

*Fixar o instável
palavras em movimento*

Catarina Vasconcelos de Almada Negreiros

**Trabalho de Projecto
de Mestrado em Comunicação e Artes**

Setembro de 2011

Trabalho de Projecto apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação realizado sob a
orientação científica de Prof. Doutora Maria Teresa Cruz

Dedicado

Ao meu Pai

Zé Almada

AGRADECIMENTOS

Anouk, Rita, e Zé Almada

Graça Castanheira

Daniel Blaufuks

Maria Lino

Luís Gaspar

Duarte Garcia

Sílvia Anselmo Costa

Sílvia Rocio

Cláudia Anselmo

Margarida Mocho

Iana Ferreira

Ana Cardoso

João Simões

Lourenço Egreja

Beatriz Tomaz

TRABALHO DE PROJECTO *Fixar o Instável, palavras em movimento*

PROJECT *Fix the Unstable, words in movement*

Catarina Vasconcelos de Almada Negreiros

RESUMO

Neste trabalho de projecto, com base na apresentação de *painéis cerâmicos e num vídeo*, que documenta a construção provisória dos painéis, procura-se reflectir sobre a vontade inerente ao Homem de estabilizar o instável, a sua vontade de forma.

Esta reflexão é feita através do cinematismo inerente às peças cerâmicas utilizadas (o *azulejo cinético*).

São analisados os dados, que no nosso entendimento, parecem os mais relevantes, sendo apresentados alguns exemplos de obras ou artistas, que nos afiguram mais importantes neste contexto, relacionando-se de diferentes modos com o trabalho de projecto aqui apresentado.

O trabalho está estruturado em diversas partes:

A relação Obra / Observador / Tempo, onde nos centramos no momento de encontro e na contemplação.

Fixar: Imagens / Tempo / Movimento, onde se analisa que a representação da realidade foi desde sempre uma necessidade do Homem.

Obras em Movimento onde pretende dar-se ênfase a movimentos artísticos que cultivam também a *Cultura da Experiência*, obras e autores que têm trabalhado com a relação de imagem, tempo e movimento.

A Palavra, nomeadamente a Poesia Visual, como uma das linguagens utilizadas.

O Azulejo, onde se pretende dar breve panorama do que é a história do azulejo em Portugal e pretendendo demonstrar como estas superfícies têm 'espelhado' as respectivas épocas, como que se de um material camaleónico se tratasse

As peças apresentadas, que contêm um forte eixo espacial, pois fazem parte de uma linguagem visual, assim como de um eixo temporal, pelas suas características 'cinéticas'. Essa temporalidade é reforçada de diferentes modos: com o uso da palavra – que implica um tempo de leitura de um observador em movimento no espaço –, mas também com o uso específico das palavras: passado, futuro e presente e com o uso do próprio vídeo (anexado).

Com estas diferentes representações, em tensão, pretende-se reforçar a 'dúvida', a 'hesitação', a 'incerteza' e a 'indecisão', que como refere Boris Groys em 'Camaradas do Tempo', são características da nossa época contemporânea. Uma época que tende a prolongar a reflexão, adiando decisões e acções, queremos adiar 'decisões' e 'acções' de forma a ter mais tempo para 'analisar', 'reflectir' e 'considerar'. Nesta abordagem acredita-se assim que a função da arte na contemporaneidade não é a de dar respostas, mas antes a de levantar questões, desestabilizar certezas e gerar discussões.

ABSTRACT

With this body work, based on the presentation of kinetic panels *Presente* and the video work *Presente*, which documents the temporary construction of these panels, I reflect on the inherent will of mankind to fix the *unstable*.

This thought is created from the kinetic illusion of movement, inherent to the ceramic material that we employed. The *Kinetic Tile*.

I analyzed the information, that I considered most relevant in this matter, and presented examples of works or artists, that seemed important in this context, relating in different forms with the work.

This work is structured in several parts:

- The relation between *Work / Observer / Time*, in which I focus on the moment of encounter and contemplation.
- *Fixing: Images / Time / Movement*, where an analysis is created based on the necessity of Mankind to represent reality.
- *Works in Movement*, where I want to give emphasis to artistic movements, that valued the *Culture of Experience* as well, works and authors, who have worked on the relationship between image, time and movement.
- The *Word*, namely *Visual Poetry*, as one of the languages employed.
- The *Tile*, presents a brief overview of the history of the tile in Portugal, demonstrating how these surfaces have “mirrored” their respective time periods, as if a “chameleonic” material.
- The presented kinetic panels, contain a strong spatial axis, as they belong to a visual language and also to a temporal axis. This temporality is emphasized in different ways: with the use of the word – which requires a reading time based on the movement of observer in space -, but also with the specific use of the words : *past, future and present*, and by the video work, included as an attachment.

In his essay “Comrades of Time” Boris Groys mentions that “We wish to delay our decisions and actions in order to have more time to analyze, reflect and consider”. With this body of work, in tension, I pretend to reinforce the “doubt”, the “hesitation”, the “uncertain” and the “indecision”.

Therefore, I believe that the function of art in our contemporary time is not to give answers, but to raise questions, turn certainties into doubts and create discussion instead.

PALAVRAS-CHAVE: Palavra, Azulejo, Vídeo, Cinético, Imagem, Observador, Tempo, Movimento

KEYWORDS: Word, Tile, Video, Kinetic, Image, Observer, Time, Movement

ÍNDICE

Fixar o Instável palavras em movimento

Introdução	1
Capítulo I	
I. 1. Obra / Observador / Tempo.....	7
Momento de encontro	7
Contemplação	13
I. 2. Fixar: Imagens / Tempo / Movimento	17
I. 3. <i>Obra em Movimento / Cultura da Experiência</i>	24
I. 4. <i>Palavra</i>	34
I. 5. <i>Azulejo</i>	44
Capítulo II	
Projecto <i>Presente</i>	49
II. 1. <i>Azulejo Cinético</i>	49
<i>Azulejo cinético: Obra em Movimento</i>	51
Espaço público e <i>Azulejo Cinético</i>	52
II. 2. <i>Painéis Presente: desenhos e perspectivas</i>	53
II. 3. <i>Redefinição do Presente</i>	56
<i>Vários Presente</i>	56
<i>Painel Presente 2009</i>	60
<i>Painel Presente 2011</i>	62
<i>Vídeo Presente</i>	63
Porquê o uso do vídeo?.....	67
<i>Azulejo Cinético</i> e Cinema	68
Porquê o uso da <i>Palavra</i> ?	69
<i>Azulejo Cinético no Presente</i>	71
Conclusão: <i>Inserir instabilidade para fixar o instável</i>	73

Bibliografia utilizada	75
Referências digitais	76
Bibliografia consultada	77
Lista de Figuras	78
Apêndice A: <i>Imagens dos Painéis: Presente 2009 e 2011</i>	81
Apêndice B: Descrição com imagens do <i>Vídeo Presente</i>	83

Fixar o Instável palavras em movimento

Introdução

Neste trabalho de projecto, com base na apresentação de painéis cerâmicos e num vídeo, que documenta a construção provisória dos painéis, procura-se reflectir sobre a vontade inerente ao Homem de estabilizar o instável, a sua vontade de forma.

A emergência do problema da forma está na velha questão da Metafísica, o desejo de forma, ou o desejo de fixar o instável, é um desejo que surge muito cedo na história da humanidade, mas ao fazer essa fixação há algo que se perde: o sujeito, o tempo, o movimento, a fluidez... O desejo de forma, por isso, é um desejo em tensão, pois implica abdicar de outros factores que para o Homem são também fundamentais. Como reacção, a modernidade vai desde cedo encontrando modos de incluir na representação, mesmo que de modo tenso ou ambivalente, o que se perde com a fixação de uma forma. Introduzindo na forma a instabilidade, isto é, trazendo para o plano da representação: o tempo, o movimento e o instante, o espectador e a sua experiência.

