível caminhar com uma câmara de outra pessoa posta no meu olhar, como é cinema a beleza que se revela nestas imagens. O verde do barco com o azul do oceano, o branco da espuma com o amarelo dos objectos do navio. Abrimos a porta para dentro da cabine do capitão, não se percebe o que é dito. A mão que abre a porta é a mão que me leva pelo meu olhar.

Se um video não consegue aproveitar a magia já existente das coisas, se usa objetos meramente para significar algo, está a deitar fora uma das suas grandes possibilidades. Permitir que as coisas sejam vistas por aquilo que são oferece um terreno mais aberto, mais fértil do que o reino do significado simbólico predeterminado. Afinal de contas, o desconhecido é pura aventura.

Poderia eu alguma vez imaginar a força da água na sua saída para o mar em Avoca Beach? Poderei eu alguma vez tocar as terras arrastadas violentamente pela água ou subir a uma prancha para sentir tal força? O mais provável é que nunca possa vir a viver tal experiência. Mas as ondas aqui estão perto, quase as consigo sentir e aos seus salpicos. Vejo pessoas passarem diante da câmara, vejo surfistas a serem arrastados enquanto amigos os apoiam em terra. Muitas vezes já falou o cinema sobre a força da Natureza, muitas vezes o mostrou; aqui também vemos essa força, pelo olhar de uma pequena câmara de baixa qualidade.

Mais perto de mim ainda, um vídeo da Foz do Porto é filmado pela mão de alguém que lá se encontrava no momento. Esta onda que invade a cidade está congelada para sempre nos confins da Internet. Mas mais que isso, este exemplo mostra-me o quão importantes se estão a tornar estas imagens para os *mass media* também. Sob o formato de uma notícia, aparece a re-apropriação de imagens filmadas certamente com um telemóvel ou uma câmara portátil, algo que não foi testemunhado pelo canal de notícias em si. O real que inunda a ficção, o re-pegar de imagens de outros que se torna notícia. Pessoas fogem, mas não param de filmar - não é possível parar de filmar, algo inacreditavelmente igual ao cinema está a acontecer à nossa frente. Risos, corridas, gritos, receios, tudo filmado numa câmara que corre (movimento este recriado pelo cinema - câmara à mão - inúmeras vezes). A água quase chega aos nossos pés, o tempo frio e cinzento parece quase feito para nos assustar ainda mais. Uma montagem de imagens que nos mostra as consequências do acontecimento - voltamos a aproximar-nos da linguagem da televisão, que nos retira a magia da imagem cinematográfica inicial.

Quando um cineasta, seja ele quem for, está plenamente presente, o público torna-se plenamente presente. Cada momento do tempo existe no contexto da atualidade, o eterno agora. A actualidade no cinema respeita profundamente a actualidade numa audiência. Quando o cinema subverte a nossa absorção temporal e revela as profundezas da nossa própria realidade, abre-nos para um sentido mais completo de nós mesmos e do nosso mundo - está vivo.

Há uma concordância entre os filmes e o nosso corpo, e esta concordância é expressa-se e explora uma linguagem intrínseca do cinema. O cinema pode ser como uma metáfora, um modelo directo e íntimo, para o nosso ser. Pode ser transformador, para ser uma evocação do espírito, e tornar-se uma forma de devoção (a abertura ou a interrupção que nos permite experimentar o que está escondido, e aceitar com os nossos corações a nossa situação).

Um video, na medida em que replica a experiência da visão, apresenta-nos as ferramentas para tocar e elucidar essa experiência. Ver um vídeo tem implicações místicas tremendas; pode ser, no seu melhor, uma maneira de aproximação e manifestação do que não se consegue exprimir. Na sua magia, faz parte a não-pertença a ninguém e por incrível que pareça, a sua não-existência em lado nenhum.

Se nos soltarmos do controlo, de repente vemos um mundo oculto, que tem existido à nossa frente desde sempre. De repente, a presença misteriosa do mundo poético e vibrante, é-nos apresentada e conseguimos reconhecê-la. Tudo se expressa como é. Tudo está vivo e fala connosco.

II. A PARTILHA DE IMAGENS

II. 1. O GOSTO PELO PROSAICO E A IMAGEM FOTOGRÁFICA

Charles Baudelaire, escritor do século XIX, destacou-se pela percepção do real que levou para a literatura, especialmente para a poesia. É, por isso, considerado um dos fundadores da poesia dita moderna – estendeu a palavra à expressão de imagens quotidianas, falando do prazer que retirava do presente (que não só advinha da beleza de que pode estar revestido mas também da sua qualidade essencial de presente).

As cidades fizeram-se sentir na sua escrita enquanto uma mudança radical sobre a sua sensibilidade, encontrando este na “vida trivial, na metamorfose diária das coisas exteriores, um movimento rápido que ordena ao artista uma idêntica velocidade de execução”⁵. Paris era objecto da poesia pela primeira vez, uma cidade submersa da modernidade (é o moderno o seu principal foco poético). Baudelaire exalta então aquele que se interessa pelo mundo inteiro, aquele que tem a capacidade de se interessar pelas coisas, de ver em tudo uma novidade. Inserindo-se o artista na multidão (no seu domínio), pode sentir o movimento daquilo que é fugitivo, o infinito e inconstante, e utilizar a curiosidade como ponto de partida do seu género – extrair o eterno do transitório. Olhando em seu redor consegue extrair da vida a beleza misteriosa, abstracta e indefinível que a vida humana coloca involuntariamente na modernidade, mostrando tudo aquilo que esta sugere de eterno.

Baudelaire pode ser então posto lado a lado com os modernistas que o sucederam, sendo um realista que nega toda a reprodução do mundo que seja exageradamente subjectiva. A arte começa a pôr em dúvida a sua função e já não se guia pela sua utilidade, precisa de fazer do novo o seu valor máximo⁶. Ao transportar um elemento da vida quotidiana para o campo das artes, abre caminho para o prosaísmo da vida entrar nos mais variados campos das artes – o que antes era vulgar é agora elevado sem grandes pretensões de estilo ao estatuto de obra. O sublime e o sagrado perdem-se. Poderá Baudelaire ter sido o precursor da “palavra-pobre” quando a imagem começava a surgir mais intensamente (devido ao surgimento da fotografia e do cinema)?

Dado que “cada época tem o seu porte, o seu olhar e gesto”, pudemos posteriormente a este acto de Baudelaire assistir a inúmeros artistas que se apropriaram eles também desta maneira de ver

⁵ BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa, Passagens (2009)

⁶ BENJAMIN, Walter. *Paris, Capital do Século XIX*

o mundo e a arte, que nos foram mostrando a evolução do prosaísmo pelo século XX fora (um século definido em parte pela crise do modelo dialético e onde se notou um grande esbatimento da esperança).

Ao colocar Duchamp uma roda de bicicleta e um urinol em espaços encarregues de mostrar arte, poderíamos também chamá-lo se calhar do precursor do “objecto-pobre”. Ao introduzir a ideia de *readymade* como objecto de arte, trouxe-nos com estes a ideia de arte conceptual. Os *readymades* são então experiências de provocação, produtos de um esforço consciente em quebrar todas as regras de tradição artística, de modo a criar um novo tipo de arte – uma arte que compromete o pensamento e não só a vista, de maneira a provocar o observador a participar e pensar. Duchamp conseguiu retirar a mão do artista do processo de “fazer arte”, mostrando a sua despreocupação em imitar a realidade de que maneira fosse: em vez de trabalhar artisticamente os objectos, considerava-os já “prontos” e exhibia-os como arte. Outra vez aqui foi posto em causa o conceito de “beleza” estabelecido durante muito tempo, tendo este acto enormes consequências em todo o pensamento de arte que o sucedeu: surgiram trabalhos sobre objectos pre-fabricados, *assemblages*, imagens alteradas, instalações, que nos mostraram que a arte estava em crescente expansão. Com o colapso da noção de belo (que vivemos ainda na contemporaneidade), conceitos foram surgindo que se dissolveram nas práticas artísticas, não as definindo. Este ataque calculado às convenções da arte efectuado por Duchamp não foi bem compreendido na altura, mas passados todos estes anos já não nos é estranho ver que muitos objectos do nosso quotidiano transitaram para a arte e tornaram-se parte dela. Já não interessa se “fabricamos” aquilo que consideramos ser a nossa obra; podemos escolher entre tudo o que nos rodeia algo para nos apropriarmos e colocarmos de tal maneira a que a sua significância desapareça e fique o novo pensamento que queremos dar-lhe.

Libertou-se a palavra e o objecto, as obras monumentais desaparecem; circulando as obras ao encontro de todos e produzidas por todos, a hierarquia dos papéis de cada um nas artes dissolve-se.

Em meados do século XIX surge a fotografia pela mão de vários autores (que acumularam conceitos e processos que a esta deram origem) e o aumento das imagens é notável; o gosto pelo prosaico vai evoluindo e começando a fazer parte da vida das pessoas. Cedo começaram a aparecer fotografias em locais inesperados e de acesso a todos (na imprensa, na rua) e a sua hierarquização mostra-se complicada desde o início.

Há algo na fotografia que a distingue de qualquer outra imagem. Em cada época a fotografia acompanhou cada evolução, oferecendo um espelho da realidade em que os espectadores seus contemporâneos desejaram contemplar-se. Conseqüentemente, ao longo de todas as evoluções e mudanças, as fotografias foram-se perseguindo umas às outras, continuamente e em conformidade com os programas, redundantes exactamente porque são sempre “novas” e esgotam automaticamente as possibilidades do programa fotográfico. Em vez de apenas registrar a realidade, as fotografias tornaram-se a norma para a forma como as coisas nos aparecem, mudando assim a própria ideia de realidade e de realismo.

A este fluxo de redundância o fotógrafo quer opor imagens informativas. Há algumas décadas que os fotógrafos procuram a emancipação em relação ao facto visual; encenam o mundo, de forma a apoderarem-se dele não só na imagem, mas no tema ou motivo. O mundo torna-se assim matéria-prima para a imaginação. Mas esta mudança só foi possível, a partir do momento em que a fotografia perdeu o seu lugar nos *mass media* e se questionou a si mesma como meio, para poder iniciar uma nova carreira. Ao fazê-lo, alterou o que a caracterizava face às restantes artes.

O nosso olhar é efêmero e passageiro; tornámo-nos conscientes do nosso olhar quando numa fotografia vários meios confluem e se sobrepõem como camadas da nossa experiência visual. A câmara está ligada àquilo que é dado, e que é independente da nossa vontade. E, no entanto, a vontade está implicada na feitura da imagem, porque o processo é guiado pela atenção pessoal. As fotografias fazem mais do que redefinir as coisas da experiência ordinária (pessoas, coisas, eventos, tudo o que vemos - ainda que de forma diferente, muitas vezes distraidamente - com a “visão natural”) e adicionam uma grande quantidade de material que nunca vemos de todo. Desfaz-se a ilusão a propósito de uma verdade única e exclusiva da imagem. O mundo não tem de si imagens, que simplesmente lhe devam ser arrancadas - as imagens irrompem de um olhar que busca um ponto de vista novo e pessoal. São as imagens de quem observa o mundo; mas estamos também numa altura em que a espontaneidade do olhar deve ser questionada.

Fizemos da fotografia um meio pelo qual, precisamente, qualquer coisa pode ser dita, qualquer finalidade servida. Se a fotografia é um lugar de imagens duvidosas, por outro lado, constitui um lugar ambíguo para imagens. Nunca sabemos o que fazer ou onde colocar as fotografias já feitas.

Deveremos expô-las, pendurá-las na parede ou reuni-las num álbum para fazer uma espécie de diário visual?

Uma das características centrais da fotografia é o processo pelo qual os usos originais são modificados, eventualmente suplantados por usos posteriores - mais notavelmente, pelo discurso da arte em que qualquer fotografia pode ser absorvida. E, sendo imagens elas próprias, algumas fotografias desde o início nos remetem a outras imagens, bem como para a vida. Como objecto (impressão em papel) precisa de um lugar em que possa estar colocada ou pendurada, um lugar onde possa ser posta em contexto, um lugar de armazenamento; mas e então onde fica armazenada a fotografia digital, aquela sem suporte físico? Essa viaja rapidamente, sem controlo e sem dono, a partir do momento em que é colocada nos confins da Internet, um armazém digital, onde ela “jaz” pronta para ser recuperada e posta em circulação.

Durante largos anos vimos a imagem a espalhar-se: da fotografia ao cinema, do cinema à televisão, da televisão ao digital. Nos anos 80/90 começa a divulgar-se pelo mundo um sistema global de redes de computadores que se interligam, chamado Internet. O impacto que teria nunca chegou a ser bem calculado na altura da sua proliferação, dado que é rara hoje a pessoa que não tenha acesso à mesma; e estas pessoas, para além de lhe poderem aceder facilmente, usam-na agora como uma das ferramentas essenciais para o seu dia-a-dia. Toda a informação disponibilizada *online* (desde conhecimento, a comércio, entretenimento e redes sociais) teve e continua a ter um impacto na cultura mundial a uma escala quase absoluta. Fala-se de uma homogeneização cultural a uma escala global. O surpreendente é que, mesmo sendo utilizada em todo o lado, a sua mensagem não tem de ser universal – é uma plataforma de acesso livre e de resposta pessoal para o mundo, onde tudo tem lugar.

Assim como anteriormente aconteceu com a linguagem, é a imagem agora que se liberta.

II. 2. MEIOS E MASS MEDIA

No mundo das imagens, o corpo que estas possuem é o meio - dado que uma imagem não tem corpo, precisa de um meio no qual se corporalize. Desde sempre, os meios se definiram uns em relação aos outros, procurando reproduzir o mundo, mas também produzindo um olhar que

simbolizasse e modelasse a percepção da época. Há um livre jogo que ocorre na interação entre meio e imagem: o meio como invenção técnica e a imagem como significado simbólico do meio. No entanto, não é possível reduzir uma imagem à forma que um meio recebe quando veicula uma imagem.

O que uma imagem “é” não se pode compreender sem que se pense também no “como” é que esta imagem se tornou ou se estabeleceu como tal; este “como” remete-nos aos meios pelos quais a imagem surge, e esses meios de suporte - tem-se vindo cada vez mais a perceber - ditam a forma como as imagens comunicam, tornando-as visíveis mediante técnicas ou programas que avançam a uma velocidade estonteante nos dias de hoje.

A discussão dos meios serve-nos também para perceber um conceito de imagem que não se deixa absorver nos contextos técnicos. As imagens surgem numa história dos meios visuais e da sua recíproca substituição e mudança, mas com a persistência destes elas sofreram igualmente uma transformação interna. As transformações dos meios e do olhar estimularam um mútuo movimento.

Mas de que nos falam os ecrãs que divulgam “as novas imagens”? Temos visto a proliferação dos ecrãs em todo o lado - os ecrãs chegam-nos em todos os tamanhos e formas, tanto nos espaços públicos como nos privados. Como a imagem digital em movimento em si deixa os seus espaços normais (os cinemas e salas de estar), os ecrãs tornam-se janelas de demonstração, onde as imagens adquirem novas formas e funções. Inserindo-se entre as pessoas e o seu meio ambiente, será que os ecrãs nos proporcionam uma perda da realidade?

Num primeiro pensamento, o ecrã é apenas uma "janela para o mundo" que fornece ao espectador material audiovisual - é uma extensão do homem que exhibe representações e interpretações do mundo em que vivemos, bem como visualizações de fantasias e milhares de imagens criadas pelo homem que surgem sem qualquer referência. O problema com esta definição é que o ecrã não apenas fornece informações adicionais, não é uma adição neutra ao que experimentamos com os nossos próprios sentidos. As imagens de ecrãs são em si mesmas novos recursos: são elementos recém-criados que invadem o nosso mundo e fornecem extensões virtuais. Em vez de apenas representar o nosso mundo, os meios audiovisuais medeiam radicalmente a nossa percepção da realidade, incluindo a nossa percepção de nós mesmos e da nossa relação com os outros. Em grande medida, o ecrã dita como nós percebemos a realidade.

De acordo com Baudrillard⁷, o termo hiper-realidade denota a dificuldade em distinguir a realidade e a fantasia - a realidade pode então ser substituída por simulacros. A combinação da percepção natural da realidade, a percepção da realidade mediada através do ecrã e a familiaridade com simulacros, resulta na percepção da realidade enquanto hiper-realidade; esta pode igualmente ser uma experiência muito real e intensificada onde a exploração, lembrança e imaginação vêm juntas, e abrem dimensões da percepção que seriam impossíveis de aceder de outra maneira. Nesse sentido, a hiper-realidade é a experiência de algo pleno e com a diversidade da realidade.

Claro, esta convivência universal de conteúdo diversificado foi possível graças à digitalização da maioria dos meios de comunicação. Dado todos esses meios compartilharem a mesma linguagem digital de 1's e 0's, eles não co-existem apenas, mas entram em todos os tipos de novas configurações, contentemente misturando e trocando de propriedades, procedimentos, formas e formatos que costumavam ser considerados de meios de comunicação específicos.

As imagens sintetizadas digitalmente geraram em nós imagens mentais diferentes das suas predecessoras. Mas se a imagem digital engendra uma imagem mental correspondente, então o diálogo prosseguirá com um observador entregue a uma prática icónica de um género novo, já que esta nova imagem nos convida a uma síntese distinta da que exigiam os meios analógicos da imagem. Hoje, é bem possível que as imagens da realidade virtual constituam uma forma semelhante de deslocamento, porque são criadas pela tecnologia enquanto espaço diferente e virtual fora do espaço do mundo. Surge assim a questão de saber se a imagem digital se poderá também inserir numa história medial da imagem ou se exigirá um discurso inteiramente diferente.

A onnipresença da imagem de televisão tem dado origem a uma crença comum de que filmagens não são, e não podem realmente representar a realidade, uma vez que se auto-referenciam múltiplas vezes. Ao contrário de realidade, a imagem refere-se apenas a outras imagens e interpretações. Hoje, pelo contrário fascina-nos a superação do espaço através das imagens televisivas que, no entanto, tornam visível esse passo de magia graças à capacidade do meio para efectuar a mediação entre dois lugares: em imagem, aproximam-nos de um lugar que se encontra distante. A televisão torna-se uma moldura de imagens transitórias que não guardamos nem precisamos de comprar, porque nos chegam em grandes quantidades para, em seguida, desaparecerem, substituídas por outras novas.

⁷ BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Relógio d'Água, Portugal (1991)

Todos os meios e imagens envolvem uma parte de incerteza e prestam-se à manipulação. A imagem digital já não se pode isolar dos outros meios; apoderou-se de tal modo da fotografia, do cinema, da TV e do vídeo, que o olhar que lançamos sobre ela é desde logo um olhar intermedial. Algo de semelhante se nota no que diz respeito à produção imaginal dos *mass media* que, ao lhes conferirmos uma autoridade superior à própria experiência do mundo, permitimos que abalassem a "confiança na imagem", ao substituí-la pelo fascínio de uma encenação medial, que exhibe abertamente os seus efeitos e dá origem a uma realidade imaginal específica.

A sociedade capitalista requer uma cultura baseada em imagens - precisa de recolher quantidades ilimitadas de informações, fornecer grandes quantidades de entretenimento, a fim de estimular a compra e anestesiar as "grandes lutas contemporâneas". Tentando fugir a este controlo de informação, o espectador foi adquirindo uma nova liberdade na troca entre as imagens que recebe e as que projecta num meio.

II. 3. INTERNET, O NOVO MUSEU – Plataformas e novos dispositivos

A arte contemporânea também muito colaborou para este abalo da confiança; aliou-se à tecnologia para, com a sua ajuda, criar imagens que ficam connosco como recordações, imagens mentais que se apresentam na nossa memória imaginal. Mas a questão acerca do lugar das imagens, que identificamos com o corpo vivo, não se fica pelo campo da arte. Não é garantido que, a longo prazo, a exportação ocidental de meios imaginais acabe por nivelar globalmente o imaginário colectivo. Antes pelo contrário, é de esperar que as tradições locais da imagem possam apropriar-se destes meios e dar-lhes a volta.

Como vão então os museus ocidentais representar a história da arte no futuro? É necessário repensar o papel da promoção e escolha do que é considerado arte, nunca esquecendo que cada vez mais esta combina negócio com cultura. O seu valor, no entanto, é simbólico e muda de sítio para sítio, apesar da globalização da cultura. Agora que a arte pode ser vista não só no museu (museu este que lhe oferecia um contexto), o lugar das coisas começa a ser questionado. O culto de obras de arte foi substituído pela experiência de eventos no tempo e no espaço. A arte contemporânea tornou-se num fenómeno social, uma ferramenta para comunicar, e utilizou a maior rede de conexões para o fazer – a Internet.

A Internet parece estar a colonizar um território cada vez maior do nosso mundo quotidiano, por vaguear pelos ecrãs. Nesta, abrem-se espaços de fantasia e de uma ilimitada liberdade de comunicação em que os utilizadores se sentem como novos seres, que vestem “máscaras digitais” ou “rostos substitutos” por detrás dos quais julgam alterar a sua identidade ou completá-la. As câmaras dos telemóveis fizeram de cada proprietário um fotógrafo e/ou cineasta em potência, e vários *sites* proporcionaram uma plataforma livre para publicar, distribuir e exibir imagens feitas por estas pessoas. O ciberespaço põe “à disposição do jogo da imaginação um lugar seguro” em que os participantes actuam com um Eu distinto daquele com que podem actuar no mundo físico. Mas na verdade, dado o infiltramento da Internet na vida quotidiana do século XXI, esse Eu formado entra de facto em conflito ou completa o ser do mundo físico, como iremos explorar mais adiante. Afinal, o que tomamos como verdadeiro hoje em dia?

As emoções do global são nestas redes colocadas e criam movimentos, tudo abre caminho nas ligações digitais. Permitindo a participação activa do utilizador na criação e distribuição de conteúdo, a Internet leva o utilizador à produção: torna-se editor, crítico e autor de imagens.

De acordo com Bourriaud, nesta década os artistas tornaram-se produtores e consumidores - pessoas que consomem a fim de produzir⁸. No próprio acto de “*prosuming*”⁹, os artistas são “semionautas” que viajam através de diferentes mundos de significado. Numa cultura contemporânea saturada com imagens significativas, os artistas apropriam-se de estilos existentes, esferas culturais, e imagens. Fazem as suas próprias misturas, cortes, lançando e transitando entre imagens e significados. A apropriação e a reprodução são aqui tomados como actos criativos.

Todos querem ser vistos e ouvidos, criando uma espécie de ruído onde ninguém se consegue destacar. A mistura da arte com a vida e a ciência esbateu a distinção entre consumidor e produtor, público e autor. Transitamos todos de ecrã para ecrã, inseridos neste conjunto global de desejos de espectadores anónimos. É na circulação destes fragmentos que se move a possibilidade da arte contemporânea, cuja importância política começamos agora também a conhecer.

As premissas variam, mas nunca se diferenciam demasiado – as plataformas de partilha estão cada vez mais anárquicas na quantidade de informação a que possibilitam ter acesso, apesar de o controlo de conteúdo começar a estar cada vez mais sob o olhar da lei. Contam-se ainda pelos

⁸ BORRIAUD, Nicolas . *Altermodern Manifesto* (2009)

⁹ Alvin Toffler (2008)

dedos as plataformas mais famosas: *Facebook*, *Twitter*, *Instagram*, *Tumblr*, entre mais algumas. Estas são os museus da arte verdadeiramente contemporânea – museus num sentido em que dão às imagens e sons um espaço onde viver e serem procuradas, serem vistas por muitos e divulgadas pelo mundo fora. Em sistemas de partilha e seguidores, a arte circula, sendo devolvida ao mundo depois de ter transformado a sua realidade. A arte caminha connosco a uma distância de um toque no ecrã do telemóvel; as grandes obras nas nossas mãos, a perspectiva de novas obras a surgir pelo toque no *touchpad*. A arte já não coincide com o objecto que vemos no museu (a sua ontologia foi destruída) e já não é sobre a originalidade; é sobre as suas próprias condições de existência, sobre a sua circulação e dispersão, é sobre a sua apropriação e exploração.

O que antes era deixado de lado por não ser classificado arte entrou agora no *mainstream* e finalmente quebrou o mercado da arte. Artistas, galeristas, curadores, escritores partilham as mesmas *social networks* e vêem as mesmas obras surgir. Os museus vivem agora da arte universal, das partilhas e ideias generalizadas, que mais tarde se consomem como arte - parece-me quase irónico que mal algo chegue a um museu nos dias de hoje fique quase completamente desactualizado. As verdades e as lutas artísticas já não se colocam nas paredes, convivem connosco e rodeiam-nos - as imagens já não se podem prender dentro das quatro paredes do espaço artístico. É-me portanto difícil compreender a função das instituições e espaços “da arte” onde tudo está a perder relevância. Estará o museu a transitar para o domínio dos meios que controlam a imagem, que a prendem? Uma fábrica “do social” que transforma tudo em cultura e que faz da grande quantidade de espectadores dispersos seus trabalhadores (como todos os *mass media*), tendo estes de lutar contra a passividade e a sobre-estimulação; vagueando pelos espaços dos museus, os espectadores montam, combinam fragmentos, quase co-curando as exposições num caminho sem muito tempo para a deriva.

A Internet deslocalizou o mundo artístico e criou um estilo global, tornando os nossos ecrãs a forma maioritária de experiência da arte contemporânea. A cultura digital tornou-se a cultura artística e uma geração de artistas estão a fazer arte que lida com este aspecto. Até hoje, no entanto, não parece ter havido uma grande inovação em relação à maneira de recolocar esta nova arte fora de si mesma – o mercado da arte apenas se apoderou desta estética, largou a ideologia e começou a lucrar com ela. O espírito radical da arte da Internet tentou quebrar as galerias e os museus, mas os

seus métodos e efeitos ainda estão por ser explorados - esperemos apenas que a censura e o consumo desmedido não parem o caminho dos movimentos da Internet.