O *instável* a que aqui nos referimos tem múltiplas facetas: é o tempo presente, o transitório, o fluído, o móvel, a experiência, e aqui testa-se mais uma vez a possibilidade ou impossibilidade de o fixar.

Esta reflexão será apresentada através dos painéis cerâmicos *Presente* e do vídeo *Presente*, que documenta a construção dos painéis. Nas superfícies cerâmicas surgem palavras que aparecem e desaparecem conforme o movimento humano. Numa associação entre materiais e linguagem, criam-se 'ecrãs' em que se confrontam não só palavras como também o verbal e o não-verbal.

O título atribuído, *Fixar o Instável* procura apresentar, de forma eficaz, o que realmente se pretende fazer – o aparentemente impossível: imobilizar algo imobilizável. Partindo de um aparente paradoxo, desenvolve-se uma reflexão sobre o 'presente'.

A palavra *fixar*, neste contexto, pretende referir-se a realidades diversas,

acumulando assim diferentes significados: *fixar* o olhar – quando se observa qualquer coisa com atenção; fixar uma informação – descodificando linguagens; fixar um objecto / imagem num determinado lugar.

Longe de se esgotarem, estas três utilizações da palavra *fixar* conjugam o mundo de múltiplas formas: na percepção; na comunicação e na reprodução física da própria ‘fixação’ – a pintura, a fotografia, o vídeo, ou mesmo, a simples sobreposição de peças cerâmicas.

Neste trabalho, a palavra *fixar* não se resume ou não se limita a um só observador, deambula sim entre várias entidades: o autor que a cria; quem a conclui fisicamente (que já não é necessariamente o autor da peça); o observador que a olha, e ainda o suporte que a capta – o vídeo.

A palavra *instável*, também nos induz ao movimento, assim como à procura de um equilíbrio que é frágil. Este adjectivo reforça o sentido do verbo: *fixar* pressupõe já alguma coisa móvel. Nesta perspectiva, esta palavra *instável*, poderia ser considerada redundante, mas ela está lá ‘para ter a certeza que a mensagem é recebida de modo correcto’¹.

Estas obras utilizam várias linguagens ou códigos comunicativos. Os media usados são os *azulejos cinéticos*², a *palavra* e o *vídeo*.

Será a sucessiva conjugação destas linguagens que torna possível as peças *Presente*.

São apresentadas várias peças:

– *Azulejos Cinéticos* (um alfabeto em potência – como uma linguagem preexistente)

– Painéis:

*Painel Presente 2009*³,

Painel em azulejo cinético, 4.48m x 1.52m

Painel Presente 2011,

¹ ECO, Umberto, *Obra Aberta*, Lisboa, Difel, 2009, p 131.

Umberto Eco dá o exemplo de usar como mensagem ‘ouço-te, isto é, escuto-te’ em vez de apenas ‘ouço-te’ pois essa mensagem é mais frágil e pode mais facilmente não chegar ao seu receptor.

² Módulos cerâmicos denominados *Azulejos Cinéticos* (v. *Azulejo Cinético* p.49.)

³ Este trabalho iniciou-se no Seminário de Espaços Performativos (2009) sendo o seu docente António Jorge Gonçalves.

Painel em azulejo cinético, 4.62m x 1.52m

Painel Presente em Potência

– Vídeo:

Vídeo Presente

Presente, (vídeo) 2009/11, 24', Vídeo que documenta a construção dos *Painéis Presente: Presente 2009 e Presente 2011*

– Suporte HD transferido para DVD – Cor – Pal

Consiste o Trabalho de Projecto nos painéis e no vídeo.

Os *azulejos cinéticos*, aqui apresentados, por serem a matéria-prima dos painéis, são os módulos que vão construir as superfícies cerâmicas. Não sendo uma obra em si, potenciam a sua existência, são uma das linguagens utilizadas, 'mais ou menos como as peças de um mecano'⁴. Será a conjugação da linguagem predefinida dos azulejos cinéticos com a linguagem verbal, em Língua Portuguesa, que permitirá criar as peças. A capacidade de se ligarem linguagens 'abre' possibilidades que é importante manter presentes (e sempre em aberto). Neste ponto, é essencial sublinhar que as obras apresentadas, ditas 'acabadas'⁵ (os painéis *Presente*), não são as duas únicas respostas, mas antes e apenas duas respostas possíveis...

As superfícies cerâmicas por eles construídas têm características cinéticas, encontrando aqui o conceito de cinematismo⁶, que fazem com que, dependendo da localização no espaço, o observador obtenha imagens diferentes e, para as visionar na íntegra, o observador tenha de se movimentar no espaço.

São expostos dois painéis: o *Painel Presente 2009* e *Painel Presente 2011*, os dois painéis contêm mensagens diferentes e ambos nos lançam no pensamento do 'presente'. O terceiro é o *Painel Presente em Potência*, representando o que poderia potencialmente ser apresentado.

⁴ECO, 2009, p.68.

⁵ Termo utilizado por Umberto Eco no livro *Obra Aberta*.

⁶ Cinematismo: neologismo criado por Eisenstein para designar o carácter 'cinematográfico' de certas obras de arte (por exemplo na pintura, a tendência de procurar representar o movimento). Se certas formas – plásticas, literárias, dramáticas, poéticas – remetem para uma cinematograficidade, é por existirem leis profundas que regem as diversas produções significantes; o cinematismo está portanto ligado, em Eisenstein, à procura dessas leis, nomeadamente em torno da estrutura 'extática' das obras.

As mensagens inscritas são imagens que de certos ângulos podem ser visionadas como palavras. É o confronto e a percepção, entre o aparecer e o desaparecer, das diferentes imagens com o movimento de um observador, que cria a essência destas peças.

É através da montagem destes painéis cerâmicos num espaço interior de uma fábrica e do seu registo e montagem em vídeo que se vai 'viver' a experiência destas peças como uma *performance* registada em vídeo: o *Vídeo Presente*.

O espectador é colocado em confronto com a construção dos painéis, pretendendo-se registar o presente, que corresponde ao tempo dessa construção. E o que é a construção do presente? Imobilizá-lo? Fará sentido essa construção? Pensar o presente é inevitavelmente pensar o tempo. Pode-se tentar construir o presente perspectivando-o e projectando-o. Num determinado momento presente, torna-se possível reflectir sobre o que, no passado, ambicionámos para o futuro – que pode ser já o presente ou até o passado.

Com estes *media* tenta-se definir o *Presente* de vários modos. É será na sobreposição desses e de múltiplos dispositivos e significados, que se pretende reflectir nos painéis e no vídeo.

A relação entre o vídeo, os painéis, e os *azulejos cinéticos* constrói uma *mise en abyme*, sendo narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, num múltiplo encaixe de representação da representação. Como um exercício de um reflexo no reflexo do reflexo, numa espécie de abismo difícil de parar.

A relação entre o espectador e a obra é o primeiro tema a abordar. Estamos numa época em que esse encontro se apresenta como um dos mais importantes; o observador passou a ter um papel fundamental e muitas vezes ele próprio é incluído nas obras – existe um desvio das atenções e o observador passa a ser mais um elemento da obra, por vezes mesmo central. Este encontro, ou momento, vai ser levado ainda mais longe quando se substitui a obra pela própria acção. A obra como objecto físico desaparece e fica apenas o acontecimento, onde se celebra *o aqui e o agora*. São dados vários exemplos que ilustram os diversos temas, relacionando-os entre si.