II. 4. AS IMAGENS POBRES

Existe o discurso da arte que ignora as “imagens profanas”, hoje existentes fora dos museus (os novos templos), ou que pretende proteger a arte de todas as questões imaginais que lhe roubam o monopólio da atenção - é nestas imagens que tentaremos focar a nossa atenção, pensando no seu impacto na cultura contemporânea e na força política que têm por simplesmente não pertencerem a ninguém ou a lado nenhum. Estas imagens circulam na Internet e, conseqüentemente, espalham-se para todos os campos visuais da contemporaneidade, incluindo os museus (o eterno retorno proporcionado pela total absorção da cultura por parte dos museus e instituições artísticas, e vice-versa).

Se tudo é imagem, ou se tudo se traduziu em imagem e imagem em realidade, torna-se cada vez menos plausível refletir sobre a nossa experiência de acordo com a distinção entre as imagens e as coisas, entre as cópias e originais. Tudo comunica com tudo. É o fim da unicidade e tudo pode ter um duplicado – já não temos só um objecto mas também a sua cópia, possível de repetir num número grande de vezes. A fotografia digital significa a actualização permanente, onde qualquer *data* que seja vem ao presente como imagem e entra nas tensões que constituem o real - o que antes era ausente é agora presente.

Pensemos na fotografia, e pensemos nela na sua era digital. Hoje em dia é impossível falar de uma imagem sem ter em mente a infinita quantidade de imagens que existem paralelamente a esta. Por serem infinitas, são impossíveis de controlar. Mas são infinitas também porque são informação agora, são 0's e 1's passados de um lado para o outro nas redes digitais. Entregou-se à imagem a possibilidade de se tornar comum e vista por todos – com a possibilidade imediata de uma distribuição a nível mundial, a participação de vários produtores das mesmas é possível também. Mas qual é então o seu valor?

As câmaras armam a visão, dão-lhe poder. Há algo forte o suficiente para tal luta na proliferação das câmaras fotográficas, dos computadores e programas de manipulação de imagem, no acesso à informação global. As nossas câmaras são hoje pequenas, e as imagens que criam são por muitos cépticos qualificadas enquanto fracas, pobres, onde a maioria do capturado pelo sensor é

“ruído”. No entanto, a sua “fraqueza” permite-lhes desde o início serem divulgadas a uma velocidade nunca antes vista. Libertas da rigidez e do peso, separam-se e circulam enquanto fantasmas, transformando qualidade em acessibilidade. Arrastadas pelas redes, vão perdendo a já pouca qualidade do seu original, dado que ao utilizador da Internet lhe é permitido copiá-la e modificá-la a seu gosto, para ser posteriormente (se assim o quiser a pessoa) posta em movimento de novo. Não há propriedade. Qualquer um a pode criar, qualquer um a pode tomar como sua e apropriar-se dela para trazer novas mutações – a imagem abre um portal para todo um novo conjunto de significados, códigos e interpretações; a sua linguagem existe noutra dimensão. A estas imagens tem-se chamado de “imagens pobres”, mas a sua importância é muito maior do que se poderia prever - estas imagens pobres criam alianças à medida que viajam, mesmo que seja num território sem dono, e mudam constantemente de resolução, formato, velocidade e media. Acima de tudo, “a nossa tarefa” é agora testemunhar todas estas mutações e perceber o seu peso e responsabilidade.

Esta incerteza digital transformou a contemplação em distração, mas tornou a “nossa situação” mais desafiante: a originalidade que antes esperávamos enquanto expressão do artista foi agora substituída pela importância de tomar posição em relação a assuntos contemporâneos; estas imagens, ao perder a sua substância, recuperaram alguma força política e testemunham a circulação dentro dos ciclos viciosos do capitalismo audiovisual. Um nova aura foi criada à sua volta e é uma baseada na efemeridade da cópia.

Estas imagens desafiam o património, a cultura nacional e os direitos de autor; a sua constante disponibilidade para a transgressão apresenta também o estado afectivo da multidão. Incluem-se neste campo sem valor dentro da sociedade de classes das imagens também cópias digitalizadas de grandes obras de cinema e obras desconhecidas, postas de lado pela sociedade capitalista que rejeitava toda e qualquer expressão cinematográfica mais experimental ou ensaística - existe uma economia de imagens alternativa, um cinema expandido e “imperfeito” que se encontra dentro, para além e debaixo dos *streams* comerciais, uma vida póstuma de antigas obras-primas do cinema e da video-arte. Com a possibilidade de transmitir video online, a condição destas imagens começou a mudar radicalmente e temos hoje milhões de videos espalhados em plataformas para acesso público (como por exemplo o *Youtube*, o *Vine* e o *Instagram*).

Como podem as imagens de hoje reflectir a nossa cultura?

Estas imagens vivem connosco e os ecrãs que as “possuem” tornaram-se um objecto familiar, evoluindo com as imagens para novas formas tecnológicas que geram uma realidade marcante e atraente por si própria, um novo mundo. As imagens que neles surgem, imateriais como são, circulam à nossa volta na vasta rede da Internet. Já não só o computador nos permite acesso a elas, mas muitos mais dispositivos móveis foram criados que são na sua essência computadores portáteis – desde os telemóveis Android, iPhones, a *tablets*, a criação de imagem e visualização da mesma anda connosco de mãos dadas. Estes dispositivos vêm hoje “artilhados” com câmaras (algumas delas conseguem até filmar a 4K), acesso ilimitado à Internet, todo o tipo de aplicações, jogos e *gadgets*. Os dispositivos protésicos que levamos connosco todos os dias são quase totalmente constituídos pelos seus ecrãs - pegando no exemplo dos telemóveis ou *tablets*, o vidro que nos permite ver as imagens, permite-nos toca-las também. Ampliamo-las, rodamos-las, manipulamos-las através dos ecrãs. Estas pequenas “janelas *touch*” tornaram-se humanizadas, e são agora aceites como parte normal do nosso meio ambiente. Devido a várias aplicações para estes dispositivos, a *web* parece cada vez mais estar a colonizar território no nosso mundo quotidiano.

Irei seguir como um dos muitos exemplos existentes hoje a plataforma *Instagram*, feita para dispositivos móveis - uma plataforma que mexe principalmente com a imagem fotográfica digital e vídeo, com tanta qualidade quanta a que os dispositivos usados permitem com a sua câmara incrustada.

Como então é pensada esta gestão de massas feita a partir da imagem? Será possível uma luta de imagens de maneira a que aquela que controla possa ser sobreposta por imagens feitas por pessoas que não querem mais ser controladas? Foi-nos dada a possibilidade de espalhar a imagem, foi-nos dada a possibilidade de a manipular em qualquer dispositivo e em qualquer lado.

III. INSTAGRAM, O HYPOMNEMATA CONTEMPORÂNEO

O *Instagram* é uma plataforma *online* pensada e criada enquanto aplicação para dispositivos móveis que assenta numa premissa de partilha de fotografias e vídeos¹⁰, com a opção de aplicar filtros digitais aos mesmos e seguidamente partilhar noutras redes sociais como o *Facebook*, *Flickr*, *Twitter* e *Tumblr*. Partindo da premissa de actualização permanente e derivando o seu nome da própria palavra “instante”, esta aplicação permite a cada utilizador ter um espaço só seu onde divulga imagens do seu dia-a-dia num formato quadrado (semelhante ao formato das fotografias Polaroid) - esta obrigatoriedade de formato da imagem publicada foi-se alterando, pelo que hoje já se conseguem publicar imagens e vídeos rectangulares. O próprio utilizador, sendo livre de partilhar o que lhe interessa, rege-se no entanto por termos e condições de utilização que passam pela censura de nudez, pornografia ou qualquer outra temática considerada “pouco segura”. Tendo milhões de utilizadores, a aplicação ganhou também divulgação quando alastrada para os dispositivos *Android*, não ficando o seu acesso limitado a quem utiliza produtos da *Apple* (*Ipod*, *Iphone*, *Ipad*), sendo hoje rara a pessoa que não tenha um telemóvel com câmara fotográfica, podemos desde já perceber que esta era uma rede social destinada a ter sucesso desde o seu início (Outubro de 2010).

A sua utilização é simples: num gesto de *scroll down*. Cada utilizador passa pelas partilhas das pessoas que segue por opção, cada partilha com hora e ordenada cronologicamente. Dois cliques por cima da fotografia e essa recebe mais um *like*. As fotografias têm todas a mesma importância, nenhuma é destacada. E continuamos a vê-las até nos cansarmos, dado que o *scroll* é infinito. Cada utilizador tem também uma página dentro da rede onde estão divulgadas as suas fotografias pela ordem escolhida (cronológica ela também), uma colectânea de “instantes quadrados”, um pequeno museu do dia-a-dia.

Esta plataforma veio trazer ao mundo um “lugar” onde podemos comunicar apenas por imagens, onde podemos divulgar aquilo que nos rodeia e aquilo em que pensamos apenas por

¹⁰ A dinâmica dos vídeos nesta aplicação já variou bastante. Inicialmente limitados a 15 segundos, hoje os vídeos já têm a possibilidade de chegar à duração de 1 minuto, podendo ser intercalados planos de filmagens de telemóvel diferentes. Tendo começado apenas com a possibilidade de filmar a partir da aplicação em si (em 2011), ao longo dos anos foi-se permitindo que se montassem vídeos, para depois ser retirada essa possibilidade de novo. Parece-me talvez que as “cabeças por detrás da aplicação” ainda estão à procura da melhor maneira de inserir vídeo no *feed* da aplicação sem que seja “aborrecido” para os seus utilizadores. Há poucos meses atrás distinguiu-se totalmente vídeo de fotografia na aplicação, ao “legendar” os vídeos com o número de visualizações em vez do número de *likes*, mas este aspecto relaciona-se com o interesse das pessoas em saber até onde chegam os vídeos que partilham.

imagens. A palavra escrita é aqui secundária, torna-se legenda da imagem - esta é uma das primeiras plataformas a perceber que a comunicação na contemporaneidade precisa quase apenas de imagens para existir; o mundo fartou-se de palavras assertivas e com significado universal. Deixa as imagens falarem por si, na cabeça de quem as vê.

O prosaísmo regressou de forma massiva aos nossos dias com esta aplicação, a uma escala nunca imaginada. São possíveis de reconstituir locais reais dos mais diversos ângulos juntando todas as fotografias aí tiradas; é quase impossível alguém ainda não ter uma imagem sua divulgada em alguma rede. A nossa relação com o presente é uma relação visual, temos necessidade de nos apoderarmos de forma muito directa do objecto através da imagem: criamos a cópia e reproduzimo-la automaticamente, há uma abertura imediata do presente. Mas parecemos agora também, e mais uma vez, deformar essa nossa visão do mundo e mudar a maneira do mundo funcionar com estas mesmas imagens.

Há aqui também um “efeito de equipa”, onde a produtividade agregada não está directamente ligada ao criado, mas sim ao processo; poderá esta ser uma nova “arte do povo”? E sendo este “povo” o criador das imagens que propaga, todos os elementos criam mais uma forma de existir, mais uma individuação, levando uma imagem criada por si e de si aos olhos dos outros.

III.1. O FEED: AS IMAGENS DOS OUTROS NA MINHA MÃO

Numa coisa o *Instagram* tem mantido a sua configuração inicial: abrimos a aplicação e automaticamente nos aparece a última fotografia publicada pelas pessoas que seguimos. Se continuarmos “para baixo” na aplicação, fotografia a seguir a fotografia seguem em ordem cronológica, da mais recentemente publicada à publicada há mais tempo. Esta *timeline* de acontecimentos escolhidos e fotografados por milhões de pessoas é aquela que nos consegue mostrar em contínuo o pensamento imagético daquele dia, mês ou ano. Nada pára, as publicações são infinitas.

A “magia” do funcionamento deste *feed* está também na recusa em pôr publicações mais populares (também conhecidas enquanto “fotografias com mais *likes*” - se é que esta leitura pode

ser feita de maneira tão simplista) primeiro, admitindo que a partilha de cada pessoa é tão importante quanto a da pessoa a seguir. A descoberta da partilha dos outros vem com um *scroll* cronológico e não pela decisão da “gerência” da aplicação. O mesmo já não acontece com plataformas como o *Facebook* que têm a capacidade de ler as nossas pesquisas, os nossos interesses ou aquilo que não queremos mesmo ver - plataformas como estas sim, já trazem para a Internet a ditadura dos *mass media*. O *Instagram*, por enquanto, (apesar de alguns *posts* patrocinados) continua a conseguir respeitar a “importância” de cada publicação - algo que não durará muito mais tempo dado a aplicação ter sido comprada pelo *Facebook*.

Como “legenda”, estas imagens têm o *nickname* de quem as publicou por cima, e abaixo uma legenda escrita pelo mesmo utilizador. Com conteúdos muitas vezes irónicos ou silêncios totais acerca da imagem que publicam, as pessoas vão partilhando pensamentos do momento, instantâneos, e que muitas vezes conseguem alterar o modo de ver as imagens. As legendas podem também conter “#”, seguidos de palavras específicas escolhidas pelos utilizadores. Neste mundo dos *tags*, qualquer imagem que tenha a mesma marcação que outra numa ponta diferente do mundo vai conviver com esta segunda, sendo que fazem parte de um grupo de imagens que são identificadas pela mesma palavra. Como se pode ter assumido que seria simples associar imagens a palavras.

Imaginemos que publico uma imagem do meu cão e que na legenda coloco o seguinte: *#cão*, *#cadeira*, *#sol*¹¹ - destas palavras só uma parece coincidir com a minha fotografia, mas não é isso que interessa hoje; o que interessa é que eu, enquanto utilizador, quero que a minha imagem do meu cão possa ser encontrada também quando se pesquisa por *#cadeira* e *#sol*, o que interessa é o contexto que eu quero dar à minha fotografia. Como pode ser confusa a tentativa de interpretação de tantas vozes numa mesma plataforma...!

Um gato atrás de uma máquina, um pôr-do-sol na cidade e umas escadas em direcção ao céu; um urinol, um carrinho de bebé deitado no cimento, montanhas em movimento¹². Em cada uma destas imagens está latente o olhar de alguém que deu atenção a estes espaço e detalhes - ao mesmo tempo que falam da singularidade do momento em que foram tiradas, estas imagens põe-me também a pensar quem veio a seguir, quem passou pelo mesmo sítio, e o que viu no mesmo espaço.

¹¹ Ver em anexos (figuras 2, 3, 4, 5, 6, 7)

¹² Ver em anexos (figura 8)

Parece-me interessante não só pensar o que está na imagem, mas tudo o que ficou em *off*, tudo o que foi excluído do enquadramento naquele momento, naquela cidade, naquela paisagem. Porque estamos interessados em guardar os passos que fazemos mostrando aquilo que vemos?

O espaço torna-se então em abstracção, linhas que cortam o enquadramento de uma ponta à outra; ao mesmo tempo são espaços que reconhecemos, não por lá termos estado, mas porque as imagens dos mesmos têm em si a simplicidade de serem “verdade”¹³. Uma limusine pintada, um pedaço de rio escuro, folhas que pendem numa cerca, uma rede de construção - o que virá a seguir nestes espaços? Qual será a próxima imagem?

Não sabemos bem de onde são as fotografias, a localização exacta não é o interesse delas. Há a possibilidade de marcar o local na aplicação, mas são raras as pessoas que hoje noto que o façam - normalmente este *pin* de localização parece-me significar que a pessoa que divulga a imagem está a viajar, pelo que quer mostrar os novos sítios onde vai¹⁴. Parece-me então que o interesse dos espaços está em quem por ali passou e olhou para eles, os partilhou. Poderá o mundo à nossa volta pensar connosco o nosso lugar, através das imagens?

Fragmentamos o espaço para pensarmos nele, para o vermos ao pormenor. São pequenos “pedaços da Terra” que guardamos para os pormos em contexto no nosso perfil e eventualmente aparecerão na *wall* dos nossos seguidores. Muitos mostram o mundo que os rodeia com recortes do real, com pormenores das paredes, dos carros, dos rostos, dos prédios - cidades reconstruídas pelo olhar subjectivo¹⁵.

Uma nota de diário, um espaço de museu, o pormenor de uma estátua; um quadro num museu, uma mulher nua no gelo, um líquido digital azul com *glitch*¹⁶ - algo nestas imagens as diferencia do mundo que retratamos por imagem também. Elas declaram-se não só como arte digital propagada na Internet, como também um pensamento sobre os objectos considerados artísticos. O reconhecimento da imagem enquanto arte provém, no entanto, do nosso olhar - nada nos diz que estas imagens o são. Estas imagens artísticas promovem uma conversa sobre a arte a um nível

¹³ <https://www.instagram.com/mabota11/>
Ver em anexos (figura 9)

¹⁴ Ver em anexos (figuras 10, 11, 12, 13)

¹⁵ <https://www.instagram.com/radekszczeniak/>
Ver em anexos (figura 14)

¹⁶ Ver em anexos (figura 15)

global também pelo seu carácter de propagação imediata. Acho fascinante ainda como cada uma destas parece ter “mais valor” do que as anteriores explicitadas - serão estes alguns exemplos que comprovam que a arte continua viva? Como conseguem ainda os meus olhos distingui-las?

Grandes questões são hoje colocadas em relação ao mistério que são as nossas ligações, as redes que nos conectam num século “planetário”. Nada está fechado, tudo está em relação. Hoje nascemos e caímos numa rede onde começamos a tornar-nos indivíduos, mas agora com infinitas formas de individuação que nunca estão terminadas, sempre a produzir corpos nas nossas virtualidades.

Ao mesmo tempo que partilhamos a nossa imagem para os outros, outro fenómeno acontece - a partilha pela nossa mão de imagens que revelam o outro. Se o nosso corpo não nos pertence porque a noção de propriedade está cada vez mais esbatida nas imagens, porque fazemos dos corpos dos outros uma extensão do nosso próprio pensamento?

Inclino-me cada vez mais a pensar que a partilha da imagem de outros não pode ser desligada do afecto - seja um desconhecido ou uma mãe, se partilhamos a imagem deles é porque de certa forma ligamos a imagem destes àquilo que somos. Continuamos à procura daquilo que somos no nosso reflexo, continuamos à procura do outro através de câmaras portáteis, e agora procuramos também uma opinião global daqueles que nos seguem e daqueles que seguimos porque o “eu-individual” só existe também mediante um contacto com o outro.

III.2 O PERFIL PESSOAL: UM CADERNO VISUAL

O primeiro gesto que fazemos em direcção à individuação nas redes sociais é a escolha de um nome que nos represente, seja este o nosso nome próprio ou um *username* que esconda a nossa "verdadeira identidade". É o primeiro acto simbólico de integração do sujeito na realidade virtual, um indivíduo como os outros da rede, um indivíduo face ao social. Temos agora é de pensar nos significados e consequências das nossas decisões enquanto indivíduos que partilham informação, imagens, ideias, enquanto *metadata* - dados estes que circulam a um nível global, com uma audiência invisível. Quer seja com o nosso nome ou não, aquilo que publicamos será sempre uma

evocação da verdade em nome próprio, seja ela irónica ou simplesmente um resumo da nossa vida física.

Como pode uma plataforma *online*, partilhável e partilhada por milhões de pessoas, fazer parte da identidade de um indivíduo, ou melhor ainda, como pode esta plataforma ser um processo de subjectivação do nosso tempo? Atrevo-me a fazer por agora uma comparação desta plataforma de dispositivos móveis aos antigos *Hypomnemata* gregos: no sentido técnico podem ser um livro, registos públicos, ou cadernos de notas individuais que servem como auxiliares de memória. Nestes livros da vida, escreviam-se citações, extratos de livros, exemplos, e acções que se testemunhavam ou liam sobre, reflexões e conclusões que se escutavam ou que tinham surgido em pensamento. Constituía materializações de coisas lidas, ouvidas, ou pensadas, oferecendo algum tipo de tesouro acumulado para subsequente releitura e meditação. Também formavam uma matéria-prima para a elaboração de tratados com um sistema, nos quais se apresentavam argumentos e meios para lutar contra alguma fraqueza ou para a superação de alguma circunstância difícil. Eram cadernos que caminhavam com as pessoas que nele escreviam, para mais tarde, se assim desejado, poderem ser partilhados. Mas não com toda a gente - destinavam-se àqueles que os quisessem ler, escolhidos pelo autor do caderno.

Pensemos então na pessoa portadora do *hypomnemata*, e comparem-la com o sujeito contemporâneo que consigo leva não um caderno, mas um dispositivo móvel que lhe permite fotografar; com um dispositivo que lhe permite propagar as suas ideias, pensamentos, imagens, para uma rede que tem um alcance de milhões de pessoas (neste caso, no *Instagram*)¹⁷.

Se tomarmos o sujeito como as posições que assume ao longo do seu caminho, a construção de um ponto de vista com imagens não pode passar ao lado destas tomadas de posição. Aquilo que enquadrámos, como enquadrámos, aquilo que excluímos. O *off* diz tanto sobre a imagem quanto o *on*, mas o *on* será então esta posição que assumo e partilho. O meu perfil como uma constante construção de uma singularidade própria, com um ponto de vista próprio. Se a visão for tomada como o quadro de percepção mais objectualizável do sujeito, as fotografias que o sujeito tira e partilha podem talvez levar-nos mais perto de uma concretização do que se passa na sua cabeça e para onde se vira a sua visão. Imagens podem ser tomadas como uma representação, uma cópia da essência.

¹⁷ <https://www.instagram.com/margaridamenesess/>
Ver em anexos (figura 16)

Se o sujeito se cria num vaivém entre a exterioridade e a interioridade (entre uma mesmidade e uma alteridade), podemos fazer um paralelismo com as imagens partilhadas no *Instagram*? Pode o sujeito, através das imagens do mundo que partilha, estar a dizer “isto pensa em mim”? Na sua relação com o mundo, o sujeito torna-se outro, assim como na sua relação com o outro. As plataformas *online* trouxeram apenas mais uma forma de o sujeito se poder “outrar”, várias maneiras de desenhar uma estética de vida.

O *Instagram* pode até começar a ser falado enquanto unificador e talvez impulsionador da estética de toda uma geração. Se calhar, se criamos sistemas simples, podemos começar a ter um comportamento emergente (pessoas que usam a mesma plataforma de maneiras muito diferentes).

Bastante utilizada para partilha de fotografias “banais” como refeições ou fotografias de amigos, a aplicação deparou-se com uma grande reviravolta (um tanto ou quanto inesperada) quando começou a “ser pegada” por artistas para divulgação dos seus trabalhos – não só fotógrafos, mas também artistas plásticos, músicos, curadores, galeristas e, acima de tudo, jovens que começaram a ver na aplicação uma nova hipótese de mostrar a sua visão do mundo que os envolvia. Grandes questões surgiram daqui: o modo como vemos e divulgamos o nosso corpo, os corpos dos outros (um crescente fascínio pela divulgação de fotografias de pessoas desconhecidas e “fora do normal”, eventos sociais) os espaços que nos envolvem (do detalhe do caixote do lixo, a linhas de construção tornadas abstractas, a paisagens naturais) e os objectos quotidianos considerados banais mas elevados aqui com uma imensa atenção estética. O paradigma mudou, então: não só as “grandes estrelas” divulgam nesta plataforma o seu trabalho e dia-a-dia, como qualquer pessoa pode lançar a sua avaliação do mundo que a envolve, tendo por vezes tantos seguidores (*followers*) quanto aquelas pessoas consideradas famosas. Instantes diários de milhões de pessoas estão aqui divulgados, todos convivendo com interesses diferentes mas unidos num movimento de “atenção ao banal” tornado essencial na arte de hoje em dia. O real foi posto em movimento e todos podemos aceder-lhe, sem hierarquias.

Com o descentramento do que antes era privado para o domínio do público (um público global, por sinal), muitas questões se foram levantando: a maneira como nos começámos a ver e como nos apresentamos no mundo virtual mudou.

Cada imagem criada tem algo que a diferencia das outras: tem um autor que a divulga num momento específico e a põe em contexto na sua *wall*. A rotina faz o sujeito, assim como as

demonstrações da sua rotina através da imagem falam de uma continuidade e um percurso do indivíduo. Publicando fotografias, o sujeito exterioriza, regista e fixa pequenos “passos”. O seu diário virtual vai arquivando momentos, numa cronologia que nos consegue falar das vivências ou observações do utilizador. enquanto o seu perfil pode ser uma espécie de confissão difusa do seu interior. O facto de estar inserido numa rede social com seguidores torna o perfil algo muito mais complexo do que um simples caderno de apontamentos - são apontamentos que têm um público, por mais anónimo ou não que este seja.

Nesta *wall* de cada um, podemos ir montando significados, interpretações acerca da vida de quem partilha as imagens. O perfil cronológico demonstra a evolução imagética do Eu, uma evolução da atenção às coisas que vamos dando ao longo do tempo. O nosso olhar pode desviar-se de janelas, para carros, para retratos, para os outros, mas a cronologia da nossa *wall* mostra o nosso percurso, mostra como o nosso olhar foi sendo modificado por aquilo que nos rodeia ou está longe - um diálogo dentro de um mesmo ponto de vista, um mesmo utilizador.¹⁸

Um homem caminha com a sua bicicleta em mão. Percebemos mais adiante no video que é um amolador de facas que toca o seu instrumento e chama a si clientes interessados. No seu caminho, não vê que alguém o observa - mas alguém o está a ver, eu. Este senhor que todos os dias passa pela minha rua não faz ideia que alguém lhe prestou atenção, que alguém o “tornou em imagem” e que agora centenas de pessoas terão acesso à sua imagem. Mas enquanto eu formulo a minha imagem deste senhor cujo nome desconheço, mais alguém o vê - um cão que o observa cá de cima também. Este video pode ser um simples exemplo da dinâmica das imagens em movimento contemporâneas - imagens que se vão ligando entre si pelo corte e pelos olhares que nelas assentam¹⁹. Eu vi este momento, e assim ficará registado no universo digital, enquanto mais um elemento do mundo.

A partilha de vídeos nesta plataforma, para mim, vem trazer algo ainda mais profundo no que se relaciona com a nossa visão - pequenos segundos transformados num loop no nosso perfil,

¹⁸ Há cerca de um mês tornou-se possível aceder a várias contas de um mesmo utilizador sem ter de sair da conta activa - possibilitou-se uma mudança mais directa entre “os vários Eus que sou Eu”. Pessoalmente, senti que me foi permitido mudar de visão de perfil para perfil, foi-me permitido pensar os vários olhares que me representam de maneira distinta e fácil. Os outros poderão não saber que sou eu, mas o utilizador consegue desta forma dominar e dispersar a leitura que os outros têm das suas imagens - consegue-se agora esconder imagens que queremos divulgar sem querermos que os outros saibam que são nossas. Uma quantidade infínitável de máscaras do olhar.

¹⁹ Vídeo disponível no *Instagram*, no seguinte link: <https://www.instagram.com/p/BE--RBhnRsm/?taken-by=margaridamenesess>

momentos que repetidamente acontecem, quer alguém os esteja a ver ou não. O nosso olhar segue algo, filma o que vê e regista-o para sempre; os outros que vêem os videos que publicamos podem com eles colocar-se nos nossos pés, ver aquilo que em movimento lhes mostramos. Um congelar de momentos, infinitos momentos congelados nas redes de informação.

Ao mesmo tempo, estes pequenos vídeos não conseguem parar de comunicar com a linguagem do cinema em si - o plano como unidade, a montagem que infere significado com o corte e encadeamento de imagens

Levanta-se finalmente a questão das imagens de nós mesmos que partilhamos na nossa *wall*, auto-retratos digitais e velozes, que nos levam aos olhos de conhecidos e desconhecidos virtuais. Este parece-me ser um processo discursivo e estético. Um processo sobre o corpo, partes destes - o corpo como matéria prima. “Observa-me. Olha para mim”.

A partilha destes auto-retratos é um olhar sobre nós próprios mas também acima de tudo um olhar que lançamos para os outros. Ao mesmo tempo que tentamos perceber quem somos pela nossa imagem, percebemos também como esta é um modo de nos ligarmos à nossa cultura. Passando “o nosso eu” através da Internet, sabemos que a nossa imagem viaja para longe, é vista por muitos, torna-se independente do “eu” físico.

Sendo eu de uma geração que viu desde cedo estes movimentos espalharem-se pelas práticas diárias, vejo uma directa relação entre a partilha da imagem do “eu” contemporânea e o surgimento da *webcam* - instrumento associado a um certo erotismo. O feitiço do eu para o outro desconhecido; olhares para exteriores que revelam algum interior. Pequenas câmaras que nos filmam na privacidade da nossa casa; imagens de nós que fazemos sentados nos nossos quartos, escondidos de todos, para que mais tarde as possamos divulgar e torná-las públicas.

Não há ideia ou concepção de imagem que não seja o reflexo e a expressão da sua experiência e da sua prática numa determinada cultura. Chegámos a uma preservação da imagem do próprio constante, uma memória que fica retida na aplicação com o passar do tempo.

IV. A FORMAÇÃO DO “EU” VIRTUAL

IV. 1 O CORPO ENQUANTO MATÉRIA PRIMA

O corpo é assumido e tomado como uma parte importante na formação de uma identidade. Existe uma “coleção de imagens do ser humano” que nos é dada pela história e que constitui um testemunho único da dinâmica da imagem do mesmo, um testemunho extremamente instável - a ideia que cada época dele fez é corporalizada em tais imagens. A maneira como nos representamos circunscreve a da representação do corpo, na qual o corpo se constituiu como veículo de um ser social. Pela sua função de representação, o corpo é cultura e não natureza.

Nos nossos corpos conjugamos particularidades de ordem pessoal como o sexo, idade e experiências de vida, com outras de carácter colectivo como o ambiente em que vivemos e o nosso percurso de aprendizagem. O nosso corpo natural é um corpo colectivo e é, assim, o lugar das imagens sobre o qual as culturas se constituem. Quase como recipientes para o nosso interior, podem representar quem somos, a nossa história, qual a nossa proveniência. É num vaivém entre interior e exterior que exprimimos a nossa aceitação e concordância para com as imagens do mundo exterior.

É importante não perder de vista a relação entre as imagens simbólicas colectivas e as imagens pessoais. As imagens colectivas chegam-nos de um caminho de interpretação do ser que mais tarde a nós vem parar. As nossas imagens interiores nem sempre são de natureza individual, mas, mesmo se forem de origem colectiva, são de tal modo interiorizadas por nós que as temos por genuínas imagens nossas. As imagens colectivas significam pois que, ainda que entendamos o mundo como indivíduos, fazemo-lo de modo colectivo e com um olhar historicamente determinado.

Mas, ainda que o mundo se transforme em imagens, é apenas no indivíduo que se agrupam. Neste sentido, o Eu, o antigo lugar das imagens, tornou-se para as culturas um lugar mais relevante do que o arquivo técnico de fotografias e filmes, onde se preservam imagens. Multiplicam-se os estratos na produção das imagens internas, sem prejuízo da nossa participação pessoal através do que entre eles inserimos. Ao contrário do que acontece com as imagens que esperam pelo nosso

olhar nos dispositivos técnicos ou nas paredes dos museus, as imagens íntimas adquirem para nós um significado pessoal que compensa e contrabalança a sua fugacidade.

A produção imaginal sempre se demonstrou eficaz no colectivo, estandardizando imagens individuais e criando novas a partir do contemporâneo mundo imaginal dos seus observadores.

As imagens representam o corpo, que constantemente foi o mesmo, sempre de modo diferente. Assim, numa perspectiva cultural, a história do corpo reflecte-se na da imagem. Mas a imagem do corpo não é uniforme, e hoje, cada vez mais, isso se comprova pelos milhares de imagens de corpos que vemos todos os dias. Estas destinam-se a simbolizar e a representar a experiência do mundo, repetindo-se umas a seguir às outras. Mas, através das suas incontáveis transformações, a produção de imagens exprime ainda as diferenças na experiência do corpo: as variações da História levaram ao processo de abstracção que afetou, na modernidade, tanto os corpos como as imagens. Corpo e imagem são assim objectos de incessante redefinição.

Os nossos corpos actuam como um meio vivo processando, recebendo e transmitindo imagens, um lugar onde as imagens que recebemos deixam uma marca invisível. Se o corpo é virtualizado ou globalizado, esta extensão da sua percepção continua a ser proporcionada pelos seus próprios órgãos. Neste sentido, representamo-nos também por imagens e não só por palavras.

Uma fotografia de um corpo e um corpo não são a mesma coisa, mas o que agora temos verdadeiramente do mundo são imagens, e estamos a modificá-las para nos modificarmos a nós também. Há um número quase incalculável de auto-retratos, retratos, imagens que remetem à imagem que queremos lançar de nós próprios; exageros, deformações e misturas convivem com fotografias da mais famosa modelo num mesmo espaço virtual. A câmara que virámos para nós em vez de virarmos para o mundo teve também o seu enorme impacto.

“Por dentro encaramo-nos como iguais; é por fora que autenticamente nos manifestamos.”²⁰ Ao remeter esta tese, Arendt questiona a habitual hierarquia entre ser e aparecer. Se a representação do ser humano através do corpo deriva da aparência é porque o “aparecer” é tanto uma condição do ser quanto da representação. Assim, a representação mostra o que o homem é numa imagem em que o faz aparecer. E, por outro lado, a imagem faz isto em substituição de um corpo, que ela encena a

²⁰ BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem - Para uma ciência da imagem*. KKYM + EAUM, Lisboa, Portugal (2014)

fim de que o mesmo proporcione o efeito desejado. O Homem é tal como aparece no corpo, e este é em si mesmo uma imagem, ainda antes de ser reproduzido em imagens.

A corporalização é o sentido mais importante da representação corporal, que ostentamos como imagens e que levamos a cabo no nosso próprio corpo. Visto que o corpo é aqui apenas meio, desempenha o papel que lhe foi atribuído, independentemente de as imagens acentuarem, ou não, a sua corporalidade.

O corpo anatómico não expressa nenhum Eu, e o Eu oculta-se no corpo. Corpo e “alma” são distintos mas não existem um sem o outro. Os corpos podem desmoronar-se, enganar-nos, promover-nos; mas não podemos fugir deles. No entanto, cada vez mais estranhamos a nossa identidade estabelecida e o nosso corpo. Quando nos tentamos transformar, o que colocamos em nós não se refere tanto ao corpo, quanto ao ser humano que, assim, altera a sua imagem. No regime das imagens, em redes de desejo e partilha como o *Instagram*, o corpo real pode muito bem ser trocado por uma versão virtual do mesmo, e com uma rapidez nunca vista. Podemos então manipular o nosso corpo, apresentá-lo de mil maneiras diferentes, promovendo-o ao nosso gosto. Podemos libertar-nos do nosso corpo nas imagens, que nos permitem olhá-lo à distância. A imagem do corpo obriga os corpos reais a comportarem-se conforme o que transmitem, expressando-se em imagens de rostos, gestos e olhares.

IV.1.1. A CENSURA DO CORPO

Repetidamente surge em novos moldes o antigo conflito entre natureza e imagem. Quis-se representar o corpo numa imagem que demonstre os ideais de saúde, juventude e imortalidade, uma máquina perfeita. Este culto do corpo é simplesmente a outra face da perda do corpo, de que hoje se fala um pouco por todo o lado.

Reduzidas a signos icónicos, as imagens dirigem-se à percepção cognitiva, e não à percepção sensorial, relacionada com o corpo. Reconhecemos a cada passado o seu domínio sobre as imagens, mas esquecemos que já há muito que a realidade social e religiosa é controlada pelas imagens de cada época, cuja autoridade forma a consciência colectiva. Contudo, ao se violentar as imagens, só se consegue destruir o meio ou o suporte medial de uma imagem, isto é, o seu aspecto tangível, material ou técnico, deixando intacta a própria imagem, porque esta continua com e no espectador.

Ao privar uma imagem da sua presença física privamo-la da sua presença pública. Seremos ainda hoje capazes de retirar às imagens a sua presença pública? A minha resposta seria não - censuradas, as imagens sem meio onde se tornarem físicas continuam a surgir ainda com mais força em todos os ecrãs que nos rodeiam. A Internet ainda não foi controlada a 100% para que as imagens deixem de ter a sua presença pública; é essa a sua força. Mas, sendo impossível travar as imagens, a censura feita será então lançar cada vez mais imagens com significados contrários daqueles que queremos impedir - a Internet contribui para esta divulgação da imagem que controla também. Este controlo através das imagens surge na sua maioria sob a forma de marketing ou publicidade - com as suas imagens ditam o que devemos querer, que corpo devemos ter, que imagem nossa transmitir.

A experiência medial das imagens é uma actividade cultural e, assim, não se fixa só em meras competências técnicas, mas também no consenso e na autoridade. Nos *mass media* contemporâneos os corpos manipulam os seus espectadores: exibem-se como corpos de uma beleza sobre-humana ou como corpos virtuais que ultrapassam os limites do corpo natural. A publicidade, que no sistema capitalista dita e prescreve o ideal do corpo, exerce sobre o público a coerção de se assemelhar às imagens e de imitar modelos corporais, paralisando a nossa própria sensação do corpo. Mas a imagem pode ser apenas uma imagem, está em nós o poder que lhe conferimos.

Os movimento totalitários monopolizaram o corpo como padrão colectivo a fim de celebrarem o ideal político através de uma nova felicidade corpórea. As artes plásticas, enquanto portadoras simbólicas da imagem do ser humano, tornaram-se suspeitas de iludirem a ideologia do corpo promovida pelo regime. A imagem ideológica do corpo e a imagem corpórea proibida condicionavam-se reciprocamente.

Pelo contrário, o indivíduo “processa” necessariamente o material imaginal colectivo do imaginário, em harmonia com a sua fantasia pessoal. Já esperadas pela nossa memória das imagens, as imagens vistas estão também, de modo inevitável, sujeitas à nossa “censura” pessoal. A nossa experiência imaginal baseia-se decerto numa construção, que nos próprios elaboramos. Esta, porém, é dirigida pelas condições actuais em que as imagens mediais são modeladas.

A experiência medial das imagens está no sabermos que utilizamos o nosso próprio corpo como meio para receber imagens exteriores e gerar imagens interiores: imagens que surgem no nosso corpo, como imagens provenientes de sonhos nossos, mas que percebemos como se elas

utilizassem o nosso corpo apenas como um meio onde existirem. A medialidade das imagens é então uma expressão da nossa experiência corpórea.

Quando a trama da imagem findou, começou o papel do artista. Através da semelhança, foi tecendo um novo nexos entre a imagem e a pessoa. A prática actual dos artistas de utilizar o seu corpo como meio de arte permite inferir que se trata de imagens do corpo perdidas, às quais reage esta substituição *in corpore*. O artista produz imagens no seu corpo e com o próprio corpo para através desta “presença real” se afirmar contra a crise das imagens semelhantes e miméticas. Ao mesmo tempo, com a sua corporalização (e experiência corporal) revolta-se contra o monopólio da realidade medial que se apodera do mundo dos corpos. Em vez de aludir a si mesmo através da “obra” habitual, fá-lo no seu corpo, obrigando o espectador a prestar-lhe atenção e ao seu próprio corpo. O corpo é então não apenas suporte de imagem, mas também produtor de imagem, que pela sua própria mão nisso se transformou.²¹

O corpo ideal não é posse do ser humano, Mas, ao explorar-se a si mesmo, o corpo real aprende a conhecer os seus limites. Desde que o corpo se libertou de uma norma vinculativa absoluta os artistas trabalham o seu corpo, exorcizam e afirmam a sua presença através de alusões e comentários, sem contudo conseguirem reduzi-lo a um conceito comum.

As imagens não deixam qualquer dúvida sobre quão mutável é o seu ser. Assim, acontece que depressa rejeitamos as imagens que inventamos, quando lhes damos uma nova orientação relativamente às questões sobre o mundo e sobre nós mesmos. Só nas imagens nos libertamos, substitutivamente, dos nossos corpos, que assim podemos olhar à distância. A incerteza acerca de nós próprios gera em nós a tendência para nos vermos como outro e através de imagens.

Hoje fotografamo-nos e filmamo-nos uns aos outros desde o berço até à tumba, convertendo em tema estético o corpo. Neste caso, o visível não é o rosto que temos, mas o rosto que fazemos, ou seja, uma imagem que há que ler simbolicamente quando ocorre o encontro com outra imagem. Por isso, hoje, a questão será se o corpo se subtrai a toda a analogia na imagem ou se é trocado por imagens, nas quais se pode negar a si mesmo. Ambas as alternativas significam que irrompeu uma crise entre corpo e imagem, a crise da referência.

²¹ Ver em anexos (figura 17)

IV.2. O AUTO-RETRATO

O *Instagram* é não só uma maneira de produzir imagens, como também uma forma de nos produzirmos infinitamente, e de estabelecer com outros uma discussão de imagens sobre nós próprios. “Eu sou este que aqui me represento”, um auto-retrato constantemente no presente e que se torna quase automaticamente nostálgico. Mais um ver-se de fora.

O caso da partilha de auto-retratos e *selfies* (fotografias retiradas pelo próprio a si mesmo) é predominante nos dias de hoje, mais concretamente em redes sociais como o *Facebook* ou *Instagram*. Esta partilha passa por todos aqueles com um telemóvel com câmara, dos mais variados ângulos, mas com algo muito enigmático para mim por detrás de tudo. Não se podem ignorar nestas *timelines* de partilha de imagens a preservação da imagem do próprio, a memória que fica retida na aplicação com o passar do tempo.

Este tipo de auto-retrato fotográfico (a *selfie*) que vai aparecendo nos nossos *feeds* do *Instagram* (e outras plataformas) é principalmente tirado com o telemóvel, dispositivo este que agora não só tem câmara para o mundo exterior como uma câmara virada para o utilizador. Não se pode deixar de lado algum pensamento sobre como esta nova pequena câmara virada para nós pode de facto ter alterado a nossa maneira de nos representarmos e vermos constantemente. São imagens constantes, feitas e partilhadas (ou não) por todos, e o desejo de as tirar tornou-se quase um fenómeno global. Mas nestas plataformas não só interessa a imagem que partilhamos de nós - aqueles que vêm a nossa imagem são o principal motivo da partilha. Com a abundante imersão na realidade do ecrã a que assistimos nos dias de hoje, é bastante fácil manipular seguidores *online* através da imagem.

O que vemos então de um nós no presente? Dado o carácter instantâneo da aplicação, é importante para mim pensar também no impacto de um “eu” estar sempre a observar-se no presente - um espelho constante que nos persegue por opção. Quem vemos neste espelho constante?

O espelho foi inventado com o intuito de ver corpos onde nenhum corpo existe, apenas o nosso reflexo. Como meio, o espelho é o oposto cintilante dos nossos corpos e, no entanto, devolve-nos a imagem que fazemos do nosso próprio corpo.

O espelho origina no sujeito uma transformação no momento em que este “recebe” uma imagem. Através deste acto, o sujeito não só se experimenta como um outro, mas torna-se sujeito mediante o controlo exterior da imagem que de si pode fazer. O Eu possui uma imagem de si mesmo, que é controlada no olhar e defronta o sujeito com a dúvida da sua própria imagem.

Poderemos pensar este novo fenómeno também à semelhança do reenquadramento do mito de Narciso que o teórico Marshall McLuhan fez, no qual explica que “os homens ficam fascinados por qualquer extensão de si mesmos em qualquer outro material que não eles mesmos”²². Este não se apaixonam por si mesmos - mas, insensíveis à sua própria imagem, não conseguem reconhecer o seu reflexo enquanto seu. Será que quando ligamos uma câmara para nós, estamos a ver-nos num directo que não conhecemos - um directo como todas as outras imagens que recebemos em directo? E, a partir daqui começamos a procurar variadas formas de nós próprios, vários ângulos, outros reflexos, um eu no ecrã espelhado e rodeado de espelhos. Como se não soubéssemos que nos estamos a olhar a nós próprios, tornamo-nos insensíveis aos nossos auto-retratos e produzimos muita versões diferentes de nós mesmos. Mas tomemos estes novos auto-retratos da contemporaneidade como válidos, como representações do “eu”, como processos de nos tornarmos mais um, de nos reconhecermos e projectarmos. Desde então, outras superfícies técnicas continuaram o papel do espelho, propondo um reflexo do mundo exterior. Os espelhos electrónicos representam-nos tal como queremos ser, mas também como não somos. Mostram-nos corpos artificiais, subtraídos à morte, assim satisfazendo os nossos desejos.

Um rapaz bebe algo por uma palhinha, atrás de si o céu - olha a câmara de frente e directamente, olha-se a si em directo; uma rapariga na casa-de-banho põe um pé no lavatório, com o telemóvel verde de lado tira uma fotografia ao espelho, olha o ecrã com o seu reflexo em directo; numa superfície que reflecte, uma palavra lê-se a negro - “NO”, podemos ver que mais afastado um rapaz de chapéu tira a fotografia a esta palavra e a si inserido nela. Um “eu” com um ecrã e reflectido num espelho enquanto tiro a fotografia; um eu que esconde a cara com o ecrã, um eu que se olha nos olhos ao espelho.²³ Poderão estes vários “eus” estar a comunicar entre si à distância e à velocidade de uma publicação? Para onde olham eles, que mensagens são estas que nos enviam com a sua cara adjacente? - estas presenças em sítios abstractos, com a nossa cara ou o nosso corpo como selo.

²² MCLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man* (1964)

²³ Ver em anexos (figura 18)

Um eu com o céu atrás e um eu com o planeta Terra por detrás da sua aureola. O ser humano coloca-se em todos os sítios, apodera-se de pequenos enquadramentos daquilo que o define singularmente, com as mensagens que quer ver numa discussão sobre o presente. Somos nós ali representados e reflectidos, será que começamos de novo a reconhecer-nos no reflexo, ou continuamos apenas a tentar decifrá-lo, agora também como uma imagem. “A minha imagem, feita por mim, e sobre mim”.

Tomemos estas posições que assumimos nas imagens como uma máscara social, sem qualquer tipo de conotação negativa; máscara essa que transportamos não só nas imagens como na vida em geral. Tomemos a “máscara” enquanto todas as posições que tomamos no social.

Apenas por meio do mascaramento o rosto e o corpo se convertem no portador social de signos, cuja função executam. A representação do sujeito está intimamente ligada à questão da máscara que este transporta, portanto com a da imagem que essa máscara projecta. A máscara ou o disfarce ocultam o corpo com o objectivo de nele mostrar algo que ele próprio não pode mostrar, convertendo-o em imagem. Olhando a máscara, o nosso olhar pode tornar-se até incapaz de distinguir do rosto a imagem que produzem. Será que envergamos constantemente certas máscaras que nunca tiramos?

Podem entender-se os retratos em geral como máscaras que se tornam independentes do corpo e foram transferidas para um novo suporte. Por outro lado, é possível ler o retrato na modernidade como máscara da recordação e da identidade social. A máscara simboliza um todo por meio de uma parte pois transforma-nos em imagem, ocultando nosso corpo ou rosto e revelando uma nova imagem nossa. As repercussões sociais da máscara vão-nos então mostrando que o rosto que classificamos enquanto verdadeiro pode ser então aquele que a máscara gera.

Vejamos o exemplo de @amaliaulman²⁴: durante meses Amalia Ulman escondeu-se por detrás de alguém que não era ela, mas que aparecia em imagem com o seu corpo. Durante meses fingiu ser uma rapariga que não ela - sem que muitos soubessem quem era esta artista argentina, fingiu ser alguém que corrigiu o seu corpo com várias cirurgias, com o sonho de um dia se tornar modelo. Fotografava-se ao espelho, mostrava-se enquanto alguém cuja vida encarnava, tudo o que partilhava

²⁴ <https://www.instagram.com/amaliaulman/>
Ver em anexos (figura 19)

era uma performance. Vemos a “ascensão da sua carreira”, os seus momentos mais escuros; joga com imagens de uma verdade falsa, que se espalhava nas redes sociais sem o total entendimento de quem era aquela pessoa. Só passado algum tempo, quando Amalia escolheu revelar a sua performance, é que todos começamos verdadeiramente a entender aquelas imagens, e como facilmente somos “enganados” pelas imagens partilhadas por esta artista. Ainda depois de ter desmascarado as suas imagens, esta rapariga joga com a nossa percepção, pelo que nunca chegamos realmente a perceber as suas partilhas - serão novas performances? Será que está de facto a sentir o que mostra? Será que canta porque quer ou para lançar mais uma imagem de um puzzle? O seu *Instagram* hoje está cheio de pombos, *stockfootage*, avisos de doenças com a sua própria cara, imagens suas grávida... O que é a “verdade” aqui?

O problema da pose, que adoptamos diante da câmara, confirma de modo particularmente simples que nos transformamos numa imagem, ainda antes de o disparo fotográfico fazer de nós uma imagem. Mostram-se corpos, mas significam pessoas; o corpo torna-se então suporte da imagem, ou seja, um meio.

Não que este “manipular” tenha obrigatoriamente um sentido pejorativo; ele simplesmente é verdadeiro porque tudo o que lançamos será sempre aquilo que escolhemos partilhar, e não tudo o resto que deixamos de fora. O que acontece então quando partilhamos imagens do nosso corpo, ao nosso gosto, com o enquadramento por nós escolhido? Ao mesmo tempo que partilhamos estas imagens para serem vistas, estamos acima e antes de tudo a deitar um olhar sobre nós próprios. Como é suposto apresentarmo-nos? Será que começou a altura de questionarmos e reivindicarmos o direito à nossa imagem?

IV.2.1. A LUTA DO AUTO-RETRATO CONTEMPORÂNEO

Ainda que os meios digitais de hoje modifiquem a nossa percepção, tal como fizeram todos os meios técnicos antecedentes, esta percepção continua ligada ao corpo. O digital veio trazer-nos também isto: disponibilizou uma posição participativa com uma audiência global, num sistema de trocas, onde cada um se insere no xadrez do social. Um segundo mundo de ideologias que se representam por imagens, dada a sua força contemporânea, velocidade e capacidade de surpreender ainda. Ainda nos sentimos susceptíveis às imagens (coisa que na minha opinião acabará dentro em pouco ou então será a maneira como a imagem em si nos aparece que vai mudar radicalmente),

ainda são formas de nos representarmos e de mostrarmos o que retiramos do mundo. E estas imagens do corpo têm essa força - a força de serem imagens velozes que entram nas nossas vidas e nos obrigam de alguma maneira a colocar questões acerca de como nos colocamos no mundo.

Quando reivindicámos o nosso direito de poder tornar público aquilo que se considerava privado, muito começou a mudar. Hoje em dia conseguimos observar ainda mais um movimento nesta direcção, com a discussão de imagens do nosso corpo, como o queremos apresentar para o mundo, e como a nossa pele, braços, pernas, podem desafiar discussões sobre o sujeito. Se neste sentido também o estético pode ser político, o sujeito começa numa luta primeiro no *Instagram* - os termos e condições de utilização da plataforma. Quando um sujeito toma posição perante estes termos e condições, inscreve-se um problema - nota-se a emergência do político.