A contemplação, aqui entendida como o modo como se olham os objectos, tem sido bastante alterada nos últimos cento e cinquenta anos. Olhamos hoje o mundo de forma diferente. Não quer com isto dizer-se que estejamos preparados para ver mais, apenas o vemos de outra maneira. O aparecimento de novos media associados à actividade da vida moderna, trouxe uma imensidão de imagens para o nosso dia-a-dia, como uma prolífera poluição visual que aprendemos a seleccionar.

Fixar o Instável ou fixar a representação da realidade foi desde sempre uma necessidade do Homem. Esta necessidade tem-se manifestado de diversas formas, passando por inúmeras fases, alcançado resultados diversos. A vontade de fixar o visível é uma constante desde a Arte Rupestre. Com o evoluir dos tempos foram sendo adicionados novos elementos como o movimento, o espaço e o espectador, introduzindo deste modo a instabilização na forma.

Este tema, central à cultura moderna, que tem sido reflectido, desde Walter Benjamin, por autores como Jonathan Crary e Boris Grois, será abordado ao longo deste trabalho, sendo aqui tratado de forma bastante sucinta. Mesmo sabendo que fixar o instável se trata de um acto em vão. Por mais que se fixem as imagens, nunca serão mais do que representações.

Em Obras em Movimento pretende dar-se ênfase a movimentos artísticos que cultivam também a *Cultura da Experiência*, obras e autores que têm trabalhado com a relação: imagem, tempo, movimento. Serão abordados alguns exemplos de obras que têm tido essa preocupação, relacionando-se com o trabalho de projecto aqui apresentado.

Palavra pretende reflectir sobre uma das linguagens utilizadas nestes exercícios: a escrita. O uso da palavra é uma das bases deste projecto e será através do movimento que o observador vai conseguir encontrá-las e, conseqüentemente, lê-las. Este confronto visual com a palavra leva-nos para o campo da Poesia Visual.

Do tema da *Palavra* passa-se para o *Azulejo*, outra linguagem usada nestas obras. Com uma breve análise histórica pretende-se dar um breve panorama do que é a história do azulejo em Portugal e como durante cinco séculos, estas superfícies têm ‘espelhado’ as respectivas épocas, como se de um material camaleónico se tratasse,

finalizando na época contemporânea, onde este material tem sido amplamente utilizado no espaço público por inúmeros artistas. É dentro deste contexto que surge o *Azulejo Cinético* que aqui será também apresentado. Trata-se de um azulejo criado em 2002, em co-autoria com Rita Almada Negreiros, que possui características cinéticas capazes de criar superfícies com múltiplas visões dependendo da localização do observador. Este objecto cerâmico é o resultado de uma longa cultura azulejar, derivando também de inúmeras experiências feitas pela arte cinética do século XX.

A partir deste ponto, em que, no nosso entendimento, analisamos os dados que nos pareceram mais relevantes, passamos para o estudo das peças apresentadas: os painéis e o vídeo *Presente*.

Com desenhos e perspectivas são apresentados os painéis *Presente*. Passando para o estudo do projecto, começa-se por explicar porque se escolheu apresentar vários painéis e, de seguida, analisa-se individualmente cada um. A partir deste ponto passamos para a vídeo, onde, depois de uma análise, se explicitam as razões para a escolha do uso deste media.

Segue-se uma análise que relaciona as obras com o Cinema, com a Palavra e finalmente com o azulejo cinético.

Será na articulação da *palavra*, do *azulejo*, e do *vídeo*, que estas peças se irão exprimir, dialogando com o observador que tem a capacidade de as interpretar de inúmeros modos.

Capítulo I

I.1. Obra / Observador / Tempo

Momento de encontro

A relação da obra com o espectador tem vindo a adquirir um papel fundamental na arte. É essa relação, ou encontro, que permite a existência das obras e, segundo Duchamp, faz mesmo parte do processo criativo.

‘All in all, the creative act is not performed by the artist alone; the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualification and thus adds his contribution to the creative act.’⁷

O artista não realiza assim o acto de criação sozinho, pois é o espectador que estabelece o contacto da obra com o mundo exterior ao decifrar e interpretar as qualidades profundas.

Um dos principais papéis da arte foi sempre comunicar – e a comunicação exige sempre um emissor e um receptor, pressupondo a existência de um receptor que possui também capacidades criativas e não é apenas passivo. Essas qualidades criativas formam a interpretação da obra.

Desse encontro criativo entre a obra e o observador fala Umberto Eco no livro *Obra Aberta*:

‘Uma obra de arte, forma acabada e ‘fechada’ na sua perfeição de organismo perfeitamente calibrado, é igualmente ‘aberta’, com a possibilidade de ser interpretada de mil modos diferentes sem que a sua irreproduzível singularidade seja por isso alterada. Cada fruição é assim uma interpretação e uma execução, pois que em cada fruição a obra revive numa perspectiva original.’⁸

Assistimos igualmente a um interessante encontro entre obra e observador através do texto de Michel Foucault, a propósito do quadro *As Meninas* de

⁷THE CREATIVE ACT, Marcel Duchamp, in <http://iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html> 2008-10-10

⁸ECO, 2009, p.68

Velásquez de 1656, no qual questões importantes são levantadas. Foucault refere mesmo um espaço que define como ‘duas visibilidades incompatíveis’⁹ (Fig. 1).

‘Talvez haja neste quadro de Velásquez, como que a representação da representação clássica e da definição do espaço que ela abre’¹⁰



Fig. 1 *As Meninas*, Velásquez, 1656



Fig. 2, *Las Meninas by Velasquez*, Thomas Struth, 2006

No quadro de Velásquez assistimos a um diálogo entre a superfície de uma tela e um observador fixo no espaço, existindo a descoberta de um lugar, ou um ponto fora do quadro que corresponde ao lugar do observador e que será o lugar mais importante da obra, o ponto em que tudo acontece, um lugar de múltiplas sobreposições:

‘O lugar onde impera o rei com sua esposa é também o do artista e do espectador: no fundo do espelho poderiam aparecer – deveriam aparecer o rosto anónimo do transeunte e o de Velásquez.’¹¹

Num diálogo de olhares que se reflectem até à exaustão, o pintor (pintado ele próprio no quadro) olha o volume real que o espectador ocupa (ou então o lugar irreal do modelo). Mas também esse espaço é simultaneamente o lugar de duas figuras que aparecem ao fundo reflectidas num espelho. O que se reflecte é o que todas as personagens olham. Existe neste quadro uma sobreposição de informações

⁹ FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas, Arqueologia das Ciências Humanas*, São Paulo, Martins Fontes, 2000, p.18

¹⁰ FOUCAULT, 2000, p.19

¹¹ FOUCAULT, 2000, p.18

ou camadas: reflexos e luzes possíveis, linhas de força que levam a um lugar exterior ao quadro: o lugar do observador (Fig. 2).

O espaço do observador faz igualmente parte deste quadro, e é esse que está a ser pintado pelo artista (o próprio Velásquez). Os limites do quadro são assim extravasados e o espaço do quadro e do observador são fundidos num só. E simultaneamente temos uma audiência que nos olha (os personagens do quadro), mas será que somos nós realmente os observados? É colocada em causa a importância do observador e o espaço que ele ocupa. Quem é que olha quem?

Este texto reforça a importância da interpretação das obras de arte e as inúmeras pistas por ela lançadas, que não levam apenas a uma interpretação possível, mas a várias, encontradas por cada um dos espectadores.

O sujeito tomou-se espectador e muitas vezes é ele próprio activador da obra, passando assim a participante.

Arte dos sentidos ou a arte das experiências, é uma arte que permite experiências, já não se tratando apenas de visão. A presença do receptor é essencial porque é da sua experiência que vive a obra, o espectador que passa a participante e observa-se como actor.