Remetendo de novo para a força política que as imagens pobres têm, um dos seus maiores exemplos presente no *Instagram* a um nível mainstream é a publicação de *selfies*. A *selfie* é agora parte de um processo de construção subjectiva ainda muito confuso, e não é sempre uma imagem bonita. Quando antes era estranho publicar uma imagem tirada por nós próprios a nós próprios, agora os códigos evoluíram e as subtilidades do que uma *selfie* pode significar tornaram-se mais complexos. As pessoas parecem incluir-se em padrões digitais de como se representar, pois agora é mais interessante poder aceder à intimidade de uma pessoa do que vê-la bem iluminada e fotografada em estúdio. Os indivíduos começaram a fotografar-se a um ritmo quase diário, ao espelho e em reflexos, e a sua imagem foi evoluindo. Começaram também a ser questionados os termos e condições com que nos deixam apresentar a nossa imagem ao mundo. Do *Facebook* ao *Tumblr*, *Youtube* ou *Instagram*, em todas estas plataformas as pessoas exploram as suas relações sociais e criam as suas próprias identidades. Como consequência de tal, têm havido uma enorme variedade de trabalhos biográficos a surgir e têm sido feitas experiências com a imagética sexual popular. Sendo a nudez algo proibido, novas formas de simbolizar o proibido foram surgindo nesta rede social *mainstream*, tapando mamilos com pequenas manchas, desfocando órgãos sexuais. Uma representação não substitui outra, mas ambas existem enquanto entidades com regras separadas e enquanto registos sensoriais.

Muitas raparigas hoje lutam de certa maneira para poderem apresentar o seu corpo como o vêm, como querem que seja visto. Reivindicam o seu direito à igualdade entre géneros, direito a

mostrar os mamilos, as mazelas, pelos púbicos, cabelos apresentados como texturas de si. Inúmeras contas já vi serem canceladas por transmitirem estas ideais e imagéticas, contas essas que depois acabam por retomar sob outro nome, uma outra identidade, mas continuando a mesma luta e discussão com a aplicação. Quando teremos de facto direito à nossa imagem?

Por toda a Internet conseguimos hoje encontrar estas imagens lançadas num caminho pela luta do direito da imagem do próprio. Um dos movimentos mais aderidos no ano 2015/16 foi sem dúvida o movimento *#FreeTheNipple*²⁵, onde se inserem imagens de milhares de mulheres que tiraram fotografias a si mesmas sem camisola ou sutiã e as partilharam, mesmo sabendo que passado uns minutos, horas ou dias, a fotografia seria retirada. A existência breve destas fotografias poderia ter sido tomada apenas só como mais uma “moda activista” (que o foi, sem dúvida), mas a sua imagem permaneceu no olhar das pessoas, no pensamento sobre o que é a igualdade de género na contemporaneidade, e assim ficou como mais um exemplo da liberdade que queremos ter em partilhar o nosso corpo.

E que melhor maneira de trabalhar esta estética do que através da lente da câmara? Libertas pelo surgimento de equipamentos de filmagem e plataformas de publicação, fotógrafas usam as suas câmaras como meio para proporcionar uma melhor representação de corpos reais e subverter as expectativas sociais do que é suposto ser bonito.

Mas esta última onda de feminismo não foi construída por um desejo de rejeitar as noções de feminidade que a sociedade impõe, ou o que tradicionalmente significa ser feminino. Enquanto a as “ondas” anteriores entendiam a masculinidade como maneira de desafiar os papéis dos géneros e desmantelar a sociedade patriarcal, hoje procura-se subverter a ideia de género em si. Levando noções de feminismo ao seu extremo utilizam a paleta de cores redutora e forçada às mulheres desde a nascença, esta última geração de feministas tenta subverter expectativas sociais. Tomemos como exemplos *@petrafcollins*²⁶ e *@artwerk6666*²⁷ - apesar de inseridas no mesmo movimento pela coincidência temporal, podemos denotar que têm abordagens imagéticas muito distintas. Enquanto uma explora as cores e a correspondência com a imagem “típica” e doce das mulheres com luzes preparadas e adereços para as fotografias, a segunda explora imagens do seu rosto e corpo que não são comuns (posições estranhas, expressões faciais assustadoras, lágrimas nos olhos

²⁵ Ver em anexos (figura 20)

²⁶ <https://www.instagram.com/petrafcollins/>
Ver em anexos (figura 21)

²⁷ <https://www.instagram.com/artwerk6666/>
Ver em anexos (figura 22)

ao lado de imagens muito próximas de comida). Ao longo do *Instagram* de @artwerk6666 podemos ir vendo o quão bonita é esta rapariga, e talvez por isso o jogo que ela joga seja um pouco estranho de interpretar - reivindicando o direito a fazer do seu corpo o que quiser, numa partilha quase diária e constante, mostra-nos que é possível não querer corresponder aos padrões dos outros e “vingar” ao mesmo tempo; é um jogo muito confuso, onde talvez se comecem a usar estas “lutas” para obter sucesso, o que faz da luta em si algo que transaciona para o *mainstream*. Empurrando a mulher típica quase ao limiar da caricatura, as artistas envolvidas no movimento procuram expor as falácias dos estereótipos de género, mas será que essas falácias são possíveis de contornar desta maneira? Tudo é consumo. @artwerk666 usa o seu rosto, o seu corpo e os seus sentimentos (“verdadeiros” ou não) para exprimir ideias, trabalhar conceitos e explorar estereótipos de uma maneira muito solta e descontraída, apesar de muito intensa por vezes. Transformou a ideia que as pessoas fazem da sua vida em arte, num conceito; uma maneira de partilhar a sua imagem que promove a sua imagem e o que pensa sobre a sua imagem.

Em todo o lado conseguimos agora encontrar esta “nova onda de feminismo”. Armadas com as suas câmaras de telemóvel e *webcams*, adolescentes e jovens mulheres abrem uma discussão em volta de assuntos anteriormente classificados *taboo*, como a menstruação; mas as suas lutas políticas permaneceram quase sempre apenas como uma troca de ideias entre pares e não tanto enquanto algo informado em leituras e academia feminista. Se por um lado transmitem uma certa inocência, por outro começa a ser difícil perceber se existe uma evolução na linguagem ou abordagem do tema - por vezes, a primeira abordagem do assunto torna-se popular e assim permanece, sem explorar mais nada.

O propósito hoje não é só mostrar os vários “eus” que conseguimos ser - é também espalhar o nosso corpo enquanto um que represente um corpo universal, um corpo que lute pelo direito dos vários corpos em existir. Estas raparigas não partilham a sua nudez para atrair; pelo contrário, muitas das imagens que partilham são consideradas “grotescas”. Mas não deveríamos já ter ultrapassado os antigos ideais de beleza e substituí-los por novos conceitos, novas liberdades que vão de encontro àquilo que nos pertence que queremos partilhar?

A minha atenção está agora focada num pensamento: estes corpos registados e publicados são, à sua maneira, eternos. Uma preservação do “eu”, uma certa luta contra o envelhecimento.

Uma luta para usar o corpo enquanto ainda queremos e nos permitimos a tal. Não será o nosso corpo a demonstração mais clara daquilo que é permanente em nós? Cicatrizes, marcas de nascença, acidentes, tatuagens. Também o nosso corpo nos torna indivíduos com o direito ao lugar do “eu”²⁸.

IV. 3. O CAMINHO VIRTUAL PARA A IMORTALIDADE

Hoje, a evasão do corpo manifesta-se em imagens cujo ponto de fuga se encontra no mundo virtual. Encontramo-nos e persistimos no espaço dos corpos, mesmo se as imagens nos começam a faltar, e preferimos reencontrar-nos em corpos virtuais, que não passam de imagens, embora lhes chamemos de corpo. Corpo visível e invisível formam uma unidade medial. Confundimos, por isso, a crise das imagens com uma crise do corpo, que já não reconhecemos ou não queremos reconhecer nas imagens. Daqui nos é sugerida uma crise do homem.

A actual tendência para a fuga do corpo é apenas uma nova prova da relação entre percepção da imagem e percepção do corpo. Fugimos do corpo e para o corpo, de maneiras muito antagónicas. A transcendência e a imanência do corpo são ainda matéria e tendências antagónicas que deixamos por conta das imagens.

O corpo constitui hoje o tema de muitos artigos e publicações, como se houvesse a vontade de replicá-lo e de recordá-lo, pelo menos, através de uma imagem. Sendo que tradicionalmente as imagens tornam visível o ausente, compensa-se a incerteza acerca do corpo com a sua presença na imagem, invertendo-se assim o sentido usual da reprodução. Registrar a impressão corporal significa “duplicar por moldagem e prolongar a natureza”, a natureza do corpo real.

De forma análoga, uma imagem encontra o seu verdadeiro sentido em representar algo que está ausente, e só pode estar aí em imagem; faz aparecer o que não está na imagem, mas que só na e através da imagem pode aparecer. Cada movimento corporal é, por assim dizer, um acto de linguagem que na imagem fixa persiste tão-só como recordação. No enigma da imagem, presença e ausência encontram-se enredadas de modo indissociável.

Também a questão do ser regressa, perante este meio que assiste à perda do corpo com o decurso do tempo. A ausência, uma condição originária da imagem, aumenta na medida em que nos

²⁸ Ver em anexos (figuras 23 e 24)

impõe uma pura presença. A morte individual constitui uma ameaça à memória colectiva, sustentáculo de qualquer cultura. Enquanto a fotografia representa a presença quando a pessoa está viva, no momento da morte o seu significado altera-se e passa a representar a ausência porque barra a possibilidade de fazer novas imagens ao vivo. Mas será que hoje esta “morte individual” também se possa equiparar a uma ausência das partilhas da imagem? - poderemos esquecer alguém porque as suas imagens já não existem entre nós, não nos rodeiam incessantemente? Ou ainda - será que encarnamos em imagens para não desaparecermos dos olhos dos outros? Sentir-nos-emos mais próximos dos outros por acharmos que algures alguém está a ver a nossa imagem que partilhamos? “Se a minha imagem circula com todas as outras, eu não estou sozinha”, poderia chegar a pensar-se.

Mediante a imagem ganhámos um corpo imortal: um corpo simbólico com que de novo podemos socializar enquanto o corpo mortal se dissolve no nada. Os corpos podem retirar-se do suporte corporal e contemplar-se, assim preservando a sua expressão. Mas, segundo parece, só com o corpo podemos libertar-nos da morte através de imagens que nos transformam em seres sem mortalidade.

As fotografias instantâneas, com que por um instante interrompemos o fluxo temporal, são imagens especulares e substituíveis do Eu efémero. A recordação de si é apenas um exercício preliminar, e não uma superação da ausência.

As imagens electrónicas, essas, não só nos roubam a percepção análoga do corpo, mas também trocam o corpo mortal pelo corpo invulnerável da simulação, como se através destas imagens nos tornássemos imortais. Mas a imortalidade medial é, de novo, uma nova ficção, com que ocultamos a ausência.

Apesar da geral perda de referência, inclusive na linguagem, e apesar de todos os conflitos da representação na chamada pós-modernidade, a corporalização continua a ser um expediente para garantir e assegurar a existência. Inclusive, nos meios digitais desponta um pendor para a encarnação, quando o utilizador humano da Internet quer agir e actuar.

Na terminologia dos novos meios significa que o ser humano, como sempre fez com as suas imagens, pretende formar-se e existir mesmo onde já não pode estar com o seu corpo. As antigas noções da “alma” imortal e incorpórea apropriam-se hoje de um “duplo virtual” que vive no

ciberespaço. Quando a ciberutopia promete a imortalidade na Net, permuta-se o corpo vivo a fim de substituí-lo por uma figura hiperreal ou virtual.

Quando se fala de uma “eternidade digital”, programável, como evitar pensar na promessa de uma eternidade fora do nosso corpo mas simbolizada por um corpo criado por nós. Os meios digitais parecem espelhar e anunciar o início de uma era do “pós-humano”.

Vejamos os exemplos seguintes: @claudiamate²⁹ e @viktorsefcik³⁰ são criadores de corpos virtuais; para plataforma de divulgação do seu trabalho escolheram o *Instagram*. Enquanto a primeira cria corpos distorcidos, quase grotescos - num eterno *loop* de pequenas acções ou danças ou viagens digitais de cores e padrões, sons, ruídos, *flashes* - o segundo coloca um “eu” nas fotografias que tira, mas não um “eu” natural, um “eu” manipulado digitalmente e transformado em *avatar*. São dois trabalhos sobre o corpo digital muito parecidos mas muito iguais ao mesmo tempo. @claudiamate cria animações alucinogéneas, transforma o corpo num ser estranho, transforma os seus personagens ao seu gosto e imaginação. @viktorsefcik encontra-se numa fronteira um pouco mais estranha - entre a realidade e a dúvida do real, faz-nos questionar a veracidade das imagens ao mesmo tempo que questionamos a nossa própria percepção do que é verdadeiro ou não. Simulando uma viagem a New York (ou não - não sabemos), um *avatar* ou pessoa real fotografam-se em locais que visita e exposições que vê. Quem diria que alguém, ao modificar-se digitalmente, iria gerar um *avatar* exactamente igual a si mesmo, tal qual as imagens fotográficas que partilhamos de nós próprios. Será esta manipulação menos real do que as “*selfies* normais”? Ou será este um *Instagram* criado para um *avatar* existir, para se reivindicar enquanto pessoa numa plataforma utilizada por pessoas?

Contudo, surgiu tanta confusão acerca do papel remanescente do corpo na percepção de imagens digitais, como a propósito da continuidade na medialidade das imagens. Com as novas tecnologias acentua-se o papel do corpo singular como o verdadeiro lugar das imagens, já que é através das imagens que ele comunica com o mundo ou com outros mundo. Também no mundo virtual de hoje as imagens parecem permanecer ligadas ao corpo, por isso, continua a ser legítimo falar de um *lugar vivo das imagens*.

²⁹ <https://www.instagram.com/claudiamate/>
Ver em anexos (figuras 25)

³⁰ <https://www.instagram.com/viktorsefcik/>
Ver em anexos (figuras 26)

Somos colocados em espaços de imagens, caminhamos por eles, sofremos com elas. Nos dias que correm, em que as imagens convidam os vivos à fuga da corporalidade, a evasão do corpo manifesta-se em imagens cujo ponto de fuga se encontra no mundo virtual. Estas imagens que rememoramos corporalmente ligam-se então à nossa própria experiência vital, que se desenvolve no tempo e no espaço.

Que mais se relaciona com o tempo e o espaço a nível imagético que a imagem em movimento? E que mais nos coloca no corpo do outro do que vê-lo em movimento, exprimindo-se, falando ou ficando em silêncio, caminhando? O Eu que se reconhece e aos outros pela partilha da experiência do tempo e do espaço.

As imagens em movimentos e a animação a 3D são procedimentos tecnológicos para simular na imagem a vida dos corpos. Segundo Manovich³¹, através da instalação de vídeo abre-se o caminho para uma "nova relação" entre o corpo e imagem que, assim, de novo solicita e envolve o corpo. Entre a presença na imagem e a presença fora da imagem surgem interferências, quando o meio do vídeo se usa não só para gravações, mas também como jogo formal da auto-apresentação. Contudo, quando nos filmes se consome uma infinidade de imagens singulares para as transplantar, através do movimento, para a ilusão de vida, nunca alcançou o objectivo de libertar uma imagem da moldura e devolvê-la à vida. Mas será que a utilização do vídeo não consegue de facto devolver à vida algo que lhe pertence, mas com o ponto de vista de quem filma? Principalmente numa altura em que todas as imagens estão em ligação umas com as outras na Internet, poderão estes vídeos falar ainda mais sobre a nossa experiência corpórea? O vídeo que se presta a um uso pessoal já possibilitou novas e híbridas criações no âmbito das imagens e tem também especial destaque na era da Internet enquanto prolongamento em movimento da experiência de ser.

³¹ MANOVICH, Lev. *The language of new media*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts (2001)

V. O PONTO DE VISTA

V.1. O OLHAR CONTEMPORÂNEO, ASSENTE NA TERRA

Tornámo-nos presentes e ausentes ao mesmo tempo, existindo num duplo espaço (espaço real/espaço virtual) – mobilizámos o “real” para plataformas digitais que pairam sobre nós, plataformas essas que cada vez mais nos ditam o que vemos e como vemos, como se o espaço físico estivesse já saturado neste século “planetário”. Nada está fechado, tudo está em relação. Infinitas formas de individuação que nunca estão terminadas, sempre a produzir corpos nas nossas virtualidades.

Numa época onde as imagens viajam à velocidade da luz, sem proprietário e por vezes sem nome, tudo circula como sinal. Com a reprodução técnica, a cópia do original é colocada em situações que não estão ao alcance do próprio original e é-lhe possibilitado ir ao encontro do receptor numa constante circulação. A criação de imagem e visualização da mesma anda connosco de mãos dadas. Tudo circula como informação pela Internet, de dispositivo em dispositivo.

Como me apresento aos outros? Como mostro o que me rodeia? Que posição tomo neste mundo paralelo? Quais as consequências destas imagens? Pensando como gerimos as “relações de poder” no mundo digital e como estas ditam e são consequência do “mundo real”, podemos chegar um pouco mais longe na compreensão de como o ser humano se relaciona entre si nos dias de hoje. A era digital veio trazer-nos outro mundo, mas um que corre paralelamente com o real, estando as fronteiras da importância de cada um cada vez mais difusas. A hierarquização da imagem mostra-se complicada desde o início - o valor das imagens é agora não só definido pela resolução e conteúdo, mas pela velocidade e intensidade. A realidade e a nossa consciência são hoje não só reflectidas mas também produzidas por imagens e ecrãs.

Nos últimos anos podemos afirmar que a nossa percepção do mundo que nos rodeia mudou. Conquistámos o espaço e desenvolvemos novas perspectivas e técnicas de orientação, pudemos começar a observar-nos de um ponto de vista muito acima daquele a que estávamos habituados. O nosso sentido de orientação espacial e temporal não pôde esquecer estas novas imagens. Como é que de repente todas estas vistas aéreas que nos sugerem uma visão global do mundo por máquinas, por simuladores da realidade, se tornaram tão assumidas enquanto a verdade objectiva das coisas?

A História foi substituída por um fluxo de recompilação interminável de imagens, fragmentos. Penso que estamos neste momento à procura de uma base comum na qual podemos começar a perceber estas mudanças; começa agora uma nova sensibilidade emergente que toma o lugar da arte e da política e as junta, para que possamos voltar a pensar na nossa condição.

Em resposta a estas novas imagens que parecem ter contidas nelas “o visão des-subjectivada do mundo”, parece-me interessante contrapor outras: aquelas criadas diariamente pelas pessoas que ocupam, observam e captam os espaços que as rodeiam. Temos sempre presentes as imagens que a imprensa nos “envia” a casa, pelo ecrã da televisão, mas e se pensarmos numa divulgação de imagens cujo autor é desconhecido, cuja interpretação do mundo é completamente subjectiva sem tentar ser o contrário? Talvez aí comecemos a encontrar imagens que, não contradizendo totalmente estas “vistas aéreas”, falam sim com as mesmas, completam-nas com “um toque de humanidade”. Há hoje, parece-me, uma discussão entre realidades captadas e tornadas imagens. E todas elas circulam num mesmo sistema. As perspectivas são torcidas e multiplicam-se. Novos tipos de visualidade surgem. Começa-se a largar a visão de um espectador imóvel enquanto norma, e podemos ver variados outros paradigmas visuais. Cada utilizador pode trazer a sua visão e “pô-la a falar” com a visão dos outros: um olhar contemporâneo assente na Terra.

Para onde se desvia então o olhar de milhões de utilizadores da aplicação *Instagram*? Onde e como se foca hoje o nosso olhar? Como se define então uma mesma utilização de um dispositivo por milhões de pessoas? O que está incutido nas imagens que criamos com estes dispositivos móveis por “saírem” destes? Poderemos estar a falar de uma estética comum com várias perspectivas? Será que estamos todos incluídos num mesmo sistema de assuntos?

Pensemos nos dispositivos de criação de imagem contemporâneos e pensemo-los também na mão e olhar de pessoas “de agora”. Quando uma imagem se demonstra através do vidro de um dispositivo, a imagem do próprio funde-se com aquilo que está em exibição, criando uma imagem própria completamente nova. Tomemos os dispositivos como um meio através do qual se reflecte e explora o mundo, mas um meio que finalmente se consegue manter à velocidade das narrativas que se desenvolvem neste.

Mas qual é a nossa relação com o real? Num momento em que testemunhamos a constante destruição e reconstrução dos espaços, reside na Internet a história dos mesmos, uma colecção de

traços da realidade. E a produção da realidade na forma de uma história cronológica parece ser abundante hoje. Estas imagens criam um “guião” da realidade, mas um que cresce cada vez mais surrealista e começa a transbordar, tornando a realidade saturada a um ponto em que se torna vazia do seu próprio valor. Se estamos de acordo que a nossa realidade se torna cada vez mais como os pensamentos segregados por uma mente colectiva, podemos então ver mesmo esta realidade?

O olhar contemporâneo não é sobre o futuro, mas sim uma metáfora para a vida diária e as políticas do presente, e cada vez mais me parece claro que aquelas imagens que conseguem gerar uma discussão com a realidade são aquelas cujos autores estão “mais envolvidos com a vida” - não mais como uma realidade solidificada com um único significado original, mas como um processo de fluxo contínuo.

Trata-se de uma participação activa e intuitiva nas possibilidades da vida, uma consideração da própria vida como um processo de experimentação e desenvolvimento das suas próprias maneiras de perceber o mundo. A criatividade na criação de imagens deve e irá aumentar continuamente questões que dizem respeito à vida social e estimular a nossa consciência da vida, bem como as nossas acções; imagens susceptíveis a construir um relacionamento dinâmico *entre e em torno* da vida.

Porque estamos interessados em guardar os passos que fazemos mostrando aquilo que vemos? Parece-me então que o interesse dos espaços está em quem por ali passou e olhou para eles, os partilhou. Poderá o mundo à nossa volta pensar connosco o nosso lugar, através das imagens? Fragmentamos o espaço para pensarmos nele, para o vermos ao pormenor. São pequenos “pedaços da Terra” que guardamos para os pormos em contexto no nosso perfil e eventualmente aparecerão na *wall* dos nossos seguidores.

Ao mesmo tempo que tentamos perceber quem somos pela nossa imagem, percebemos também como esta é um modo de nos ligarmos à nossa cultura. Passando “o nosso eu” através da Internet, sabemos que a nossa imagem viaja para longe, é vista por muitos, torna-se independente do “eu” físico. Pomos em prática a nossa compulsão pela repetição agora mais do que nunca, repetição esta que prolonga e transporta as coisas no tempo - cada retrato parece-me ser um *statement*, uma mensagem; ao mesmo tempo é uma mensagem vaga e com infinitas possibilidades de interpretação. Um certo erotismo paira no ar - o feitiço do eu para o outro desconhecido; olhares

para exteriores que revelam algum interior. Queremos preservar a imagem do próprio, uma memória que fica retida na aplicação com o passar do tempo.

Porque é que a ligação entre pessoas continua a ser um mistério? Podem as imagens dos outros levar-nos a tentar desvendar este abismo entre o “eu” e o “outro”? O “eu” olha o “outro” e partilha-o, e a aura à volta destas imagens vai aumentando.

Começa uma era em que é essencial reclamar a realidade para que nos seja devolvida, mas será que essa “realidade” ainda existe?

V. 2. O RECONHECIMENTO DO PONTO DE VISTA

Quando a vida e a sua representação digital ficam entregues a todos os que têm em seu poder dispositivos para tal, como se gerem então as pessoas e infinitas *personas* que encontramos na Internet? Um constante *update* que nos faz sentir mais seguros em relação às nossas próprias partilhas. Como se conseguem então diferenciar estas imagens das que no tentam mostrar uma realidade objectiva? Como podem então as imagens partilhadas nesta plataforma ser mais fortes que re-apropriações (imagens pobres, que não têm já a mão do seu primeiro autor)? Para mim uma resposta surge quando pensamos na maneira como elas são feitas: com um dispositivo móvel que tem *attached* a si um dono. Como pequenos aparelhos que são, percorrem a cidade nas mãos de alguém conseguem enviar-nos imagens de algo mais verdadeiro que se passa ao nível do solo. E mais importante que tudo: com um ponto de vista. As imagens que lançamos nesta aplicação são únicas e inevitavelmente com um ponto de vista.

Não me parecem ser imagens que nos queiram vender produtos, ou aconselhar-nos nos nossos hábitos. São antes uma demonstração daquilo que queremos transmitir aos outros com o que nos rodeia, algo solto da mensagem directa propagada pela palavra, e com milhares de interpretações possíveis. O seu contexto encontra-se apenas no perfil do utilizador, quando uma imagem a antecede e outra precede. São feitas pequenas leituras de instantes que para o outro que vê tem uma ordem de significado. Nem que seja a simples descrição de um dia-a-dia. Tentativas de encontro com o outro, através do que vemos e decidimos partilhar. Já não se trata exactamente de querer ser reconhecido enquanto uma pessoa igual a outras, este direito moveu-se para um direito ao

reconhecimento da imagética - ser reconhecido o enquadramento que faço daquilo que me rodeia, as minhas referências, a decisão que faço em publicar e o seu contexto.

As coincidências de pontos de vista podem dar aso a conversas entre imagens sobre um mesmo assunto, várias perspectivas sobre uma mesma coisa ou coisas totalmente diferentes que, em partes diferentes do mundo, conseguem contactar e discutir através da Internet. Um *like* pode ser visto então, nesta aplicação, como um assumir do reconhecimento (eu reconheço-te, mas também me reconheço no teu ponto de vista). Não se trata já apenas de uma leve aprovação do outro, as imagens já têm outro poder: as imagens já se alastraram para o nosso dia-a-dia de maneira a que aquelas que eu produzo são também um reflexo daquilo que eu sou; eu partilho-as, há uma mensagem no meu ponto de vista, por mais difusa que seja. E cada uma que é partilhada entra no seu contexto, no contexto da cronologia do autor, sob que nome seja. Não estamos já apenas a lutar para ser reconhecidos, o reconhecimento está implícito nestas novas redes e é também uma das principais razões da sua existência.