Em *Time Delay* de Dan Graham, de 1974, o observador entra num espaço onde existem ecrãs, e passado um momento o espectador vê-se na imagem do ecrã a entrar no espaço em que se encontra, observando-se a ele próprio (Fig. 3).

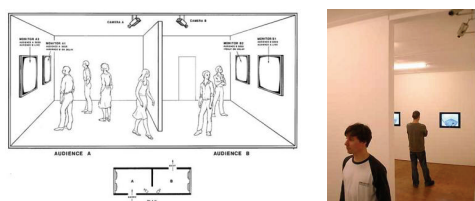


Fig.3 *Time Delay Room*, Dan Graham, 1974

Nesta peça o autor joga com um ligeiro atraso do tempo real, criando uma realidade ficcionada, como se o jogo de espelhos em que o que é visto imita o que se vê. A peça cria uma falsa expectativa que transforma o espectador em actor, em espectador e assim sucessivamente. Esta peça encontra um paralelo na História do Cinema, na célebre cena do espelho em *Sopa de Ganso* dos irmãos Marx (1933) na

qual o reflectido real é real e irreal simultaneamente.

Este encontro ou momento será levado ainda mais longe quando se substitui a obra pela própria acção, o que acontece na *action art*, que reacende a ideia de originalidade e *aura*. Até então o teatro era a única forma de expressão que se agarrava ao momento singular, dado que a lógica performativa oferece um discurso único através da ideia de ‘acontecimento’.

‘Quando a obra deixa de ser objecto e passa a ser acção a obra devem teatro’

Michel Fried

Estão incluídos sob o nome arte da acção: o Futurismo, o Dada, o Cubismo, o *Black Mountain College* (1950 a 1970 estudo de performance), o *fluxus*, o Accionismo (1965 e 1970 Viena), o grupo *guerrilla Provos* (Amesterdão), e o Situacionismo (1957).

Na pintura celebra-se também o momento, neste caso através do gesto, que não está lá por se tratar de telas, mas que é implícito nas imagens que apresenta. As pinturas de Jackson Pollock (1912 – 1956) podem-se considerar praticamente o registo de uma performance, apesar do público não assistir a esse momento, pode imaginá-lo através do que ficou do seu registo (Fig. 4).



Fig.4 Jackson Pollock a pintar

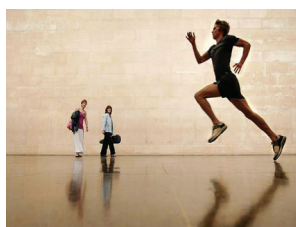


Fig.5 *Runners in the Tate* 19 September 2010, 11:36 ,Martin Creed

Uma arte que se torna acção é uma arte que já não questiona o acto de produção técnica. Assume outra visão do que é actividade artística – uma arte que se transforma em acção e define de uma forma totalmente distinta a sua *Poiesis*, não pela sua afinidade com técnica (*Techné*) mas sim através da sua afinidade com a prática (*praxis*). Insere a arte no território da *praxis* e retira-a da *poiésis*. A *praxis* é a dimensão da actividade humana que tem um fim em si mesma, o valor da própria acção.

Work nº 850 - Runners in the Tate, é uma peça do artista Martin Creed (1968)

de 2010. Esta performance um actor/atleta corre pelo museu, e é ele a obra de arte em movimento, invertendo deste modo os papéis do que se move e do que está fixo. O público é surpreendido com uma acção que subverte os papéis do espectador e da obra de arte, a arte é aqui acção e em movimento. Questiona-se igualmente desta forma o tempo de contemplação das próprias obras num museu (Fig. 5).



Fig.6 *Frozen Grand Central*, Flash Mob, 2006

Na estação central de Nova York, um espaço público por onde passam cerca de 500.000 pessoas por dia, 200 pessoas / actores ficaram imóveis durante cinco minutos. Deste acontecimento fizeram-se inúmeros registos fotográficos e em vídeo, que circularam e continuam a circular pela internet. Este *happening*¹² provocou uma reacção de surpresa em quem circulava. Os actores eram pessoas comuns, iguais às que foram surpreendidas, de todas idades, representando aleatoriamente os utentes habituais. Esta *performance* é um exemplo relevante, porque se passa em espaço público e é uma acção que decide não ser acção, ao estabelecer um momento de *pausa*, aliás uma imagem com a qual estamos familiarizados através da técnica audiovisual. Existe uma paragem (aparente e só para alguns) do tempo numa estação de comboios, um local de passagem onde geralmente as pessoas passam a correr e é nesse confronto entre pessoas móveis e estáticas, utilizadoras do mesmo espaço público, que reside o impacto desta performance. Esta acção faz pensar o tempo e sobre o modo como o usamos (Fig. 6) .

Nestes vários exemplos quisemos fazer uma breve referência da relação do observador com a obra de arte, como estes 'papéis' têm vindo a ser alterados e como a obra de arte em si também se transformou, por vezes mesmo desaparecendo como objecto e transformando-se em acção.

No quadro de Velásquez encontramos uma tela, que através da perspectiva e dos olhares dos personagens dialoga com o espectador, tornando-o parte integrante

¹² V. <http://improveeverywhere.com/2008/01/31/frozen-grand-central/>

da cena representada. Na peça de Dan Graham de 1974, sucede algo semelhante, sendo os meios utilizados totalmente diferentes. O espectador é envolvido na peça e faz parte dela, ele transforma-se em actor e novamente em espectador. Estas duas peças estão focadas no encontro da obra com o espectador, onde o papel do observador é subvertido e se coloca a questão: *quem olha quem?*

Na pintura de Pollock encontramos um momento registado, não uma performance mas o registo desse acto e dos gestos efectuados. Neste caso existe uma obra (física) que nos 'devolve' esse momento. É um exemplo onde se celebra o momento através dos seus vestígios: a tinta lançada sobre a tela.

A performance *Runners in the Tate de 2010*, um dos muitos exemplos que poderíamos dar como *performance*, interessou-nos por vários motivos. O primeiro é o desaparecimento da obra como objecto, transformando-a em acção, um dos factores característicos das *performances* e dos *happenings*. Sendo este um exemplo contemporâneo, demonstra bem a contínua aptidão deste meio artístico na obtenção de uma reacção por parte do espectador. Mas não será que o atleta representa ou personifica ele próprio a obra de arte? uma obra de arte que não está ao mesmo ritmo que o espectador do museu, mas está em movimento e que 'espanta' o observador. O museu é um espaço público onde o público se desloca para ver 'arte'. Nesta performance há uma escolha de um público concreto, e não teria o mesmo significado se se passasse num local que não é um museu. A estranheza desta imagem reside neste confronto: existe um impacto entre um público (pré-disposto a ver arte) e um atleta que corre; são encontros ou diálogos entre dois mundos com tempos diferentes. No espaço da gare assiste-se a outro tipo de relação, ao não existir aparentemente distinção entre quem é o público e quem é o 'artista' - esta só existe quando neste enorme espaço publico 200 pessoas ficam imóveis como estátuas em confronto com as outras que não entendem o que se passa. Esta acção / não acção é igualmente um confronto entre tempos diferentes. O espectador olhando o outro que aparentemente lhe é semelhante (utilizador do espaço público) e está parado olha se também a si mesmo, e repensa – talvez – o modo como usa o seu tempo.

Contemplação

‘O público é um examinador, mas um examinador distraído’¹³

O espectador tornou-se diferente Jonathan Crary em *Suspensions of Perception*¹⁴ chama-nos a atenção para como olhamos as coisas e como esse olhar se tem vindo a transformar ao longo do tempo. Para o autor a capacidade de ‘prestar atenção’¹⁵ no mundo ocidental tem-se alterado substancialmente nos últimos cento e cinquenta anos. Com tanta informação visual, que poderíamos chamar quase de poluição de imagens, os indivíduos têm de criar (automaticamente) por si próprios níveis de atenção diferentes para diferentes situações, como reagir mais ou menos passivamente perante cada situação. Em *Techniques of the Observer*,¹⁶ o mesmo autor debruça-se sobre as transformações históricas das ideias sobre a visão, que afirma terem de ser reformuladas, tendo como base não propriamente as experiências ópticas mas sim os seus processos de racionalização modernos.

‘Parte da importância do problema histórico de atenção reside na forma como ela é uma articulação entre as questões levantadas nas mais modernas e influentes reflexões filosóficas sobre a visão e percepção (por exemplo, Jaques Derrida, Maurice Blanchot, George Bataille, Jaques Lacan) e no trabalho sobre os efeitos modernos de poder, e em construções sociais e institucionais da experiência e da subjectividade (por exemplo, por Michel Foucault ou Walter Benjamin)’¹⁷

Segundo Crary a primeira categoria compartilha uma insistência trans-histórica relacionada com uma ausência fundamental, centrada no ‘ver’ e na impossibilidade da percepção do presente ou de um acesso directo visual à plenitude do ser. Esta insistência transforma a atenção num problema especificamente moderno, só por causa da eliminação histórica da possibilidade de pensar a ideia de presença na percepção: ‘a atenção vai ser tanto uma simulação

¹³ BENJAMIN, Walter, ‘A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica’, 3ª versão, *A Modernidade*, edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006), p.239

¹⁴ CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception*, Londres, The MIT Press Cambridge, 2001

¹⁵ Versão no original: *paying attention*

¹⁶ CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer*, Londres, MIT Press, 1990

¹⁷ CRARY, 2006 p.4

como um substituto da presença, um improviso pragmático face à sua impossibilidade'.

Criticas e análises históricas foram feitas da subjectividade moderna, baseada na ideia 'Recepção em estado de distração', como descrita por Walter Benjamin.

Walter Benjamin, como outros autores¹⁸ que defendem teses semelhantes, apesar de ciente de que as 'massas procuram a distração, enquanto a arte exige concentração' acredita que mergulhando nessa 'distração' possam mergulhar na arte em si. Segundo Benjamin, o 'culto' do objecto mantém a obra à distância, impedindo uma interacção e obtemos como resultado a passividade do espectador:

'Distração e concentração opõem-se de uma forma a que se pode dar a seguinte formulação: aquele que se concentra diante de uma obra de arte mergulha nela; é absorvido por essa obra, como aconteceu segundo a lenda, a um pintor chinês ao ver o seu quadro concluído. Pelo contrário as massas, pela sua distração, mergulham na obra de arte em si.'¹⁹

Através da modernidade vamos assistindo ao conflito entre o passivo consumismo da cultura das massas e uma activa posição a isso - política e estética, ou a mistura das duas?'²⁰

O Cinema, neste período, será uma das artes mais criticadas, pois é a que traz transformações mais profundas ao aparelho de percepção consciente. O Cinema fazendo a celebração do movimento em comparação com outras artes (tradicionais), leva paradoxalmente a sua audiência a níveis extremos de imobilidade física condenando os seus espectadores a uma 'existência de passividade absoluta'²¹

Walter Benjamin afirma: 'o cinema teve como consequência, em todo o âmbito do mundo da percepção visual, e agora também acústica, um aprofundamento da percepção consciente'²² e critica largamente George Duhamel

18 Encontramos inúmeras observações sobre este tema no séc. XX em Clement Greenberg (Avant garde and Kitsch), Theodor Adorno (Cultural Industry), ou Guy Debord (Society of the Spectacle), apenas para citar alguns exemplos.

¹⁹ BENJAMIN, 2006, p.232

²⁰ BENJAMIN, 2006, p.232

²¹ GROYS, Boris, *Comrades of Time*, 2009, in <http://www.e-flux.com/journal/view/99> 12.20.10

p.10

²² BENJAMIN, 2006, p.238

considerar o Cinema um: ‘passatempo para ilotas, uma distração para criaturas incultas, miseráveis, estafadas..., um espectáculo que não exige qualquer concentração, não pressupõe qualquer capacidade de raciocínio...’²³

Boris Góis no ensaio *Camaradas do Tempo* de 2009 recoloca a questão para a época contemporânea:

‘A ideologia da modernidade – em todas as suas formas – foi dirigida contra a contemplação, contra o ficar espectador, contra a passividade das massas paralisadas pelo espectáculo da vida moderna.’²⁴

É deste observador em movimento que nos volta a falar Boris Grois, (porventura uma referencia ao *Flâneur* de Baudelaire), quando afirma que o espectador – *vita contemplativa* – se tornou diferente, definitivamente já não podemos confiar nos ‘infinitos recursos de tempo’²⁵ como os que existiam para as culturas da contemplação platónicas, cristãs, ou budistas com tradição na contemplação. Os dois modos de contemplação alcançados na modernidade colapsaram – a imobilização da imagem no espaço expositivo e a imobilização do espectador na sala de cinema. As imagens em movimento são transferidas para museus ou espaços expositivos, sendo que as imagens continuam em movimento e são agora vistas por um observador em movimento.²⁶

Será quase impossível esperar que um espectador numa visita a um espaço expositivo, consiga ver um vídeo do início ao fim (se este for excessivamente longo) e, especialmente, se houver várias peças semelhantes na mesma exposição.

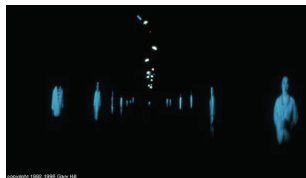


Fig.7 *Tall Ships*, Gary Hill, , 1972

Na peça de Gary Hill, *Tall Ships* de 1972, nós, o publico em movimento, somos confrontados com um corredor, onde estão projectadas imagens, também

²³ BENJAMIN, 2006, p.237

²⁴ GROYS, 2009, p.10

²⁵ GROYS, 2009, p.10

²⁶ GROYS, 2009, p.10

elas em movimento. Esta fusão entre espectador e imagem, estimula a experiência entre a acção do espectador e a da própria imagem (Fig. 7).

Neste corredor silencioso e escuro duas, aparecem dezasseis imagens, em que cada uma apresenta um personagem que nos olha, que se aproxima e se distancia. Essa aproximação é accionada por sensores electrónicos que, à passagem de um espectador, accionam as imagens projectadas, dando a impressão que aquelas pessoas são reais e reagem à nossa presença. Esta interacção é muito subtil e quase imperceptível. Sendo este um trabalho que pede uma interacção por parte do espectador, numa espécie de mergulho na obra, convoca para a sua concretização a imaterialidade deste num processo eminentemente virtual. Nesta experiência entre público em movimento e imagem em movimento, a peça conta com uma audiência que eventualmente não dispõe de um tempo infinito para a observar. Ao definir um percurso ou corredor que é preciso atravessar, o autor garante que a instalação seja absorvida no tempo mínimo desse caminho, deixando, no entanto que o público escolha o tempo que quer utilizar para observar esta peça. Este trabalho não tem principio nem fim e é constantemente alterado com a interacção do observador com os sensores electrónicos.

A noção de ‘espectador distraído’ é também levantada por Walter Benjamin que defendia que a Arquitectura²⁷ é um exemplo muito completo de uma possível experiência de obra de arte, na qual o observador está ‘distraído’. Esta instalação criada por Gary Hill é um espaço que, para além da sua arquitectura resumida fisicamente a um percurso, é associado à projecção de vídeo e a sensores, oferecendo-nos uma experiência completa, à qual um espectador, mesmo que ‘distraído’, não pode passar indiferente.