Qual será o valor do ponto de vista? Poderá ser esta a questão que nos leva de novo ao político? - pode o valor de um ponto de vista ser tão grande que consegue ser considerado um *statement* político, um *statement* que discuta sobre aquilo que vê e a situação da vida real representada num universo paralelo virtual? Não são máquinas que decidem quais as imagens “com maior valor”, não são as máquinas que tocam duas vezes nas nossas fotografias para adicionar mais um *like*; são pessoas com os seus próprios dispositivos. Será que aqui o reconhecimento não passa apenas por um desejo do outro, mas também por coincidências no olhar? Uma procura identitária. Não se trata de ser um exercício desafiante e complicado de aprender, que se vai dominando com tempo; a maioria daqueles que captam momentos com dispositivos móveis não são mestres de fotografia, a qualidade da imagem é sempre relativamente aceitável e um *click* no ecrã faz o resto. Temos então de nos distinguir ou associar nesta aplicação através daquilo que vemos e daquilo que decidimos que é interessante partilhar com os outros.

Estão as imagens no presente a “lutar” por uma visão do presente? Contra imagens já estabelecidas como verdade - imagens estas sem autor que não uma máquina ou um satélite que nos vê de cima - outras surgem pelas mãos de utilizadores de plataformas como o *Instagram*, imagens essas que nos falam de como cada utilizador vê o que o rodeia, satiriza os assuntos que considera

importantes, comunica com familiares, amigos ou desconhecidos. Numa época em que a imagem tem tanto impacto, em que a veracidade dos factos é maioritariamente apoiada por fotografias, podem novas verdades começar a surgir? Teremos finalmente conseguido dar às imagens o valor que elas “merecem” por termos estes dispositivos móveis que as transportam connosco? Será de facto esta a emergência de uma nova sensibilidade? Uma que caminha connosco, de ecrã em ecrã.

VI. UMA MONTAGEM PRÓPRIA

Abandonar a cronologia: a intensidade da influência não depende de datas mas sim da força da emissão, cruzada com o momento reflexivo do receptor. Todas as ideias são nossas contemporâneas: todos os conteúdos metafísicos dogmáticos se dissolvem em processos, correntes de pensamento, que, dada a sua relevância para a minha existência, abandonam o seu lugar histórico fixo no encadeamento da cronologia e entram num reino do espírito onde todos são contemporâneos. É este processo de tornar contemporâneo que pode também ser descrito como processo de conhecer. Conhecer é tornar presente, conhecer algo do passado é resgatá-lo desse tempo.

Gonçalo M. Tavares, *Atlas do Corpo e da Imaginação*

A própria realidade começou a ser entendida como um tipo de escrita, que tem de ser decodificada. Ver a realidade como um conjunto sem fim de situações que se espelham umas às outras, extrair analogias das coisas mais desiguais, é antecipar a forma característica da percepção estimulada por imagens fotográficas. Enquanto as fotografias antigas preenchem a nossa imagem mental do passado, as fotografias tiradas agora transformam o que está presente numa imagem mental, como o passado. O objectivo é precisamente ver o todo, por meio de uma parte - um detalhe que nos prende, uma maneira impressionante de corte. Nós temos a capacidade de observar toda esta experiência, para ver através dos momentos sentimentais em vez de apenas os vivermos. Nós somos parte da nossa experiência e ainda assim conseguimos ver através desta.

Referir-se-ão ainda estas imagens a um espectador, no qual encontram o seu lugar vivo? Pertencer-nos-ão ainda as imagens com que vivemos? Ou estará a ficcionalização do mundo prestes a apoderar-se das imagens do Eu? Esta falsa unidade do mundo é afetada por traduzir o seu conteúdo em imagens. As imagens que provemos de um significado simbólico na nossa memória corpórea, são diferentes das que consumimos e esquecemos. Se nos permitirmos pensar em nós próprios enquanto "lugar das imagens", poderá então dizer-se que nos apresentamos como uma resistência que enfrenta a torrente imaginal que transborda dos *mass media* contemporâneos. A actual sobreprodução de imagens estimula os nossos órgãos visuais na mesma medida em que, felizmente, os paralisa ou imuniza. Ao querermos fugir do quotidiano para uma virtualidade que nos

parece menos complicada pois não contém em si o real, esquecemo-nos que agora este virtual tem em si não só a desconstracção que procuramos mas também a ansiedade que provem da mistura do real com o virtual. Esta fusão enigmática está a invadir o nosso ambiente, e estamos prestes a ficar presos a ela.

Vejamos o caso da publicidade: com as imagens publicitárias estamos na presença de um discurso que procura representar o mundo segundo finalidades precisas (influenciar o olhar do espectador em relação aos produtos apresentados, sobre a forma de os consumir, a sua própria relação com a sociedade, etc), organizando de modo muito consciente os elementos figurativos da narração. Os filmes publicitários contêm demonstrações; são filmes de propaganda, no sentido literal do termo, de propaganda comercial, inteiramente dedicada à influência. Nesse aspecto são apaixonantes, dado que a montagem é uma das suas alavancas privilegiadas. De facto, tratam-se muitas vezes de filmes muito curtos nos quais, contudo, os espectadores devem reencontrar o seu universo, de maneira mais ou menos sugerida. O princípio é portanto o de dar informação suficiente em muito pouco tempo, mas da forma mais clara possível, privilegiando a legibilidade dos elementos essenciais. Mas aqui o espectador está adormecido; lê aquilo que os outros querem que leia.

Querendo contradizer esta tendência, a percepção do espectador equivale a uma montagem pessoal vigilante e a um conjunto de dados e códigos. O espectador não deve ser só portanto alguém que acredita no “real” - tem de estar consciente da percepção passiva e também de uma leitura analítica dos meios e das suas tecnologias, deixar crescer em si uma intuição acerca das condições em que as imagens são produzidas, que no futuro marcará a sua compreensão da imagem.

As imagens são sempre compatíveis, ou podem ser feitas compatíveis, mesmo quando as realidades que retratam não são.

Pessoalmente, acredito que ainda conseguimos “ter” as nossas imagens. Devemos encarar a imagem não só como um produto de um dado meio, seja ele a fotografia ou o vídeo, mas também como um produto de nós próprios, porque geramos imagens nossas (sonhos, imaginações, percepções pessoais) que confrontamos com outras imagens no mundo visível. Qualquer coisa que pode ser conectada com tudo o mais. No acto de fabricar e perceber as imagens, ocorre uma

metamorfose - as imagens vistas tornam-se imagens recordadas que, doravante, encontram um novo lugar no nosso arquivo imaginal.

Como se sabe, as nossas imagens mentais soltam-se e desfraldam-se com tanto maior liberdade quanto menos forem restringidas por imagens físicas ou visíveis: poderia aqui descortinar-se justamente uma lei geral para a interação entre as imagens internas e exteriores.

A aura de um tempo irrepetível, que deixou o seu vestígio na fotografia, leva a uma animação de tipo muito pessoal, que pressupõe no espectador uma empatia afectiva. Um filme, na medida em que replica a experiência da visão, apresenta-nos as ferramentas para tocar e elucidar essa experiência. Ver um filme tem implicações místicas tremendas; ele pode ser, no seu melhor, uma maneira de aproximação e manifestação daquilo que não conseguimos exprimir. Estas imagens filmicas estão a um toque de ecrã de distância e a uma vontade de ligação que apenas pode surgir em nós - isto porque a um nível visceral, a qualidade intermitente do filme está perto da nossa maneira de experimentar o mundo.

Nós não vivemos um *continuum* sólido da existência. Tentamos fazer com que tudo pareça contínuo e consistente, mas na verdade é mais intermitente do que muitas vezes queremos admitir. Num certo sentido, para um vídeo ser verdadeira, ele tem que confiar nesta intermitência. A sua montagem tem de apresentar uma sucessão de eventos visuais que são económicos o suficiente, e, ao mesmo tempo fortes o suficiente para permitir que o sentido mais básico de existência do espectador em preencher os "espaços em branco" aconteça. Tudo isto tem a ver com a natureza da montagem: o decorrer dos eventos ou a natureza narrativa de nossas vidas. Esta intermitência faz parte da nossa experiência diária - a mente do espectador sente-se activa, há uma oportunidade para fazer ligações, para se sentir vivo e estimulado. Fazendo estas conexões, activando essas sinapses, traz-se o espectador para o momento presente.

A montagem consiste então precisamente em associar essas entidades, ou seja, em valorizá-las enquanto tais no próprio momento em que as confrontamos. Universos abrem-se ao pensamento, solicitados pelo fragmento. A ordem da montagem é também uma ordem de pensamento. Perturba os sentidos, e ordena o pensamento. O seu carácter ambíguo tem a capacidade de criar unidade a partir de elementos discordantes, retirados de outras unidades.

O cinema trabalha enquanto material um conjunto de fragmentos do mundo, mediatizados pela duplicação. Organizando-os, aproximando-os, afastando-os e/ou misturando-os, tornam-se então um discurso, uma linha que seguimos enquanto contemplamos o real como se nos apresenta.

Nós passamos pelas imagens, mas elas talvez passem mais profundamente por nós, numa circulação cujos efeitos me interessa indagar. A realidade é entendida como plural, fascinante, e possível de possuir. Não existindo imagens na natureza, mas sim apenas na recordação, é então por intermédio de um espectador que um lugar natural se torna imagem. O espectador é um lugar no mundo e um lugar onde se produzem e conhecem (reconhecem) imagens - a verdade do mundo depende não apenas do mundo, mas do olho que o capta. O que importa em definitivo não é, pois, apenas o confronto das imagens entre si, mas o confronto de uma consciência com a multiplicidade dos fragmentos do mundo: comparemos a nossa visão, a nossa percepção, a uma entidade que, tal como na montagem dos filmes acontece, cria ligações entre as imagens que vê, as imagens que cria, tudo o que o envolve. Poderá ser esta consciência da leitura “entre planos” que nos levará a uma plena consciência do que o contemporâneo é agora? Se a montagem consegue utilizar a aparente evidência de um mundo em que o espectador se reconhece, mundo para o qual transpõe a necessidade das continuidade e das relações lógicas que, por outro lado, lhe organizam a existência, existe uma outra forma de montagem que, não procedendo de forma mimética, tenta demonstrar relações e organizar significações que não são óbvias.

Encontramo-nos numa concepção da realidade feita de uma associação de fragmentos, sejam estes quais forem, e sem que a totalidade formada em definitivo tenha existência prévia. Trata-se de aceitar que cada plano, ou cada elemento da montagem, se torna uma fragmento de discurso, e deixa de ser “registo” puro e simples da realidade. Como se o mundo contivesse em si imagens ou planos, que constroem uma totalidade ao mesmo tempo que permanecem homogêneos sob outra ordem; como se a sua pertença ao “filme” fosse passageira; pontual, voluntária, determinada. É um local de choques e um meio de suportar o mundo em geral.

Mas o termo “reflexo do mundo” não é suficiente: se nas mãos dos cineastas a montagem é uma arte, é por ela ser capaz de revelar, e mesmo de provocar uma compreensão da realidade, e não unicamente de a traduzir. Ao mostrar o mundo de outra maneira, permite uma apreensão nova; no domínio da representação, é claro que o olhar é também um utensílio em análise. O acto de criação

deveria ser tomado, então, como o estabelecimento de relações novas entre pessoas e coisas que existem, tal qual existem.

Parece-me de extrema importância que, para além da associação de ideias, se reflita a compreensão subtil de uma temporalidade que atravessa os estados, e lhes modifica os traços. Uma vez que à justaposição, à confrontação ou à repetição das ideias, se soma a tensão do fluxo que os transporta. É o olho do “cineasta” que ordena, é o seu espírito que recompõe, procedendo segundo a arbitrariedade das associações que só o conteúdo do discurso legitima - fontes heterogêneas que vão colar naturalmente.

Parece-me também que o gesto de filmar ou fotografar o mundo hoje em dia tem plena consciência da rede de imagens para o qual se vai lançar, para dele escolher alguns estilhaços e pôlos em correspondência. A montagem de imagens vistas até aí vão unir-se ou entrar em conflito com novas imagens, associando-se sem ter em conta uma lógica geográfica, cronológica, ou mesmo motivos objectivos. Ao sabor do pensamento, ao sabor das reflexões, elas associam-se e cruzam-se. Tudo se funde numa apreensão tão arbitrária quanto instantânea. Nesta montagem de correspondências, associam-se plenamente duas características: realçam-se as descontinuidades (das fontes, dos ambientes, da diegese natural a que vai buscar os seus planos), para tentar, apesar de tudo, caminhar na direcção de uma unidade, que não reside na matéria utilizada, mas no olhar que lhe é dedicado. Um olhar que deve tanto à subjectividade individual, vector privilegiado do homogêneo, como a uma consciência mais ampla, mais moderna, aberta a cada espectador.

“O laço imperceptível que une as imagens mais afastada e diferentes, é a tua visão (...) aproximar as coisas que nunca foram aproximadas e não pareciam predispostas a sê-lo”

Robert Bresson, *Notas Sobre o Cinematógrafo*

Imagens afastadas no tempo da projecção e criação, afastadas no sentido figurado também pelo teor dos seus conteúdos - uma montagem “sem fio”, sem recurso narrativo ou intelectual, sem justificação interior. Uma montagem que só a “visão” do artista poderia legitimar, sem que posteriormente se possa fazer intervir a racionalidade de uma demonstração, ou a lógica de uma

narrativa. O “cineasta-montador” propõe uma forma mais ou menos nova, sem que nenhuma sanção, em termos de significação ou de inteligibilidade, possa a vir qualificar o resultado.

Até que ponto a montagem está intrinsecamente ligada ao cinema, intimamente ligada ao seu dispositivo, é também uma grande questão. Estaremos nesta era do planetário já totalmente ligados a uma cinemática geral, utilizando e lendo a sua linguagem em todo o lado, sem nos realmente apercebermos de tal? A montagem impõe-se pela sua pulsação, à qual não podemos escapar ou aceder plenamente, pois une contemplação e corte, tempo expandido e ruptura. Uma criação de formas, que dá a sentir ao mesmo tempo o mundo e a sua distância. Assim como no cinema, a montagem das imagens que nos rodeiam subverte a nossa absorção temporal e revela as profundezas da nossa própria realidade, abre-nos para um sentido mais completo de nós mesmos e do nosso mundo.

VII. CONCLUSÃO

VII. 1. UM PROJECTO

Pensando sobre todas estas questões ao longo dos últimos anos, fui desenvolvendo também um pensamento mais prático que acabou por se “materializar” num projecto - este é um projecto que tenta pensar a imagem digital no seu convívio diário com o espectador. A maneira como ela entra na nossa vida, involuntária ou voluntariamente, é definidora também de como vemos o mundo e de como o mostramos para os outros. Como se relaciona hoje em dia uma pessoa com os outros através da imagem, como se relaciona com a imagem em si e como se representa através desta?

Tentando pensar a diferença ou comunhão entre todas estas imagens que vejo e penso enquanto parte do meu mundo, fui pensando um sítio onde as pudesse colocar ou ver “fisicamente” concretizadas. Será um desafio impossível tentar criar algo com a leitura de várias imagens, imagens essas escolhidas pela minha mão? Que espaço seria este se os visitantes pudessem interagir com essas mesmas imagens, como lidariam com elas? Continuo a acreditar que aquilo que escolhemos ser arte, o é.

Caminhamos então para a importância do reconhecimento nestas mesmas imagens; o reconhecimento de um ponto de vista que não consegue escapar a ser político. Cada indivíduo, partilhando ou observando imagens do mundo, monta em si os seus significados e engloba o seu ponto de vista perante o mesmo. Um sujeito inerentemente político por lidar com a imagem e a colocar num contexto mundial. Só a imagem e a nossa visão sobre a mesma poderá combater “a crise das imagens” - discutir com a imagem comercial e de controlo e assumir-se como algo que reúne um ponto de vista político.

Entremos:

Uma sala escura, grande³² - um único ponto de luz natural, uma clarabóia (quadrada como as imagens que nos são apresentadas). Oito painéis de vidro estão dispostos nesta sala. Nestes painéis, imagens existem, mas não são imagens totalmente aleatórias - nestes oito painéis surgem imagens em *live feed*, em constante renovação. Não tenciono que sejam painéis todos eles repletos de luz, mas sim que a imagem se “forme” isolada no vidro, sem rebordos ou cores de fundo, como

³² Ver em anexos (figura 27)

se as imagens tivessem direito a uma existência no escuro das salas tal como os visitantes da exposição - um espaço onde imagens e espectadores coexistam ao mesmo nível.

Mas de que fala um *live feed*? - não será este nada mais do que um mundo a entrar em directo, com milhares de perspectivas diferentes? No chão negro vemos o reflexo das imagens que convivem connosco na sala³³, uma continuação invertida daquele espaço, onde as imagens continuam a descer e a subir pela mão do espectador³⁴. Vemos também debaixo da clarabóia o reflexo do céu, essa imagem em permanente mutação como as imagens digitais. Irá alguém olhar para cima?

Logo à partida começo a questionar o meu papel na “curadoria” das imagens - será necessária a minha mão para que alguma ideia surja das imagens? Por outro lado a solução que me é deixada seria a criação de um algoritmo que seleccionasse imagens para “expôr”, mas isso fugiria ao que quero demonstrar acerca do ponto de vista - para mim, só uma pessoa poderia identificar valores abstractos da imagem, o seu verdadeiro olhar político; nunca uma máquina.

À entrada da exposição é dado a cada visitante um objecto único de vidro, será com este que o espectador se relacionará com os painéis e imagens à sua frente. Num gesto de *scroll* desafiante pela textura e forma do objecto, o espectador será chamado a pensar neste gesto tão típico do seu dia-a-dia de uma forma mais complexa, tocando o objecto, contornando-o e virando-o para poder dominar as imagens dos painéis. Estamos noutra espaço, um espaço onde as imagens convivem connosco, pairam à nossa volta. Ainda as controlamos nesta fase inicial, podemos ficar um tempo indeterminado a vê-las, a escolhê-las. Controlar o som da sala permanece para mim um mistério. Poderá o som da chuva, o som da cidade, pássaros, relacionar-se com as imagens que vemos? Poderá aproximar-nos ou afastar-nos das imagens que vemos? Como relacionaremos sons de um chuveiro com auto-retratos, uma máquina de lavar, uma música ouvida em casa. Ainda é algo a ser explorado e pensado. Talvez o silêncio seja a solução aqui.

Nesta fase inicial penso que o projecto teria fortes ligações com a aplicação *Instagram*, dado ter sido não só uma grande inspiração para o projecto, como a principal fonte de imagens diárias e em permanente update, onde este pensamento sobre o que nos rodeia e nós próprios é partilhado.

³³ Ver em anexos (figura 28)

³⁴ Ver em anexos (figura 29)

Convivendo com este live feed, estariam painéis escolhidos aleatoriamente, que pudessem em si conter imagens seleccionadas por outras pessoas - como se, entre alguns artistas, cada um pudesse trazer a sua visão imagética do tema da exposição. O mistério para o espectador estaria então também em decifrar que painéis estariam sob a “influência” da mão de outra pessoa ou se “apenas” se tratam de imagens aleatórias. Aqui o espectador terá de ser relacionar mais calmamente com cada um dos painéis - e cada um destes será dedicado a artistas ou pessoas específicas. Estes painéis teriam algo que os diferencia dos outros: um autor que a divulga num momento específico e a põe em contexto na sua *wall*.

Tenciono aqui que se pense a imagem enquadrada na mão de uma pessoa que mostra o seu ponto de vista, enquadrar a imagem num conjunto de outras que criam sentido estando juntas. Quero que haja a possibilidade de ver num esquema as imagens criadas por alguém³⁵, em conjunto, quase como se naquele painel se aglomerasse uma exposição de fotografia de um autor.

Numa segunda sala³⁶, o controlo da imagem por parte do espectador perde-se. O objecto que transporta até aí é deixado à porta da terceira sala - há uma opção a fazer: encarar a falta de poder sobre as imagens e deixar que estas ganhem significado independentemente da nossa presença ou continuar no resto da exposição; a partir do momento em que largamos o objecto de vidro, esse dispositivo protésico que nos permite mover as imagens, aceitamos que as imagens já não podem ser manipuladas por nós e que a sua independência está também na montagem destas pela mão de outros - entramos numa sala de cinema. E aqui se pensará na imagem como algo que vive, que se movimenta, que tem uma vida independente ou que reproduz algo incontrollável mesmo por aquele que a capta. A formação de sentido vem da e pela montagem, vem pelo tempo (duração do plano), enquadramento (tanto na imagem como da imagem com o resto do painel/tela). A programação desta sala está ainda por ser pensada, apesar de já ter algumas ideias base - gostaria que alguns filmes se relacionassem com as imagens contemporâneas feitas em dispositivos móveis ou de pequenas dimensões, gostava também que falasse de novos enquadramentos, novos pensamentos da imagem com o digital. Este será também um passo importante do desenvolvimento do projecto. Filmes/vídeos/imagens em movimento/video-arte que tragam ao espectador um pensamento sobre a imagem e a sua condição nos dias de hoje; peças audiovisuais desafiantes ao olhar, ao discurso (escrito e falado). Sendo esta a sala final da exposição será essencial para mim que transmita

³⁵ Tal qual um perfil pessoal do *Instagram*

³⁶ Ver em anexos (figura 30)

conhecimentos e pensamentos sobre a montagem de imagem, relações de significado entre imagens, um aprofundar de imagens que trazem o desafio do tempo - um aproximar do real pelo tempo da imagem (seja ele qual for), um pensamento sobre a transformação do real a partir do cinema. Penso que seria interessante ter uma programação muito variada - desde documentários, animação, filmes e vídeos manipulados por computador, imagens nos mais variados formatos, vídeos encontrados pela Internet que para mim “tragam em si o cinema”.

A resposta deste caminho poderá ser o ponto de vista - imagens que se conectam com o mundo e “discutem” com este, em vez de colaborarem para o que frequentemente se chama a banalização e proliferação “desinteressante” de imagens. Será tão banal assim? Poderemos chegar um pouco mais perto destas imagens se as virmos noutra contexto, neste contexto? Imagem pobre elevada à existência, “exposta” para ser vista com outros olhos, ou de outra maneira. Nestas salas escuras excluimos o mundo exterior - uma situação onde não há mundo físico, só vestígios deste e onde imagens pairam e nos dão luz. A imagem e a luz como informação e acima de tudo como experiência; imagens que existem num limbo, imagens-fantasma que se deslocam à velocidade da luz e do toque.

VII. 2. ALGUMAS CONCLUSÕES

Não fosse esta dissertação assentar em plataformas e maneiras de exprimir a imagem contemporâneas, não poderia eu então concluir que nada está fixo, nada é definitivo, tudo muda a cada segundo. As próprias plataformas sobre as quais escrevi e escrevo continuam a mudar (inclusivamente dia 11 de Maio de 2016 o *Instagram* fez uma renovação radical no seu design, fazendo de algumas imagens por mim publicadas já imagens quase nostálgicas), as imagens que partilhamos certamente também em mudança continuarão. Mas estas mudanças nunca serão apenas negativas ou positivas - a mudança nas imagens reflecte a mudança do Homem que vai encontrando nela novas formas de se exprimir de acordo com a época em que vive.

Correndo o risco de me tornar redundante, voltarei ao principal tópico que me motivou a aprofundar o meu conhecimento da imagem contemporânea: numa época em que tudo é imagem, é urgente lutar contra as imagens que nos são dadas e vendidas, contra o superficial do mundo que nos é dado a perceber através destas. Temos de procurar o sentido mais profundo das coisas, não o

seu corpo, mas a sua “essência”. E se é com imagens que lidamos, então procuremos as imagens justas para representar o mundo que nos rodeia - imagens que nos mostrem o invisível, as coisas que julgávamos impossíveis de ver, e que nos conseguem de novo re-aproximar do gosto pela vida. Com os novos dispositivos espalhados nas mãos de todos, alcançar estas imagens é hoje mais possível do que nunca, na minha opinião.

Neste sentido, as imagens não poderão deixar de ser políticas. No mundo imprevisível das imagens, é necessário chocar com as mesmas, porque as imagens contêm em si os segredos mais profundos da realidade, que é para nós eminentemente visual. Começemos então a olhar para o outro, para as coisas que nos rodeiam, para a realidade que muitos sistemas nos tentam esconder. Só o sujeito contemplativo poderá derrotar estas forças, porque este sujeito é um homem impõe o seu próprio tempo - e o tempo e a imagem são as nossas armas. Lutar com as ideias pré-estabelecidas; um homem sem ideias será um fantoche no meio da luta. Os filmes, a fotografia, a música, a poesia. as nossas acções, os nossos amigos, as nossas memórias. e a imagem que projectamos de nós próprios, para nós próprios e para o mundo. A imagem tem, hoje, acima de tudo, de ser sensível - sensível à vida e ao que a rodeia, sensível na sua leitura do mundo, e sensível no seu pensamento de como chegar aos olhos das pessoas.