‘Os espectadores contemporâneos são espectadores em movimento, antes de tudo são viajantes’²⁸

²⁷ ‘Os edifícios são o exemplo mais manifesto. Desde sempre a arquitectura constituiu o protótipo de uma obra de arte cuja recepção se produz colectivamente e na distracção, ‘ BENJAMIN, 2006, p.238

²⁸ GROYS, 2009, p. 11

1.2. Fixar: Imagens / Tempo / Movimento

Terá sido Platão, na *Alegoria da Caverna*, o primeiro a legar-nos a estabilidade da forma com o conceito de *eidos*, mas também, com ela, o domínio das imagens que estará sempre em tensão com a forma, na medida em que sendo apenas o reflexo sensível da verdadeira realidade, retêm unicamente o seu carácter mutável e corruptível. O pensamento metafísico da imagem legou-nos por isso uma profunda desconfiança em relação à nossa percepção e uma tensão entre a própria percepção e as formas, na medida em que estas exigiriam antes uma contemplação com 'os olhos da alma'.

Só a partir do Renascimento é que a contemplação da beleza fará realmente o elogio do 'olho' (como no *Tratado de Pintura*, de Leonardo Da Vinci) e convocará a percepção natural, como acontece com a perspectiva. Assistindo-se, desde então, a uma crescente importância, dada ao modo como vemos as coisas, valorizando-se simultaneamente a relação entre os objectos ou entre as obras e o observador. A importância da experiência, da percepção e do espectador não pararam de crescer ao longo da cultura moderna, tanto na direcção a uma cultura científica e estética que tende a reforçar a centralidade da percepção, nomeadamente através da tecnologia e dos media modernos, como em direcção para uma visão disfórica, que irá criticar a cultura do 'espectáculo' daí resultante.

Mesmo fora de um quadro estritamente metafísico, a vontade de fixar o real através das imagens e da representação indicou sempre a falha ou a ausência sobre a qual esta se realizava. É o que acontece na célebre narrativa da origem mítica da Pintura, relatada [na lenda da origem da primeira pintura contada] pelo romano Plínio, *o velho*. Nesta lenda, uma jovem coríntia, Dibutades, contorna com um carvão numa parede a sombra do perfil do seu amado, antes deste partir para a guerra, fixando assim a sua imagem (fig.8), que mais não é senão a sua sombra, a marca da sua ausência, alias como sucederá, bastante mais tarde, com a própria fotografia.



Fig. 8 *A origem da Pintura*, Jean-Baptiste Regnault, 1785



Fig. 9 *The Pencil of Nature*, Karen Knorr, 1994

Este tema foi grandemente desenvolvido por poetas e pintores no século XVIII (Fig. 8) e ainda hoje é trabalhado. Esta 'imagem' do contorno de uma sombra não será só início da História da Pintura como também é o início da História da Fotografia (Fig. 9).

Esta ideia de contorno é aliás repetida na utilização da luz e sombra nos primeiros calotipos de Henry Fox Talbot, um dos pioneiros da técnica fotográfica (Fig.10). Nestes calotipos Talbot procede a uma fixação de elementos da Natureza que, revelam logo desde estes inícios a vontade da Fotografia em precisamente tentar fixar o instável (Fig. 10).



Fig. 10 *Photogenic drawing*, William Henry Fox Talbot, 1835



Fig.11 *Grand Herbar D'ombres – bougainvillea*, Lourdes Castro, 2002

'primeiro descobri isto. Aquilo que a Fotografia reproduz até ao infinito só acontece uma vez: ela repete mecanicamente o que nunca mais poderá repetir-se existencialmente'²⁹

Curiosamente, em 1994, a artista britânica Karen Knorr faz um trabalho que intitulado de *The Pencil of Nature*, nome do livro de Henry Fox Talbot publicado em

²⁹ BARTHES, Roland, *A Câmara Clara*, Lisboa, Edições 70, pag. 12

fascículos entre 1844 e 46, onde o autor detalhou o desenvolvimento da calotipia e incluiu 24 fotografias ilustrando, as possibilidades de aplicação desta nova técnica.

Nesta fotografia, Karen Knorr remete para o desenho da sombra, relatado na lenda de Plínio, criando assim, e através do título atribuído, uma imagem cheia de referências à invenção do médium fotográfico.

Da mesma forma, ao desenhar os contornos de sombras em telas, a artista portuguesa Lourdes Castro continua, de certa forma, a trabalhar a partir desta lenda.

No seu livro *Grand Herbar D'ombres*, onde através de papel heliográfico regista a sombra das plantas, a artista repete o processo de Talbot. Através de 'transferências', palavra muito usada por este autor, o movimento da realidade é levado para dentro do papel: o real que é possível captar e fixar (Fig.11).

Ao longo da sua vida Talbot foi sempre aperfeiçoando o a sua técnica. As suas imagens iniciais, pequenos exercícios possíveis de claro-escuro evoluem para imagens realistas muitas vezes do campo inglês. Talbot é, para além de fotógrafo, botânico e cientista. O modo como utiliza a fotografia tem sempre uma vertente técnica: como dominar e desenvolver esta nova forma de captar imagens que é a fotografia. É um naturalista e é também esse interesse comum que liga a Lourdes Castro a este autor. No trabalho da artista existe um enorme fascínio por essa forma inicial, quase rudimentar, de captar imagens. Serão essas imagens que se desenvolvem de inúmeras formas, numa linguagem própria, que irão caracterizar o seu trabalho ao longo do seu percurso.

Estas imagens são de facto o fixar de um momento muito preciso, o de uma sombra ou o de uma fotografia. Mas, seguindo o raciocínio de Barthes, há um fixar de um momento, mas ao revê-lo estamos já em outro momento, e este será porventura o paradigma da fotografia. Está-se na realidade a tentar fixar o instável, mas ao tentar fixar o tempo e as imagens, está-se, em vão, de facto a fixar o infixável.

Fixar o instável continua no entanto a ser uma procura constante, o instável não são apenas imagens reais que se querem perpetuar como a sombras mas

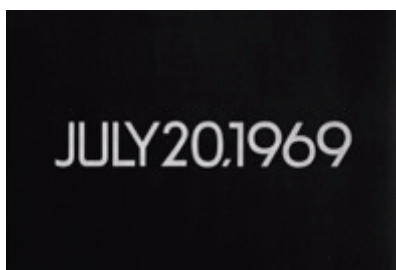


Fig. 12 Série *Date Paintings*, On Kawara, 1978



Fig. 13 Série *Date Paintings*, On Kawara, 2005

também é o próprio tempo

O artista On Kawara é um exemplo dessa busca, perpetuar um momento e fá-lo também através de imagens escritas, de um código que é uma data.

Na serie *date paintings*, ao pintar as datas do passado transpondo-as para o presente sem memória dessas mesmas datas, On Kawara simboliza de uma forma expressiva a continuidade do tempo, porque todas as datas correspondem a acontecimentos passados, a data em que o artista terminou a tela. São datas como qualquer outras, em que tudo ou nada se passou, conforme a história pessoal e colectiva ao longo do tempo (Fig. 12) e (Fig. 13).

A importância do tempo presente é aqui exposta como uma banalidade, quando vista em relação ao passado. Apenas uma data que faz parte de uma sucessão de dias. Quando se tem acesso a estas pinturas já a sua data pertence ao passado

Uma outra obra deste artista conceptual japonês consiste em postais, que envia a pessoas do meio artístico, com a mensagem: 'Ainda estou vivo – On Kawara'. Tal como de outros artistas que trabalham com o tempo, esta obra só será completa no dia da sua morte, logo na data eventual da última obra criada pelo artista.

A intenção de representar o 'movimento' através de imagens esteve presente na História do Homem, de formas muito diversas ao longo dos séculos. Encontramo-la já na arte rupestre, através de desenhos que fazem nitidamente essa representação, geralmente feitos com traços muito finos sobrepostos e que simulam o movimento, sendo esta a primeira forma conhecida de representar imagens em movimento. Esta tentativa elementar de sobrepor imagens será um primeiro passo

para o que mais tarde dará origem a uma ‘linha de montagem’ de imagens, que, representando o tempo, irá tornar possível a arte das imagens em ‘movimento’: o

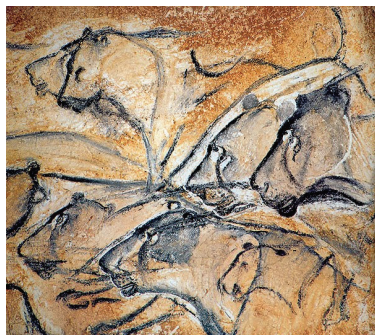


Fig. 14 Imagem das Grutas de Chauvet

Cinema.

Um interessante exemplo, pois conjuga tempos e técnicas diametralmente opostos, a Arte Rupestre e o Cinema, é o novo filme documentário *Cave Of Forgotten Dreams* (2010) de Werner Herzog. O realizador alemão filma as grutas de Chauvet, encontradas em 1994, mostrando-nos imagens³⁰ com cerca de 30.000 e 33.000 anos de idade, e de difícil acesso. Estes desenhos procuram representar o movimento, aproveitando a morfologia ondulante das paredes da caverna para representar o volume (Fig. 14). A conjugação das duas linguagens é potencializada no filme em três dimensões (3D).

Ao querer posteriormente representar o movimento, o Homem sentiu também a vontade de representar o espaço. Será através do estudo da representação deste na Renascença, que o Homem ‘inventa’ a perspectiva ou a necessidade de representar o espaço tal como o percebe. Como evolução dessa representação na época barroca o homem ‘introduz’ um novo elemento à representação do espaço: o movimento.

O barroco para se experienciado precisa da participação de um receptor em movimento.

‘Se a espiritualidade barroca é vista como a primeira manifestação da cultura e da sensibilidade moderna, é porque aqui, pela primeira vez, o homem se subtrai ao

³⁰ As mais antigas imagens feitas pelo homem que até agora se conhecem

costume do canónico (garantindo pela ordem cósmica e pela estabilidade das essências) e se acha diante, na arte como na ciência, de um mundo em movimento que lhe pede actos de intervenção. As poéticas do espanto, do génio, da metáfora, tendem, no fundo, para além das suas aparências bizantinas, a estabelecer esta tarefa inventiva do homem novo que vê na obra de arte não um objecto fundado em relações evidentes para fruir como belo, mas um mistério para investigar, uma tarefa a realizar, um estímulo para a vivacidade da imaginação...³¹

Paul Cézanne (1839-1906) inicia uma nova era na história da representação. Este autor faz a ponte entre o Impressionismo e o Cubismo e Futurismo, nascendo deste modo uma nova forma de olhar as relações: tempo, espaço, movimento, obra e observador. Na pintura cubista tenta-se representar os objectos em três dimensões, numa superfície plana, adicionando-lhe assim a quarta dimensão do tempo, como se fosse possível observar os objectos simultaneamente de todos os lados. Deste modo os objectos são decompostos e a sua aparência é totalmente alterada. Os futuristas, apaixonados pelas novas tecnologias, vão dar um valor enorme à representação do movimento e da velocidade e será nas Artes Plásticas e na Literatura que este seu interesse melhor se vai expressar.

Mas será com o Cinema³² que o Homem vai finalmente conseguir conjugar imagem e tempo num mesmo plano e deste modo alcançar a sensação de movimento. Com a projecção dos fotogramas, a cintilação entre as imagens projectadas não é entendida, devido a um efeito no olho a que se chama *persistência da visão*, que retém uma imagem durante uma fracção de segundo após a sua fonte ter sido retirada. É conjugando este efeito com o efeito psicológico *movimento ou fenómeno beta*³³, que o espectador obtém a ilusão que está a ver imagens em movimento.

À 'forma' (imagens) são adicionados agora o tempo e o som, e essa transformação é radical para a história da representação, pois partindo de uma

³¹ ECO, 2009, p.72

³² Termo proposto por Pier Paolo Pasolini para designar 'a unidade mínima da língua cinematográfica', definida como 'os diversos objectos reais que compõem o plano'.

³³ Descrita por Max Wertheimer, em 1912, na obra *Estudos Experimentais na Visualização do Movimento (Experimental Studies on the Seeing of Motion)*

linguagem espacial (a das imagens) adiciona-se-lhe a dimensão do tempo. Com este novo médium, que consegue captar a realidade como mais nenhum até ali o tinha feito considera-se:

‘o cinema é uma língua universal, não compatível a mais nenhuma.’³⁴

‘A representação cinematográfica da realidade é para o homem contemporâneo a que incomparavelmente tem maior significado, porque consegue captar o lado da realidade liberto de todo e qualquer aparelho, o que o homem tem o direito de esperar da obra de arte – precisamente devido à penetração intensiva dessa realidade pelos aparelhos.’³⁵

The Clock, do artista Cristian Markley, de 2010 é um filme que tem a duração de 24 horas. Feito de apropriações de imagens, inclui cenas de filmes realizados ao longo de toda a História do Cinema. Nesses excertos, através de montagem cronológica que são colagens, o relógio aparece e marca as horas do tempo real em que se está a projectar o filme. Extraíndo milhares desses fragmentos e editando-os para 24 horas, eles possuem o fluxo do tempo real.



Fig. 15 *The Clock*, Cristian Markley, 2010, video, duração: 24 horas

Na peça o tempo envolve o espectador num presente contínuo, dado o seu dispositivo corresponder ao tempo cronológico real. Isto quer dizer que ao criar uma aparente ideia de interactividade entre os relógios na tela e o relógio do espectador, encena o fluxo de imagens impossíveis de serem apreendidos na sua totalidade (24 Horas) reforçando assim a ligação do cinema com o *continuum* do tempo fluido.

Há um fixar do tempo real, apenas medido, em que os relógios dos espectadores e os relógios no filme marcam a mesma hora, mas será um tempo totalmente artificial.

³⁴ AUMONT, Jaques, MARIE, Michel, Dicionário teórico e crítico do Cinema, Lisboa Edições Texto & Grafia, 2008, p.73

³⁵ BENJAMIN, 2009, p. 229

1.3. *Obra em Movimento / Cultura da Experiência*

‘A abertura da obra é’ a condição de toda a fruição estética e de toda a forma fruível, enquanto dotada de valor estético, é *aberta* ... mesmo quando o artista procura uma comunicação unívoca e não ambígua’³⁶

Umberto Eco introduz-nos a noção de ‘obra aberta’, que, como explica, pode ser também encontrada em ‘obras fechadas e unívocas’, se esta estiver ‘aberta’ à interpretação do receptor. Encontramos exemplos de ‘obra aberta’ e ‘em movimento’ em artes tão diferentes como a música, literatura ou artes plásticas.

No campo da Música, Eco apresenta-nos quatro compositores (Karlheinz Stockhausen, Luciano Berio, Henri Pousser e Pierre Boulez) que compõem obras não acabadas ou ‘abertas’, nas quais o intérprete tem um papel muito mais determinante de que um intérprete de uma obra dita ‘fechada’. Neste caso são dadas aos intérpretes, aqui considerados como receptores, uma série de opções ou um conjunto de instruções. É através dessas diferentes escolhas que os intérpretes intervêm ‘finalizando’ as obras. Aqui questionamos – será que estas obras são mesmo ‘abertas’? Ou será que elas apenas têm múltiplas facetas ou resultados de certo modo já programados. Não será que os autores têm muito mais controle no resultado final do que pretendem aparentar? O factor do autor ter um papel de ‘programador’ já por si o torna muito mais ‘controlador’ da obra do que poderá num primeiro instante querer parecer.