Não deixemos de produzir imagens que para nós têm significado - temos à nossa mão disponível toda a informação do mundo, todos os meios técnicos para a criação e todas as possibilidades de os pôr a “discutir”. Deixemos esta “arte global” ser tomada quase como a “arte de viver e partilhar imagens da vida”, mas não a deixemos ser mais controlada. Contemplemos as imagens e os sítios de onde elas surgem. Não nos deixemos “engolir”, não deixemos que a imagem se torne obsoleta - a imagem é uma segunda vida, é até uma vida independente de qualquer outra, que tem em si a magia de ser formada por nós e de nos formar constantemente. Libertemo-nos das palavras, e aceitemos que a linguagem e o diálogo podem ser encontrados nas imagens de uma maneira muito mais abstracta e confusa, e por isso mais fiel à experiência do tempo e da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Livros

AMIEL, Vincent. *Estética da Montagem*, Texto & Grafia, Lisboa, Portugal (2010)

ASSANGE, J., BERARDI, F., BRATTON, B., DIEDERICHSEN, D., EASTERLING, K.,
FLEISCHER, R., HADJITHOMAS, J., JOREIGE, K., HEISE, U., WOOD, B., OBRIST, H.U.,
STEYERL, H. *e-flux - The Internet Does Not Exist*. Sternberg Press, Berlin (2015)

BADOVINAC, Z., FANG, Hu, FOSTER, Hal, GROYS, Boris, HEISER, Jorg, MEDINA,
Cuauhtémoc, OBRIST, H. Ulrich, COLLECTIVE, Raqs Media, ROELSTRAETE, D., ROSLER,
Martha, VERWOERT, Jan & YINGHUA, Lu. *e-flux journal - What Is Contemporary Art?*
Sternberg Press, Berlin (2010)

BAUDELAIRE, Charles. *O Pintor da Vida Moderna*. Lisboa, Passagens (2009)

BAUDRILLARD, Jean. *Simulacros e Simulação*. Relógio d'Água (1991)

BELTING, Hans. *Antropologia da Imagem - Para uma ciência da imagem*. KKYM + EAUM,
Lisboa, Portugal (2014)

BELTING, Hans. *Contemporary Art as Global Art*. Ostfildern (2009) (Disponível em <http://www.filozofia.bme.hu/materials/kerekgyarto/Esztetika/2013/muzeum/Beltg,%20Global%20museum.pdf>)

BENJAMIN, Walter. *The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility and Other Writings on Media* (Disponível em http://www.berk-edu.com/VisualStudies/readingList/06b_benjamin-work%20of%20art%20in%20the%20age%20of%20mechanical%20reproduction.pdf)

BENJAMIN, Walter. *Paris, Capital do Século XIX* (Disponível em <https://teoriadoespacourbano.files.wordpress.com/2013/03/benjamin-w-paris-capital-do-sc3a9culo-xix-trad-kothe.pdf>)

BRESSON, Robert. *Notas sobre o Cinematógrafo*. Porto Editora, Portugal (2004)

DORSKY, Nathaniel. *Devotional Cinema*, Tuumba Press, Berkeley, California (2003)

FAROCKI, Harun; STEYERL, Hito. *Cahier #2 A Magical Imitation of Reality*. Kaleidoscope Press (2011) (Disponível em https://monoskop.org/images/5/57/Farocki_Harun_Steyerl_Hito_A_Magical_Imitation_of_Reality.pdf)

FOUCAULT, Michel, *A Hermenêutica do Sujeito: Curso dado no Collège de France* (1981-1982). Martins Fontes, São Paulo (2006) (Disponível em <https://ayrtonbecalle.files.wordpress.com/2015/07/foucault-m-a-hermenc3aautica-do-sujeito-escaneada.pdf>)

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. The MIT Press, Cambridge, Massachusetts (2001)

MCLUHAN, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, New York (1964)

OBRIST, Hans Ulrich. *Ways Of Curating*. Penguin Books, England (2014)

RANCIÈRE, Jacques. *Os Intervalos do Cinema*. Orfeu Negro, Lisboa, Portugal (2012)

SONTAG, Susan. *On Photography*. Penguin Books, England (1977)

STEYERL, Hito. *e-flux journal - The Wretched of the Screen*. Sternberg Press, Berlin.

WENDT, Brooke (2014) *The Allure of the Selfie*. *Network NoteBook #08*, Amsterdam (2012)

TAVARES, Gonçalo M., *Atlas do Corpo e da Imaginação - Teoria, Fragmentos e Imagens*. Editorial Caminho, Portugal (2013)

VÁRIOS AUTORES. *Video Vortex Reader II, Moving Images Beyond Youtube*, Insitute of Network Cultures, Amsterdam (2011) (Disponível em http://www.networkcultures.org/uploads/%236reader_VideoVortex2PDF.pdf)

Sites:

- <http://www.dazeddigital.com/photography/article/25054/1/body-liberation-through-the-lens> (Acedido em Julho 2015)
 - <http://dismagazine.com/disillusioned-2/62143/hito-steyerl-politics-of-post-representation/> (Acedido pela última vez em Maio, 2016)
 - <http://thecreatorsproject.vice.com/blog/richard-prince-is-printing-instagram-photos-of-celebrities> (Acedido em Julho, 2014)
 - <http://dismagazine.com/discussion/58890/the-far-side-of-privacy/> (Acedido pela última vez em Abril, 2016)
 - <http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/24258/1/why-instagram-censored-this-imageof-an-artist-on-her-period> (Acedido em Agosto, 2015)
 - https://i-d.vice.com/en_gb/article/from-plastic-surgery-to-public-meltdowns-amalia-ulman-is-turning-instagram-into-performance-art (acedido em Novembro, 2014)
 - <http://amaliaulman.eu/> (acedido em Março, 2016)
 - <http://www.windwalk.net/afterlife/press/RKlemonde2.htm> (acedido em Maio, 2016)
-

Links de vídeos online

- <https://www.youtube.com/watch?v=-Zg9Y4IvmQQ> (Avoca Lake Surfing)
- https://www.youtube.com/watch?v=uK_4V3zqAvg (Rogue wave in the Bay of Biscay)
- <https://www.youtube.com/watch?v=3HYVlpLBob0> (Caught on camera: Massive wave sends people running on Portugal beach)
- <https://www.instagram.com/p/BE--RBhnRsm/?taken-by=margaridamenesess>

ANEXOS

III.1. O FEED: AS IMAGENS DOS OUTROS NA MINHA MÃO

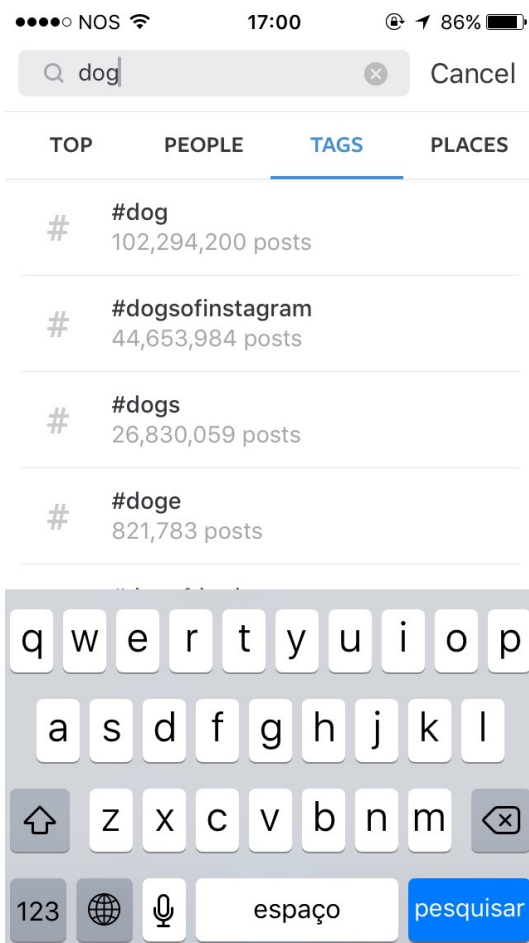


Figura 2: pesquisa por #dog (cão), no *Instagram* - *hashtags* mais populares

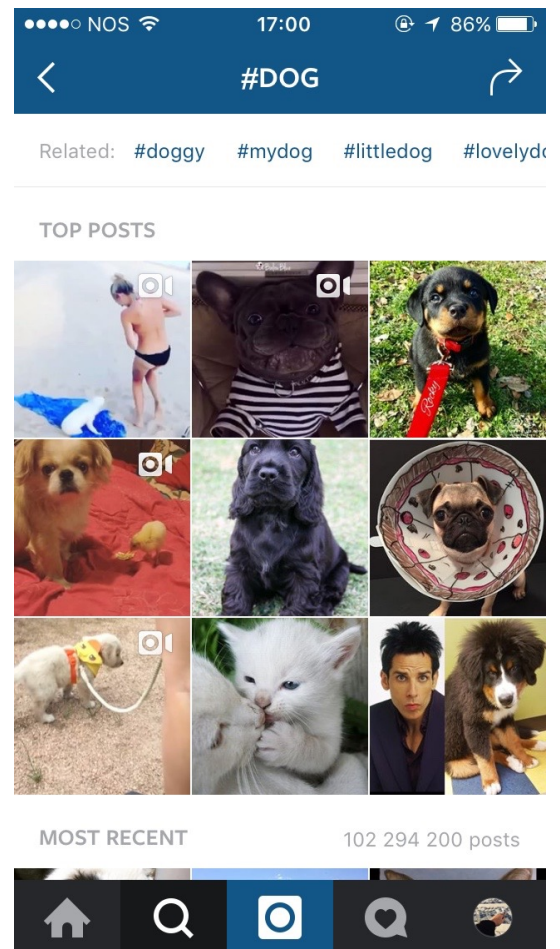


Figura 3: alguns resultados da pesquisa por #dog (cão), no *Instagram*

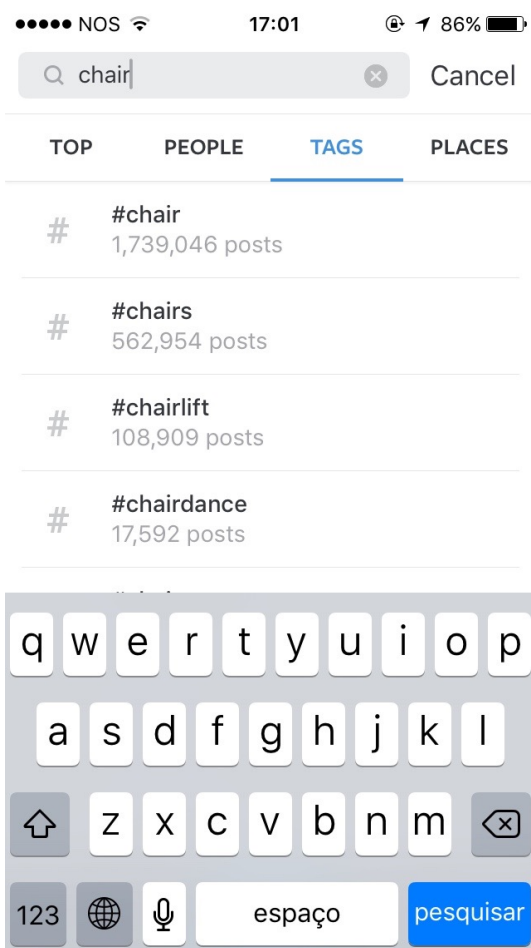


Figura 4: pesquisa por #chair (cadeira), no Instagram - hashtags mais populares

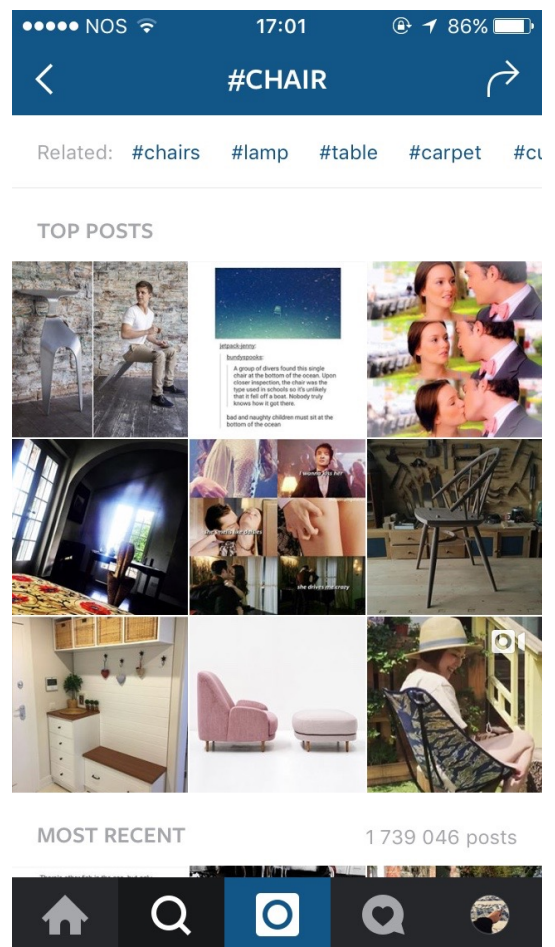


Figura 5: alguns resultados da pesquisa por #chair (cadeira), no Instagram

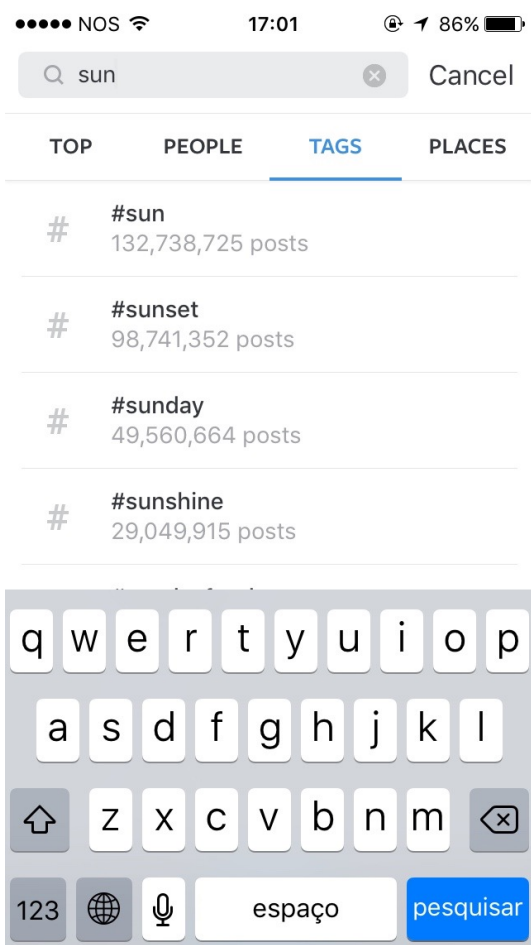


Figura 6: pesquisa por #sun (sol), no Instagram - hashtags mais populares

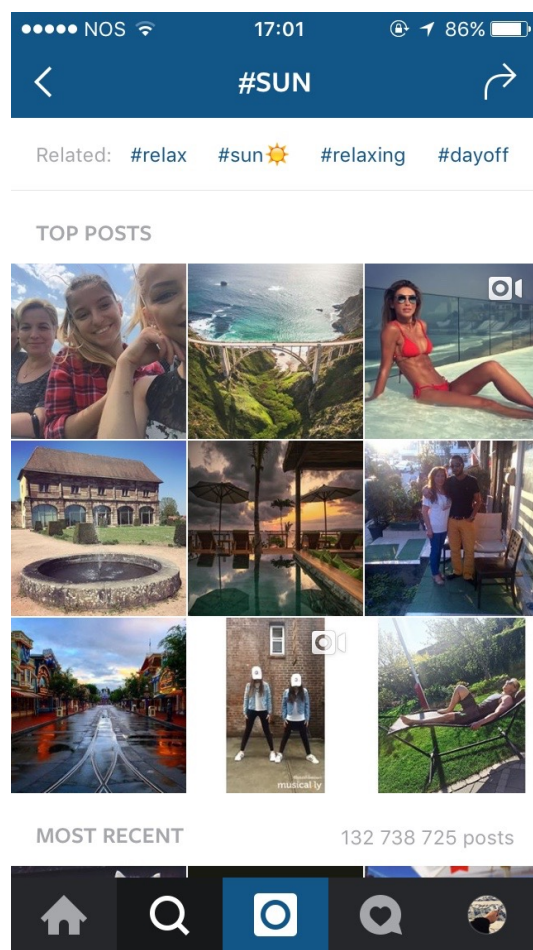


Figura 7: alguns resultados da pesquisa por #sun (sol), no Instagram

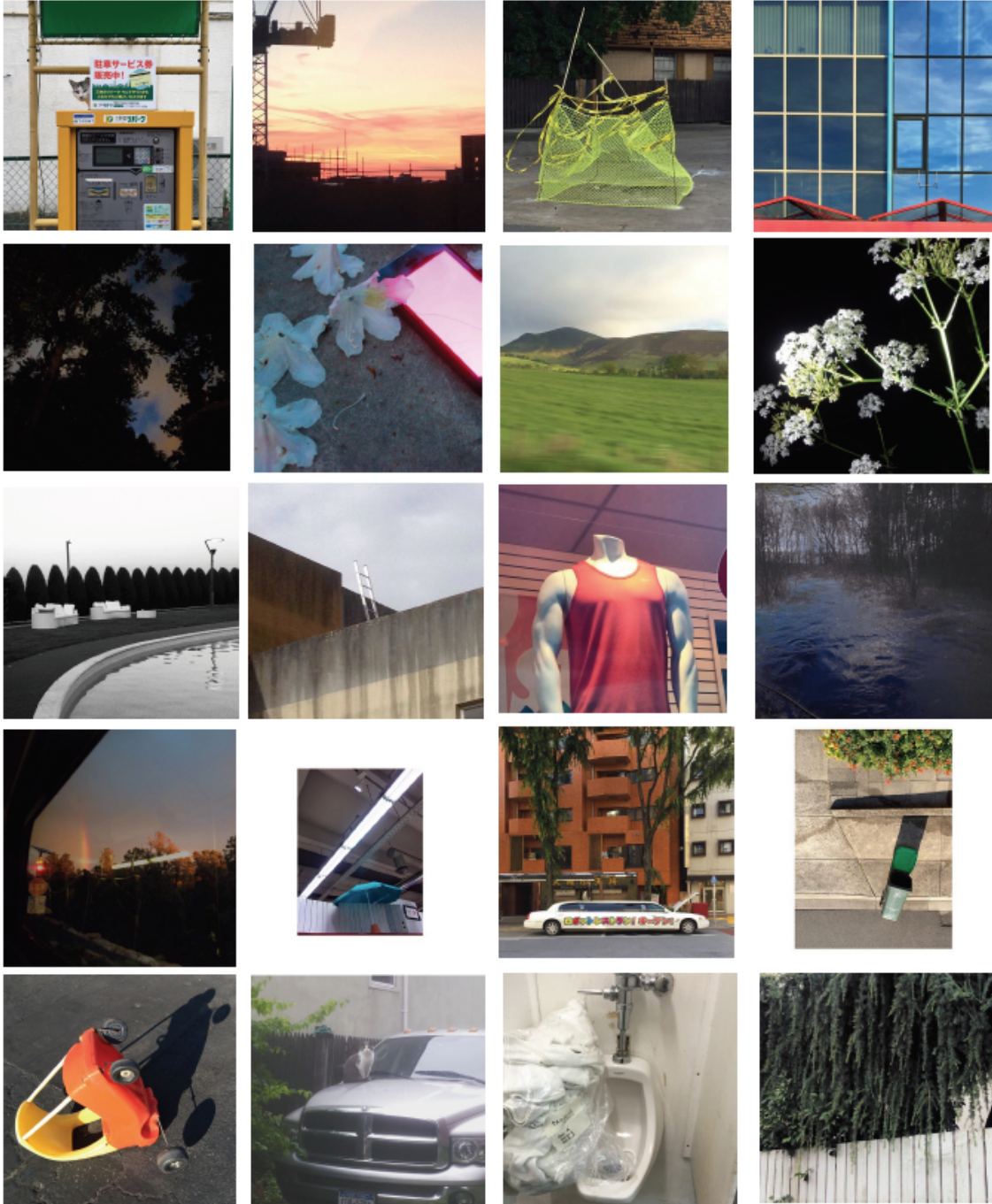


Figura 8: imagens recolhidas no *Instagram* (Janeiro, 2014)

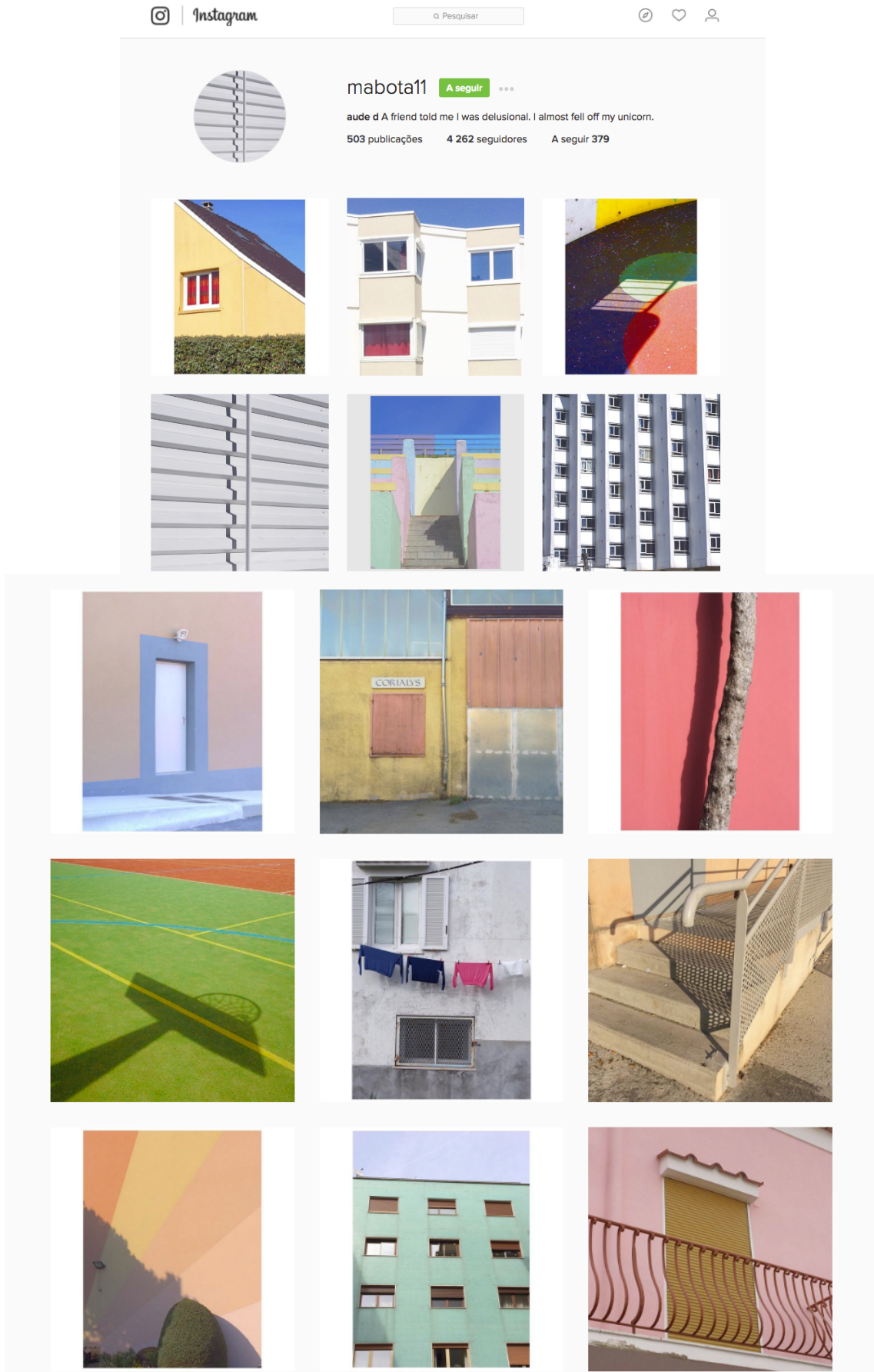
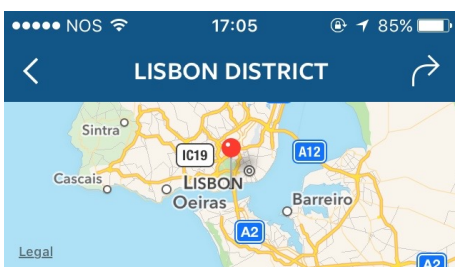
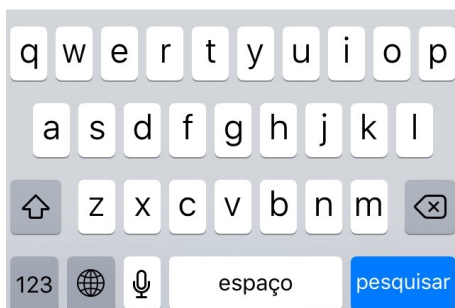
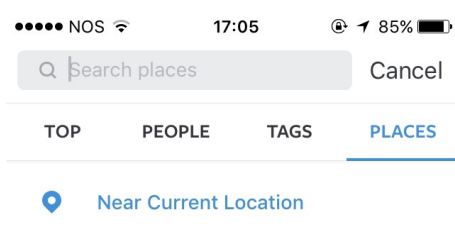
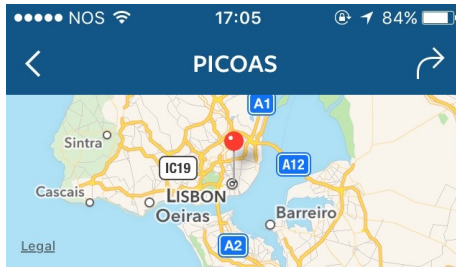
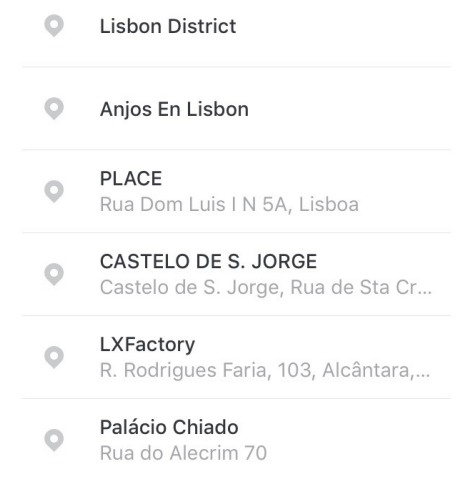
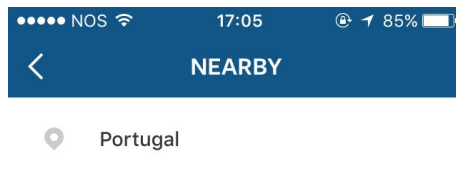
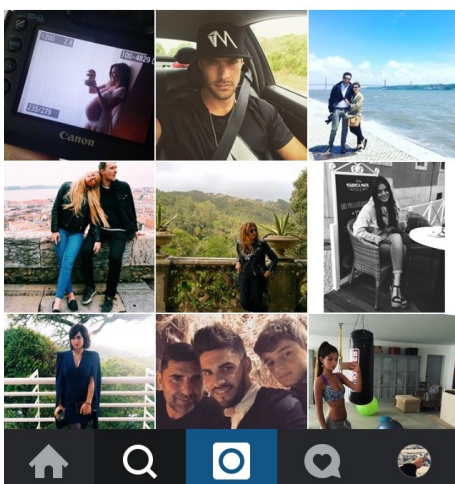


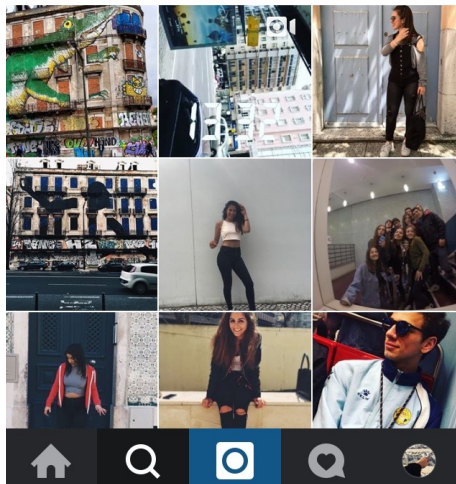
Figura 9: *printscreens* retirados do *Instagram* @mabota11 (Abril/2016)



TOP POSTS



TOP POSTS



Figuras 10, 11, 12, 13 (dr-esq/cima-baixo): pesquisa de exemplos de sítios marcados no *Instagram* e consequentes exemplos de fotografias



radekszczeniak A seguir ...

Deleted at 59k. 🍒 radek@radekszczeniak.com

297 publicações 1476 seguidores A seguir 235

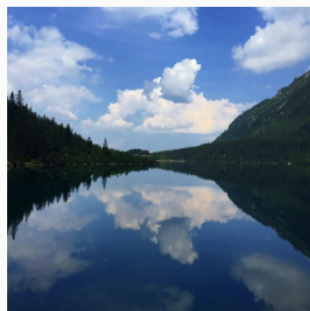
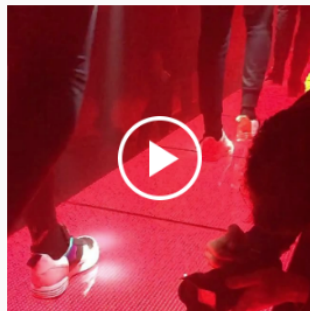
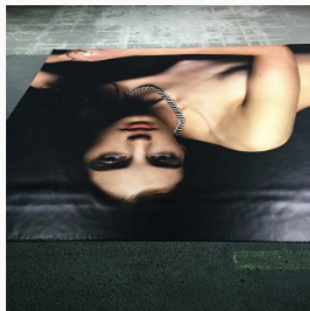
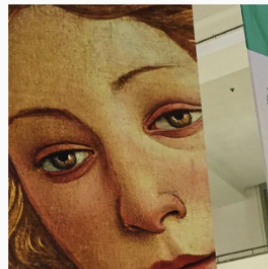
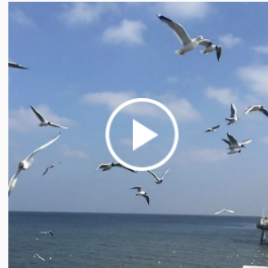


Figura 14: imagens recolhidas no Instagram de @radekszczeniak (Abril, 2016)

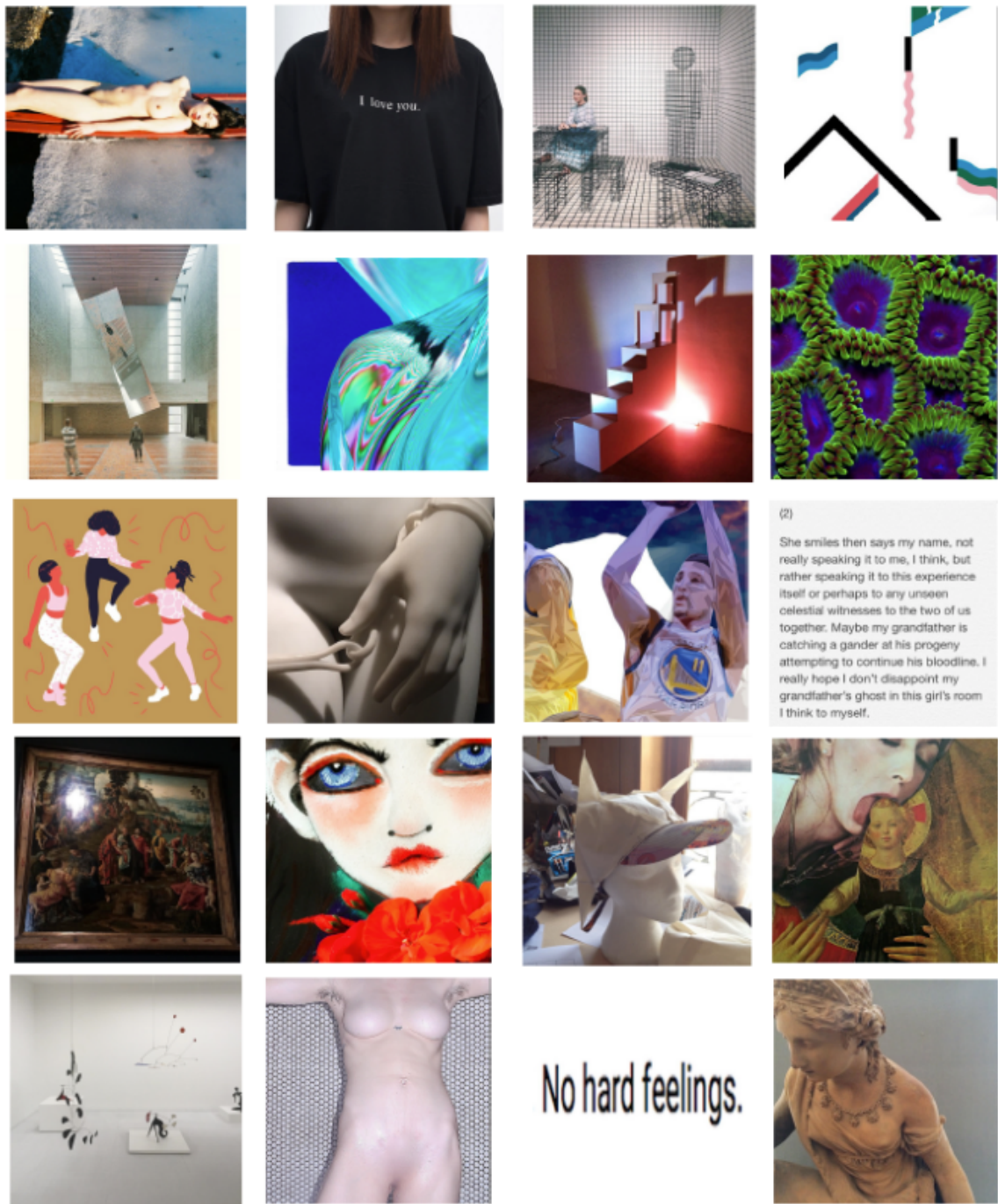


Figura 15: imagens recolhidas no *Instagram* (Janeiro, 2014)

III.2 O PERFIL PESSOAL: UM CADERNO VISUAL

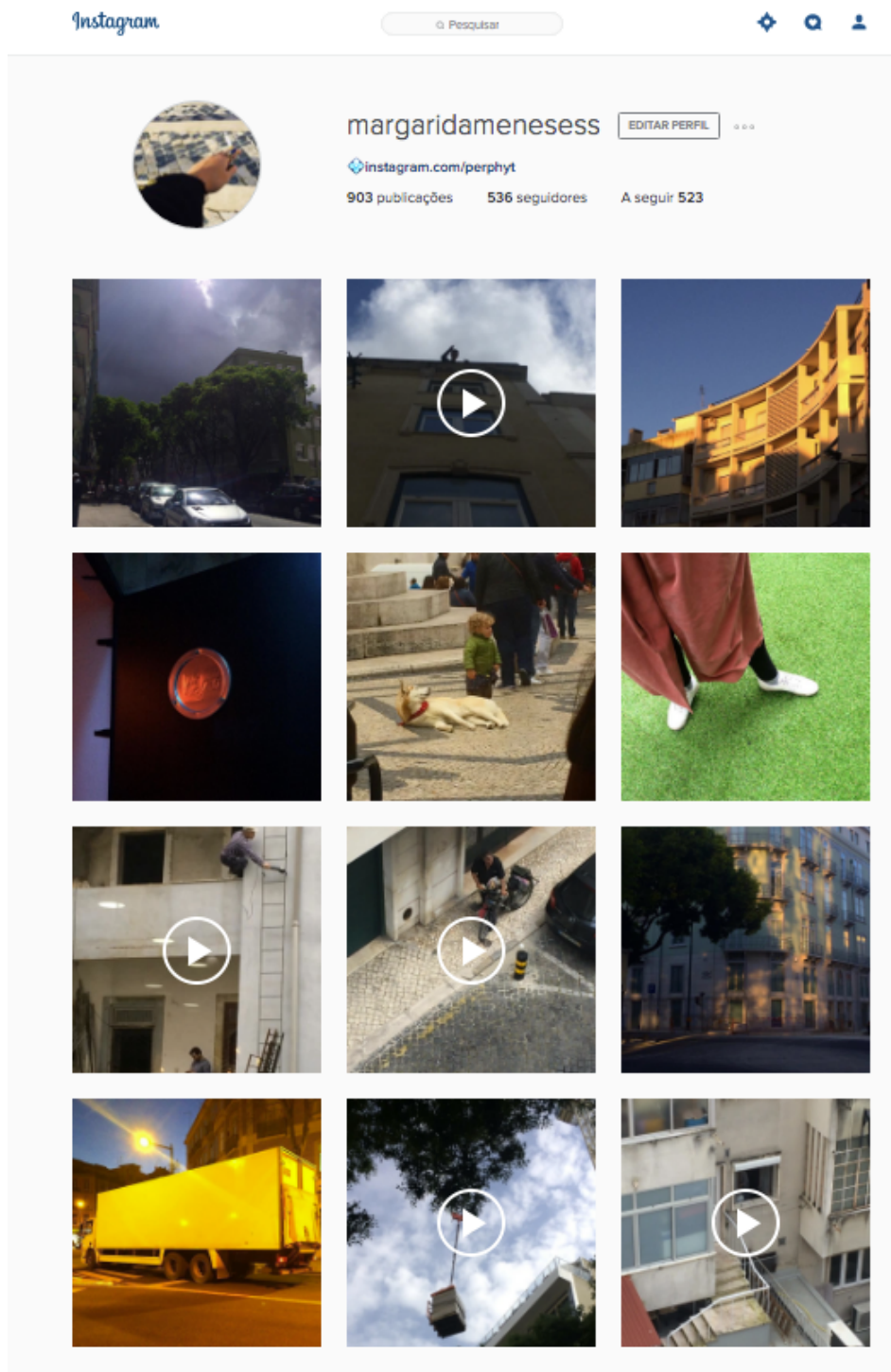


Figura 16: *printscreen* retirado da plataforma *Instagram* do meu perfil próprio (<https://www.instagram.com/margaridameneess/>), a 10 de Maio de 2016

IV.1.1. A CENSURA DO CORPO

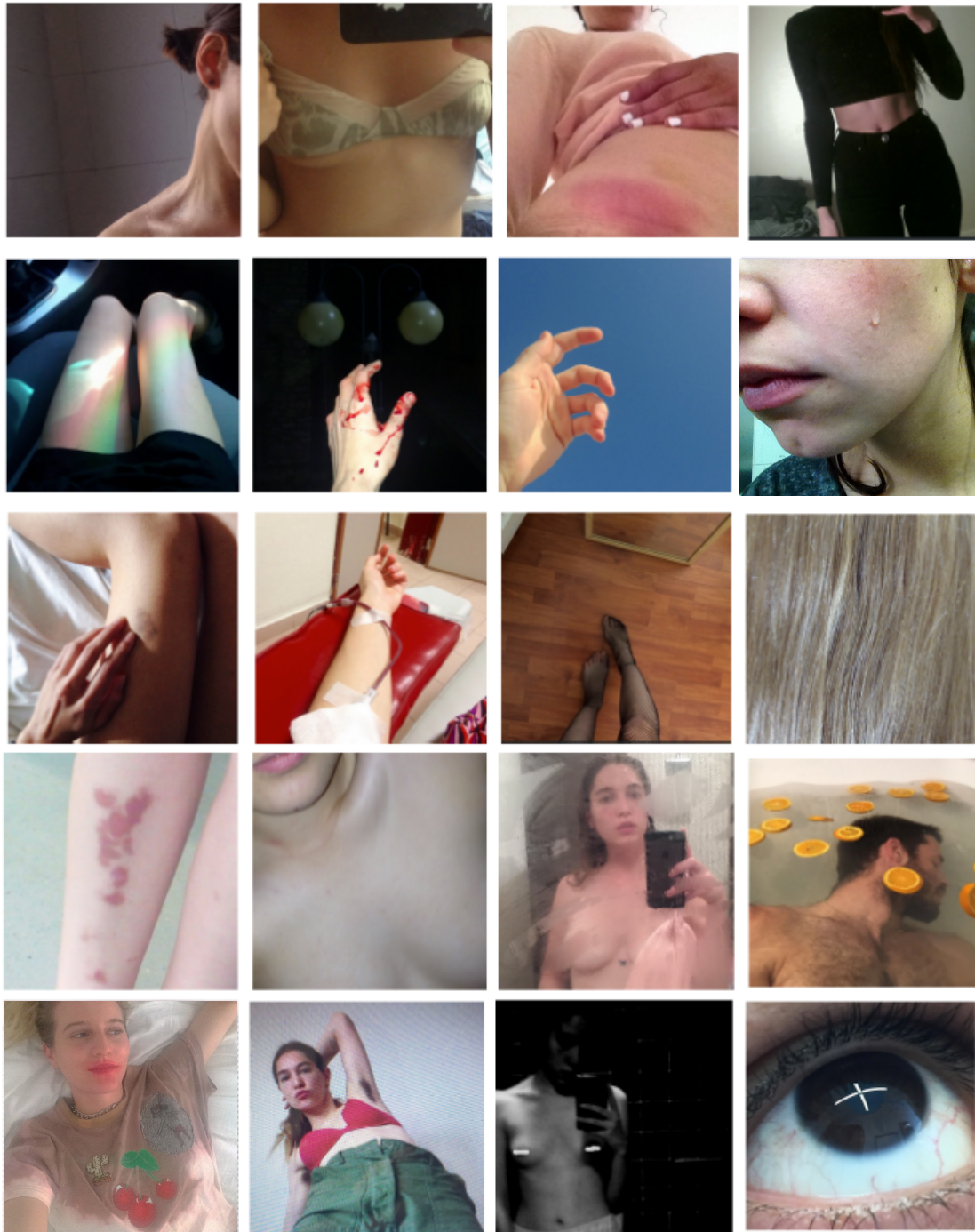


Figura 17: imagens recolhidas no *Instagram* (Maio, 2015)

IV.2. O AUTO-RETRATO

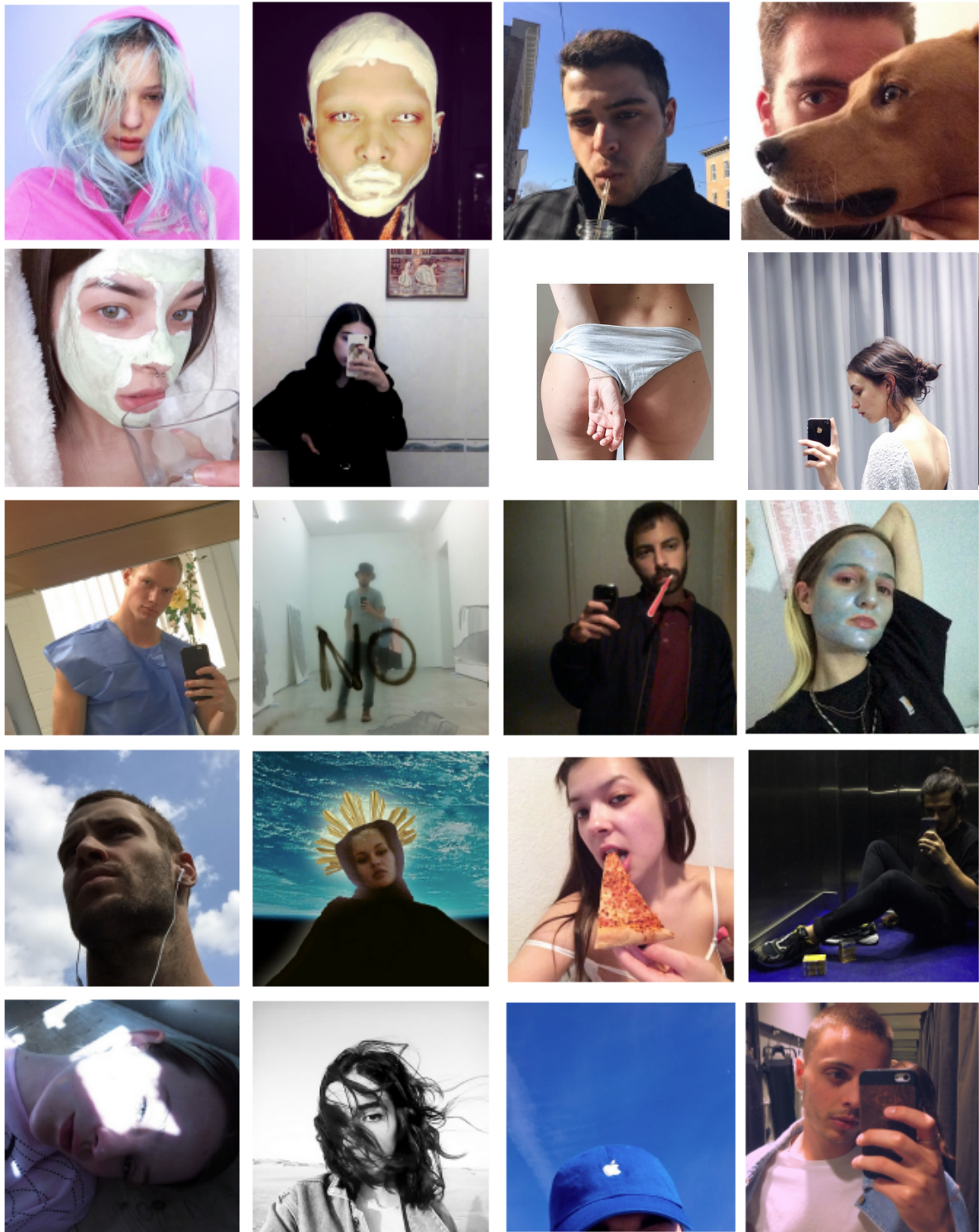


Figura 18: imagens recolhidas no *Instagram* (Maio, 2015)

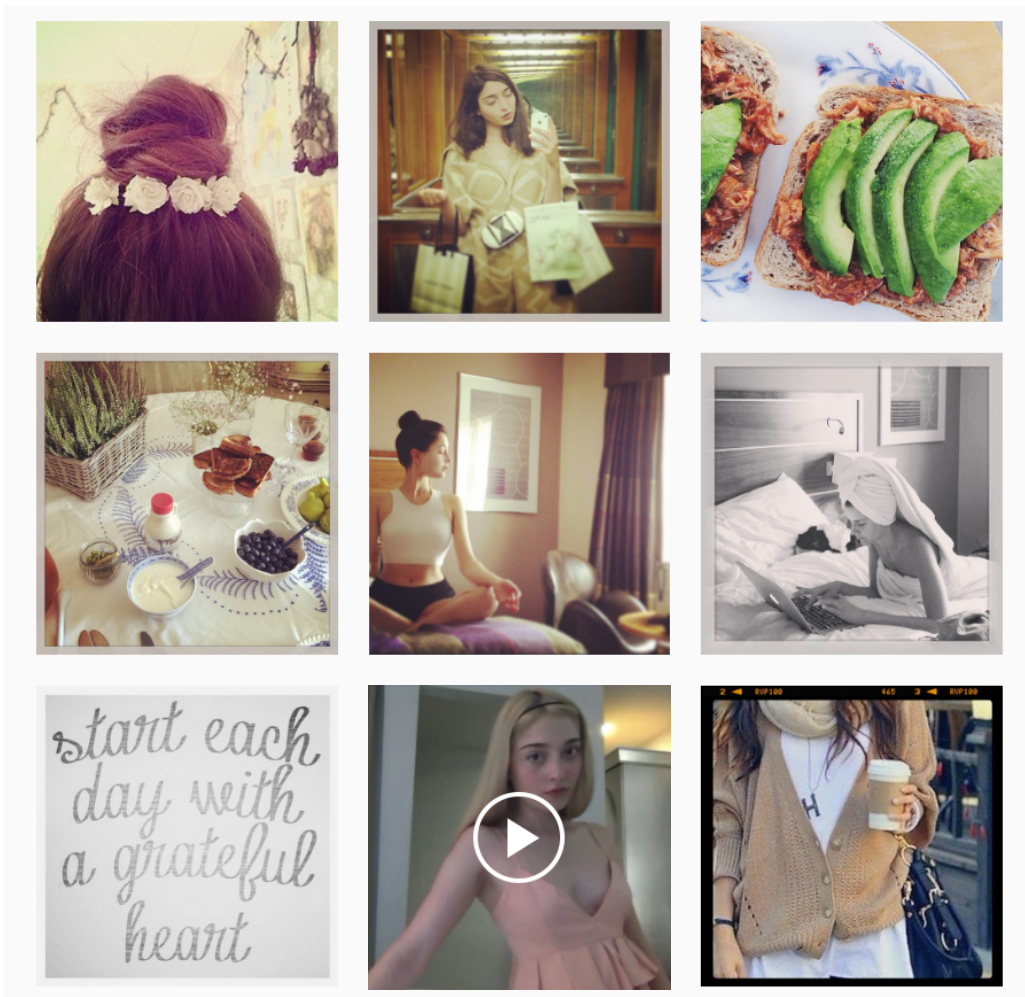
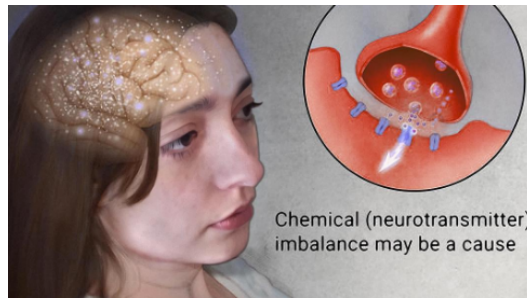


Figura 19: imagens recolhidas no *Instagram* de @amaliaulman

IV.2.1. A LUTA DO AUTO-RETRATO CONTEMPORÂNEO

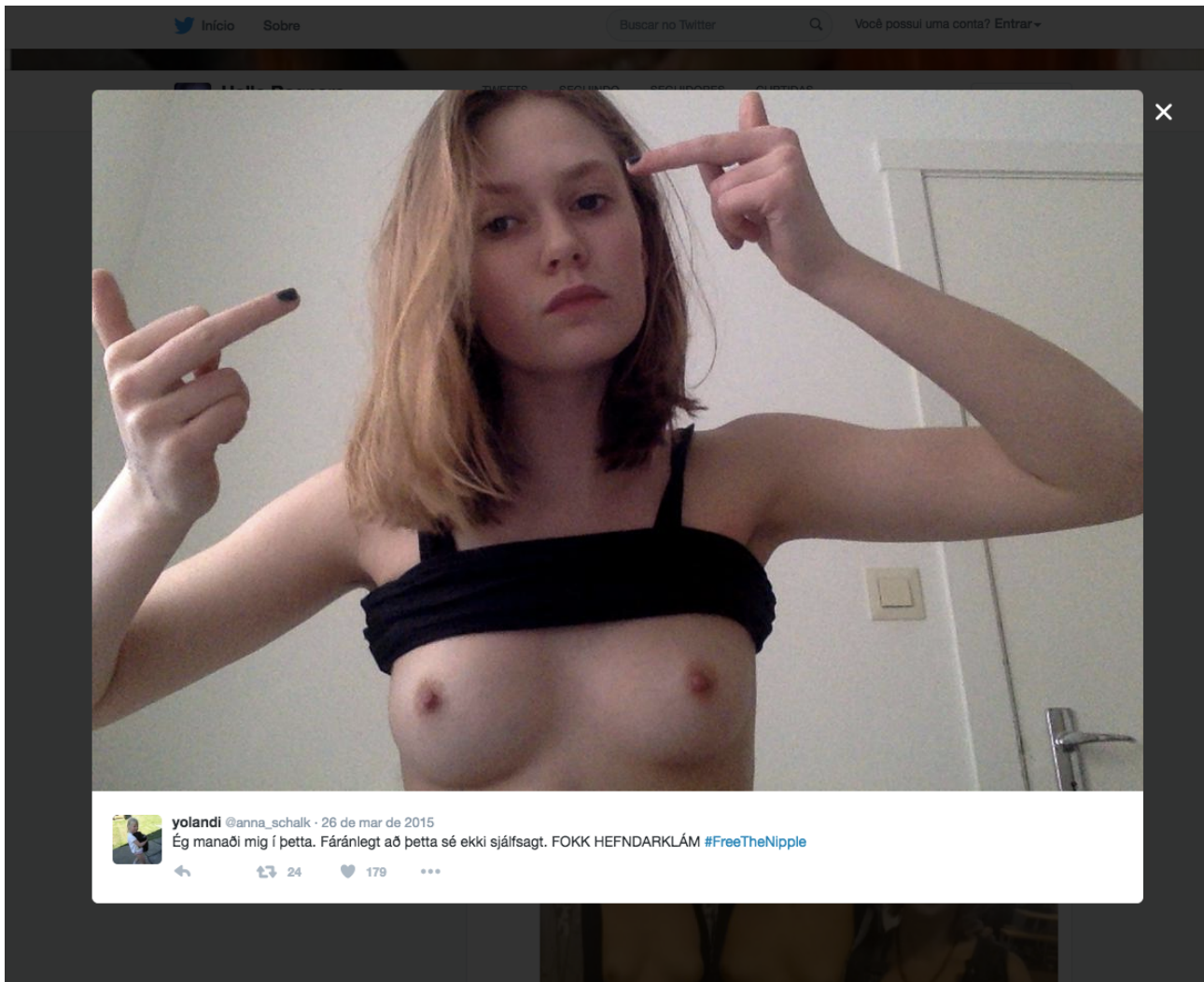
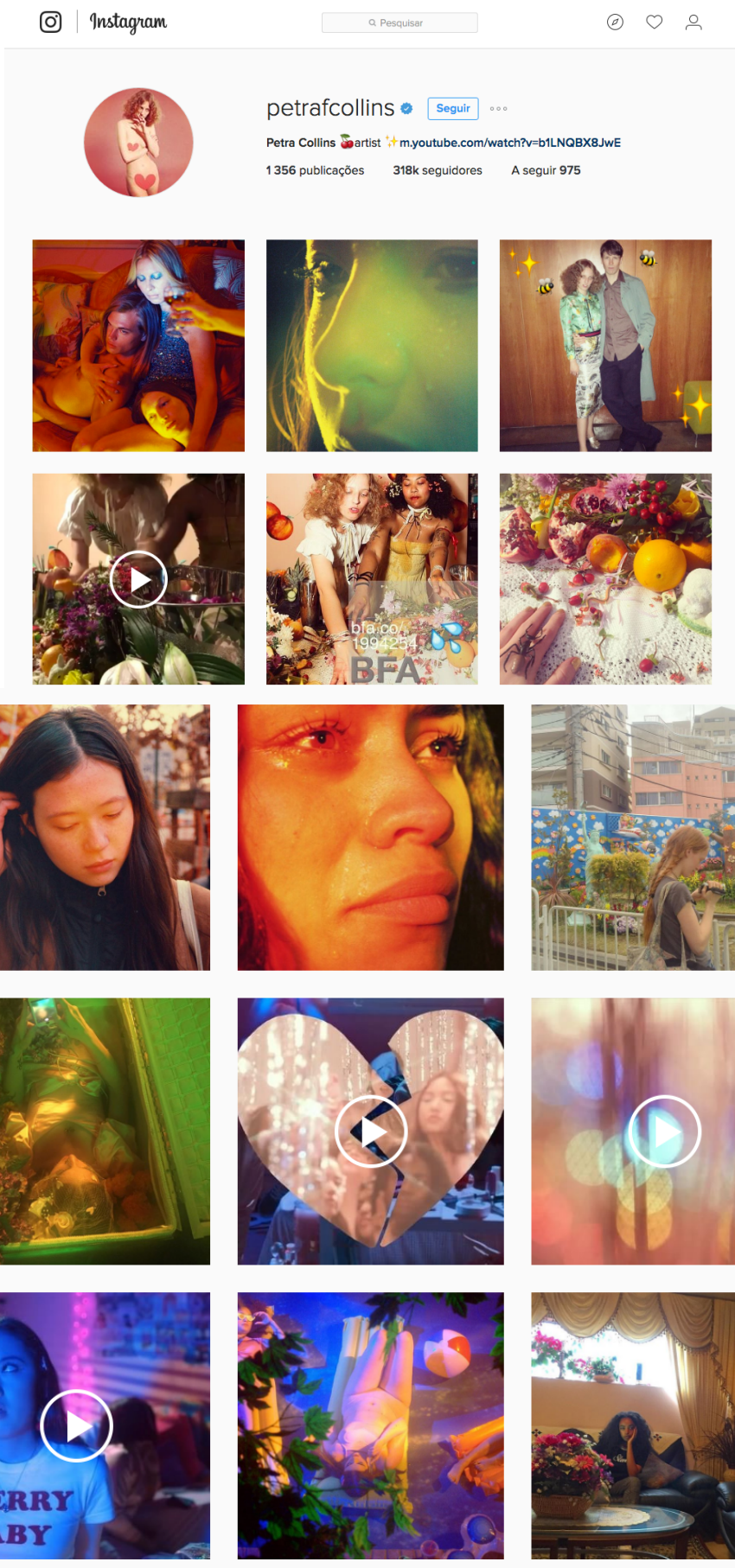
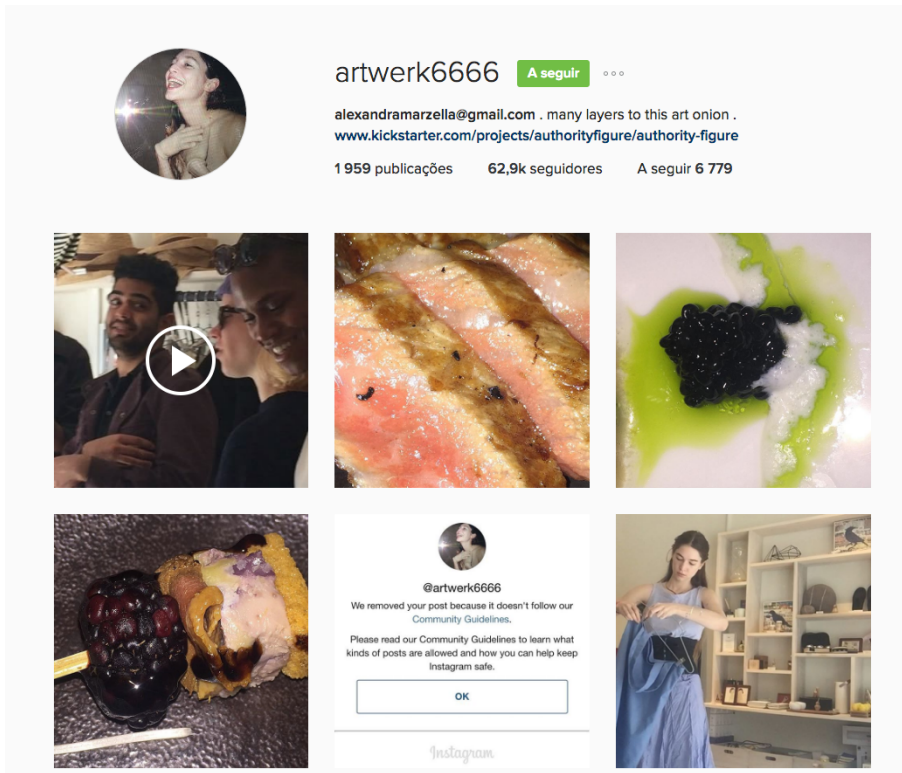


Figura 20: *printscreen* retirado do *Twitter* (Março, 2015) - exemplo do movimento #FreeTheNipple (<https://twitter.com/hallaragga>)



Figuras 21: *printscreens* retirados do *Instagram* de @petrafcollins



Figuras 22: *printscreens* retirados do *Instagram* de @artwerk6666

Should anyone's armpit hair ever be trending?



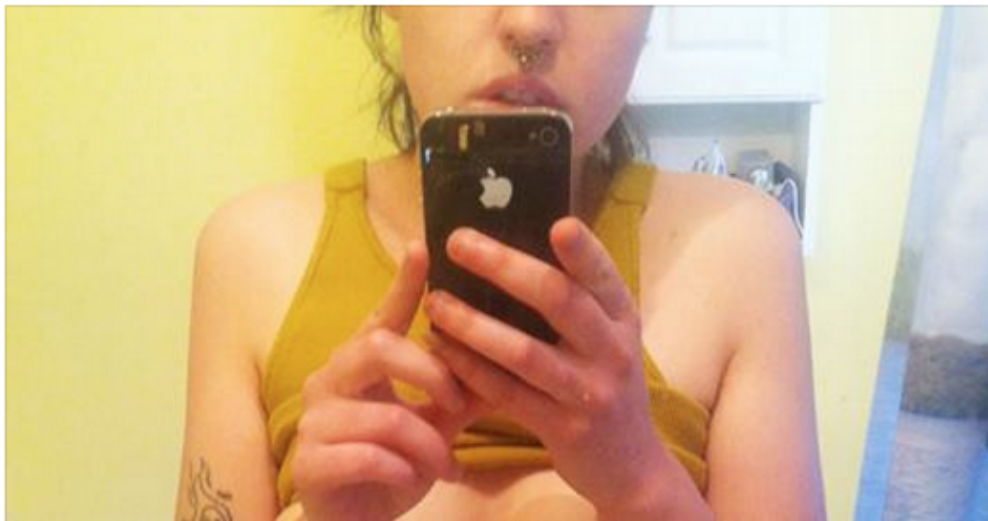
Thanks To The Power Of Social Media, These Girls Are Making Hairy Armpits A Trend

Thanks to social media, women with underarm hair are defying expected standards of beauty.

MATTERDOME.COM

Figura 23: *printscreen* retirado do *Facebook* (Junho, 2015) - “Graças ao poder dos *social media*, estas raparigas estão a fazer dos pêlos das axilas uma tendência”

"This piece isn't about me, it's about everyone who has ever tried to achieve validation/intimacy through a text message"



The cyber feminist leaking her own nudes

DAZEDDIGITAL.COM | BY DAZED

Figura 24: *printscreen* retirado do *Facebook* (Dezembro, 2015) - “A cyber feminista que está a lançar as suas imagens nua”/ “Esta peça não é sobre mim, é sobre todos aqueles que alguma vez tentaram alcançar validação através de uma mensagem de texto”

IV.3. O CAMINHO VIRTUAL PARA A IMORTALIDADE

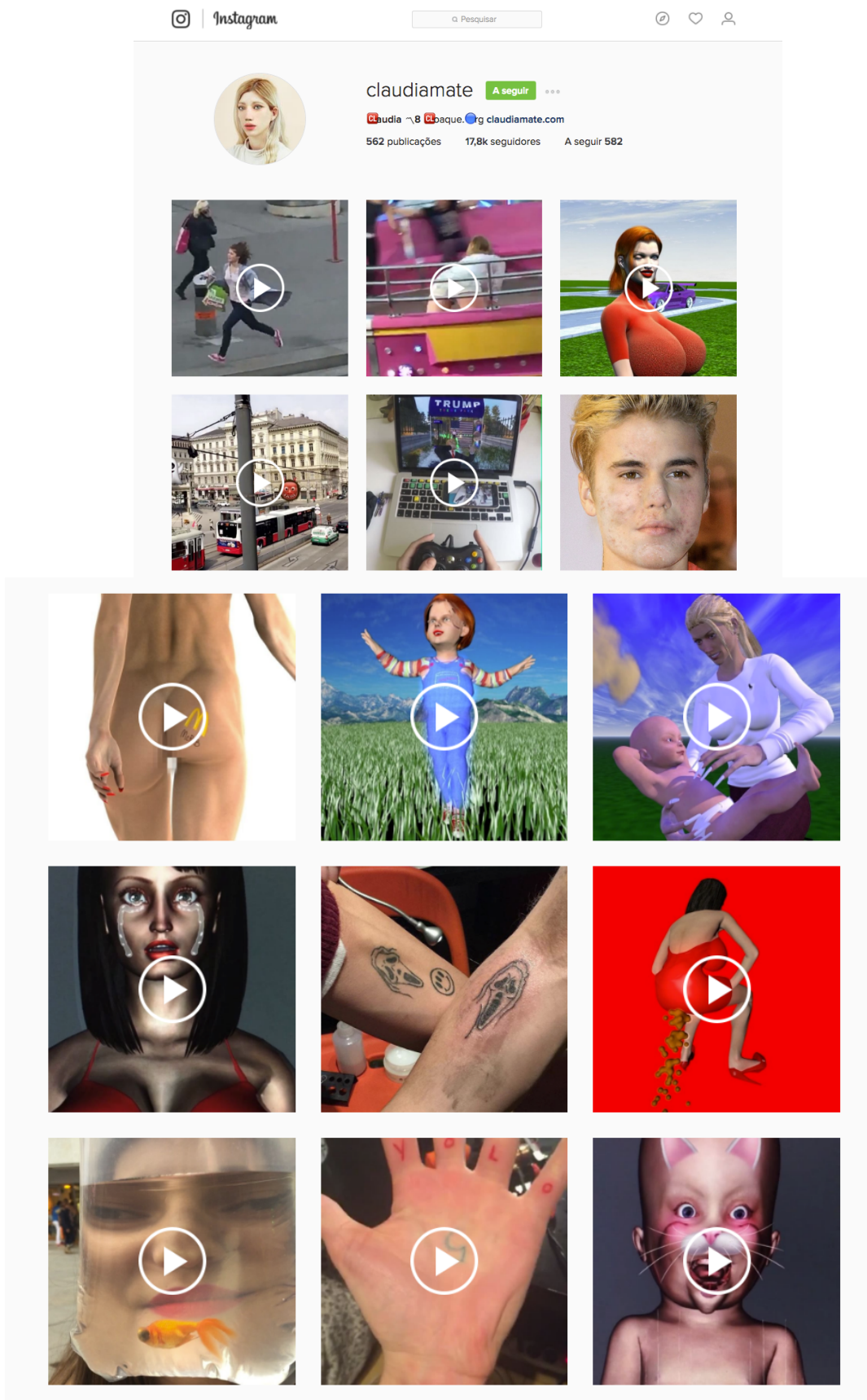
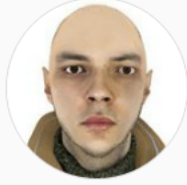


Figura 25: *printscreens* retirados do Instagram de @claudiamate (Abril, 2016)



viktorsefcik A seguir ⋮

Art Trip to NYC

37 publicações 136 seguidores A seguir 215

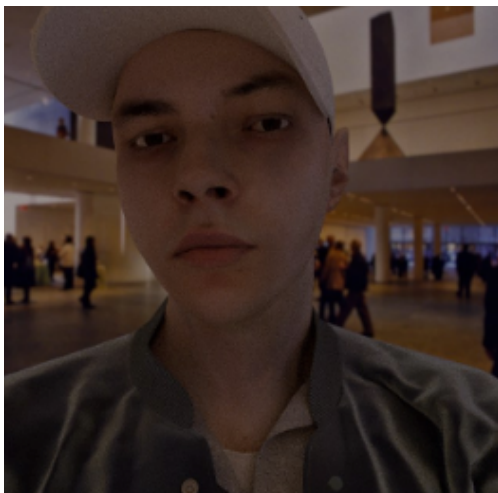
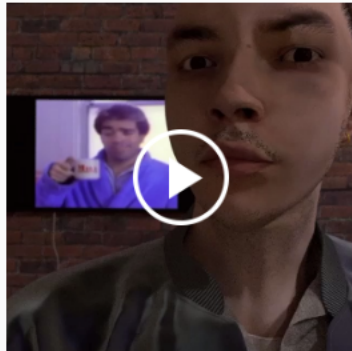
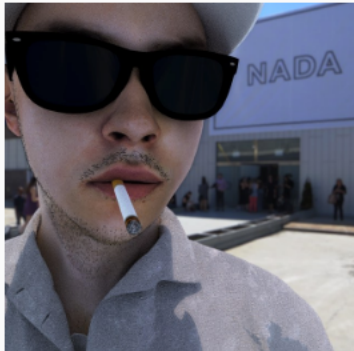
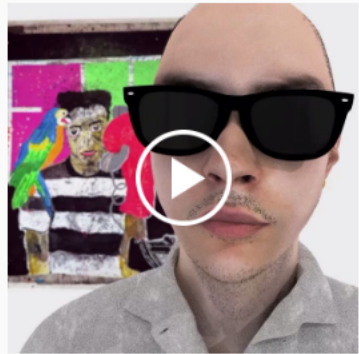
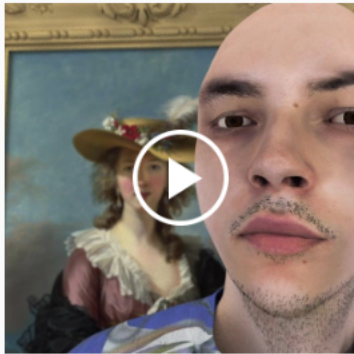


Figura 26: *printscreens* retirados do *Instagram* de viktorsefcik @ (Maio, 2016)

VII.1. O PROJECTO

SALA 1_ESTUDOS

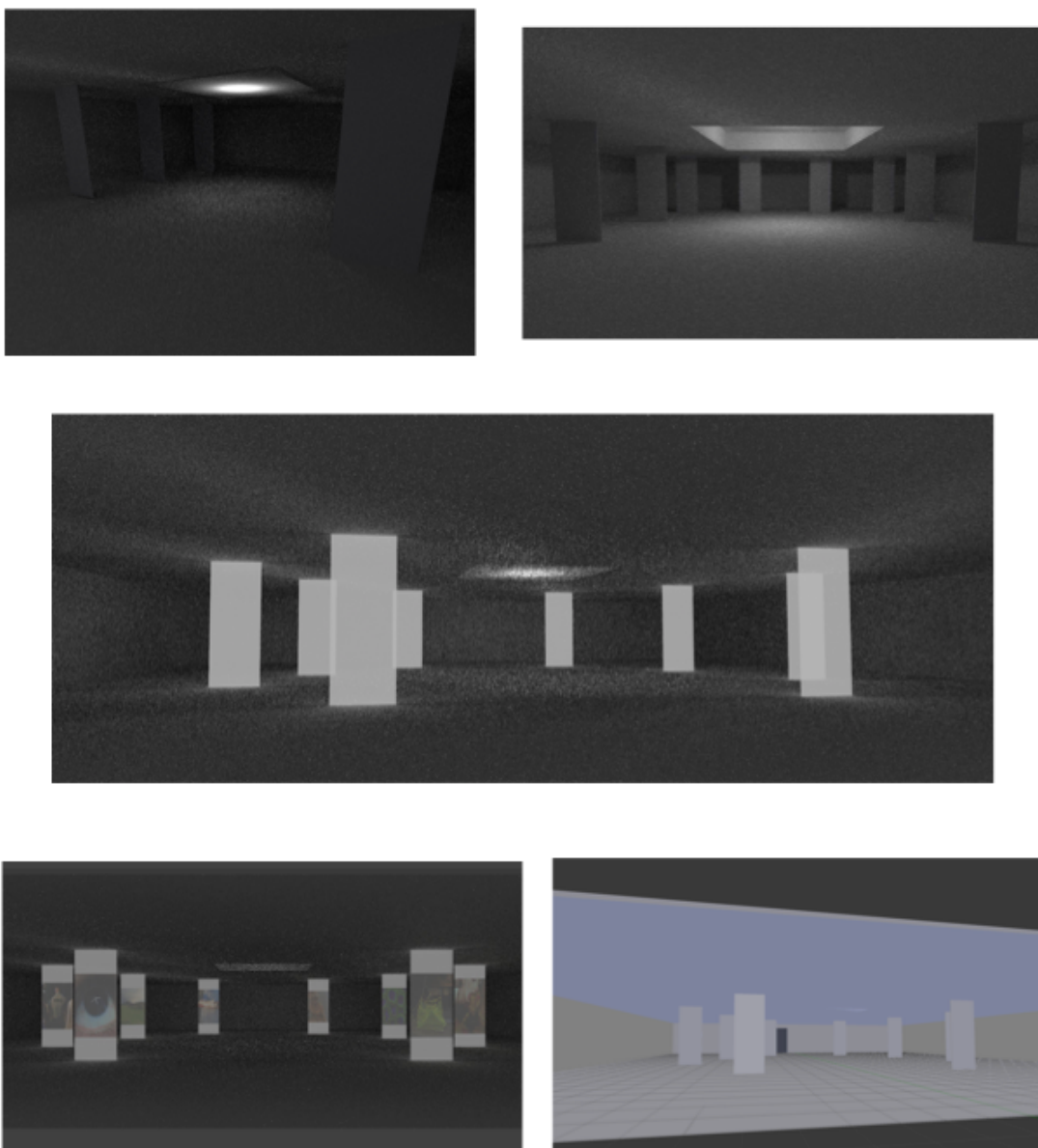


Figura 27: vários estudos da sala 1, com diferentes disposições dos painéis e alguns exemplos de imagens - estudos feitos entre Agosto de 2014 e Dezembro de 2015)



Figura 28: exemplo de tipo de chão para o Projecto (imagem da exposição de Richard Wilson na Saatchi Gallery)

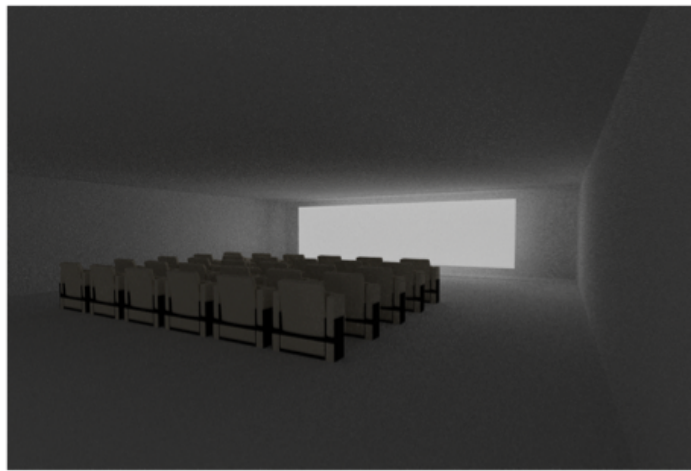
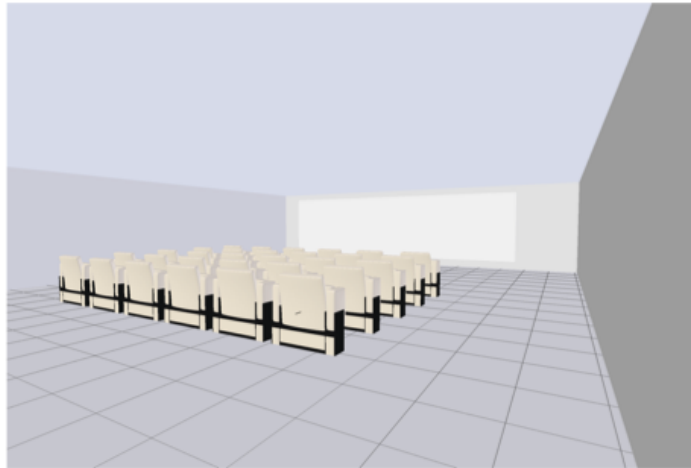


Figura 29: estudo da sala 2 - estudos feitos entre Agosto de 2014 e Dezembro de 2014)

PLANTA_ESTUDO

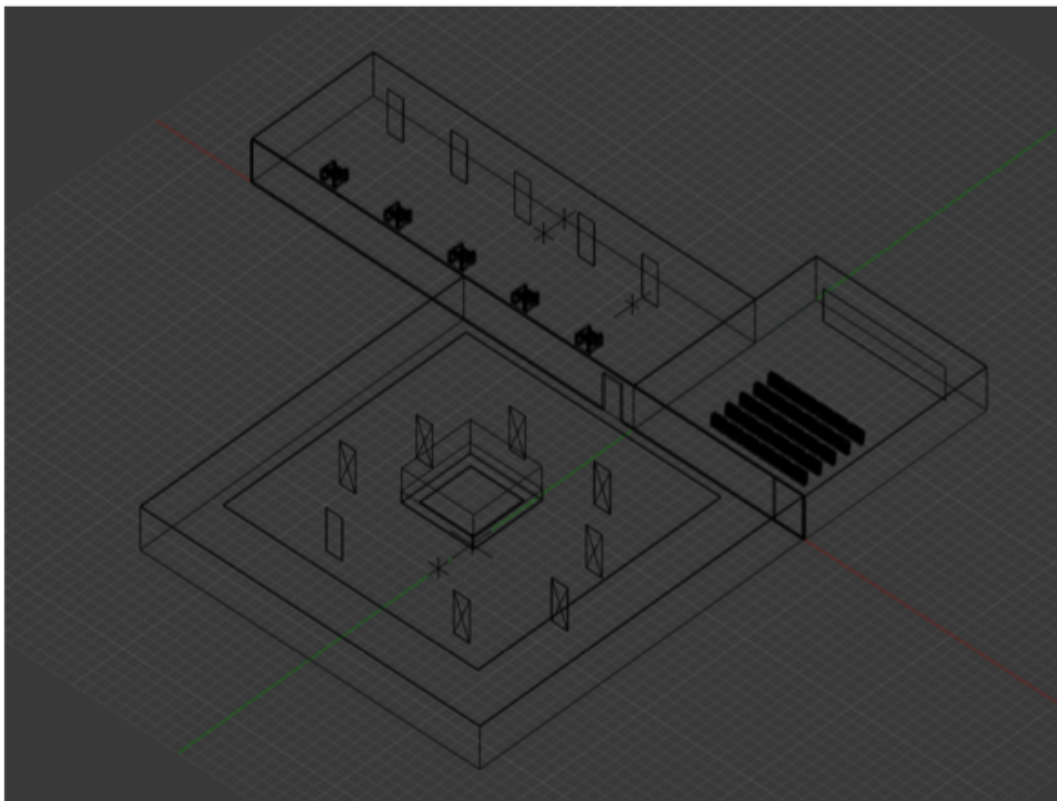


Figura 30: estudo da planta da exposição quando ainda considerava a existência de três salas em vez de apenas duas (sendo que o intuito da sala que já não “existe” seria dedicar-se à exploração de cada um dos cinco painéis por cinco artista diferentes)