De algum modo a ideia de uma arte inteiramente aberta à actividade criativa dos seus receptores talvez seja um pouco excessiva nos moldes actuais. Como afirmou Joseph Beuys (1921 – 1986): ‘todo o homem é um artista.’

Existe um protagonismo dado ao receptor e um convite a uma participação activa na obra. Mas o artista ainda assim é o ‘inventor’ ou ‘programador’ desta obra. A ideia tem um papel fundamental, que consegue agarrar a obra mesmo que ela seja considerada ‘aberta’. O produto destes processos artísticos será ainda qualquer coisa ‘controlada’ pelo seu criador.

³⁶ ECO, 2009, p.68

Para pensar uma arte inteiramente aberta à actividade criativa dos seus receptores, tema que foi pensado em textos centrais como 'A Morte do Autor' (1967) de Roland Barthes, ou 'O que é um Autor?' (1983) de Michel Foucault, seria preciso repensar a ideia de 'autor' e 'autoria', que também é por si uma noção da Modernidade. Mas será que estamos preparados, como alguns propõem, para voltar ao anonimato do artista? Ou, por outro lado, poderíamos reavaliar se a palavra 'autor' também mudou de definição, e conseqüentemente, se a experiência pessoal pode ser considerada criação?

Encontramos na literatura, já nos fins do século XIX,, o utópico *Le Livre* de Mallarmé (1842 – 1898), que propõe um livro, onde as próprias páginas não deviam ter uma ordem fixa, um dos primeiros exemplos de obra em movimento. Curiosamente com as tecnologias actuais, estas as ideias *utópicas* de Mallarmé são agora possíveis de realizar.

'O livro devia ser um monumento móbil, não apenas no sentido em que era móvel e 'aberta' uma composição como o Coup de dés, em que gramática, sintaxe e disposição tipográfica do texto introduziam uma pluridade polimorfica de elementos em relação não identificada.³⁷

Este tipo de literatura de carácter experimental é largamente desenvolvido e experimentado durante todo o século XX, nomeadamente na segunda metade, onde assistimos a uma grande experimentação da poesia com base na visão, numa tentativa regeneradora de reinventar novos modos de comunicar.³⁸

Nas Artes Plásticas encontramos objectos artísticos, que, por si mesmo, têm mobilidade ou uma capacidade de se manifestarem caleidoscopicamente aos olhos do fruidor como permanentemente novos.

'Os mobilis de Calder ou outros autores, estruturas elementares que possuem precisamente a capacidade de se moverem no ar tornando disposições

³⁷ ECO, 2009, p.80

³⁸ A poesia visual será debatida mais adiante. (v. *Palavra* p.34)

espaciais diferentes, criando continuamente o próprio espaço e as próprias dimensões...'³⁹

‘Calder dá um passo em frente: agora as obras movem-se, sob os nossos olhos, e a obra torna-se ‘obra em movimento’’⁴⁰. Assiste-se a uma tentativa de querer produzir arte que se reinventa, criando sistemas que se auto reinventam.

É estimulada a cultura da experiência e com ela também a cultura do efeito e até dos efeitos especiais, que consiste em produzir certas experiências no receptor.

Assiste-se mais uma vez ao problema da forma, ou do desejo de forma, onde o homem tem vontade de estabilizar e fixar o real, mas simultaneamente tenta não perder o que inevitavelmente fica em falha nessa estabilização, introduzindo instabilidade na própria forma, isto é, trazendo para o plano da representação o movimento, o tempo, o espectador, a experiência, a fluidez, o inacabado.

A desestabilização da forma é o meio para fixar o real na modernidade. A cultura do efeito surge relativamente cedo, pelo menos desde o Renascimento, que coloca o Homem no centro do mundo e, com o Barroco, o dota de movimento:

‘A abertura e o dinamismo barroco assinalam precisamente o advento de uma consciência científica: a substituição pelo visual, do táctil, quer dizer, o prevalecer do aspecto subjectivo, o deslocar da atenção do ser para a aparência dos objectos arquitectónicos e pictóricos, por exemplo faz nos lembrar as novas filosofias e psicologias da impressão e da sensação, o empirismo que resolve numa serie de percepções a realidade aristotélica da substancia.’⁴¹

Este acontecimento exige uma alteração da consciência – com a representação da perspectiva no Renascimento e também com a descoberta de Copérnico (1473 – 1543), que coloca o Sol como o centro do Sistema Solar, bem como com o Barroco que aprofunda e instabiliza esta epistemologia. O Homem deixa de ser o centro do mundo e, como consequência, o ponto a privilegiar na composição deixa de ser o centro. A percepção do mundo moderno passa a ter uma base de conhecimento científico, o que se repercute na arquitectura e na pintura:

³⁹ ECO, 2009, p.78

⁴⁰ ECO, 2009, p.176

⁴¹ ECO, 2009, p.82

‘As partes aparecem todas dotadas de igual valor e autoridade, e o todo aspira a alargar-se ate ao infinito, não encontrando limite nem travão em nenhuma regra ideal do mundo, mas participando numa geral aspiração á descoberta e ao contacto sempre renovado com a realidade.’⁴²

O século XIX também foi rico em experiências onde se privilegiam a percepção visual. Não só isso é visível na pintura com movimentos como o Impressionismo e Pontilhismo, que se baseiam nos sentidos e na percepção do olho humano, como também na tecnologia da reprodução de imagens que iriam ao longo de todo o século produzir instrumentos para reproduzir efeitos. Além da Fotografia, que finalmente consegue registar imagens, aparecem outros instrumentos ligados não só a reprodução de imagens, como também à criação de efeitos visuais, como exemplo disso o zoetrope e o estereoscópio, que reproduzam o feito de movimento e de três dimensões, e que serão os precursores do Cinema e do Cinema em 3 dimensões (Fig. 16).

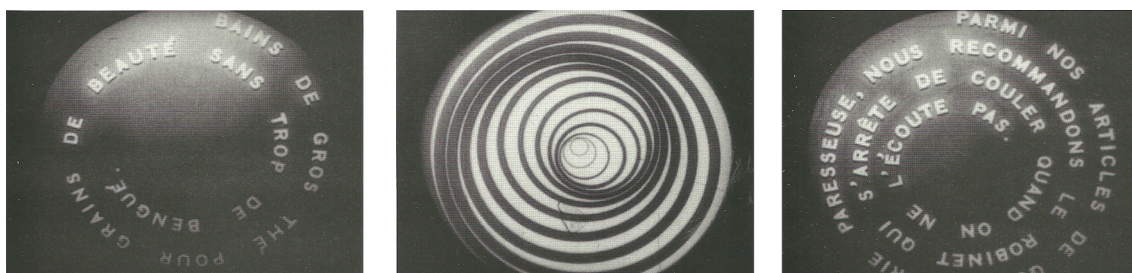


Fig. 16 *Anémic Cinéma*, Marcel Duchamp, 1925

Os importantes desenvolvimentos da ciência do início do século XX nomeadamente no âmbito da Teoria da Relatividade e da Teoria do Principio do Indeterminismo, e o espírito que emergia com a Modernidade tiveram grande impacto nas artes:

‘Ao pressupor a partir de Einstein que o Espaço e o Tempo já não são categorias diferentes, abria a espacialidade à poesia, a tridimensionalidade à pintura, a temporalidade objectiva à escultura. E então consciência desta quarta dimensão, constituída pela unidade espaço-tempo, que implica o movimento objectivo na construção do objecto ou da escultura e antecipa alguns fundamentos do Cinetismo

⁴² ECO, 2009, p.83

que vinte anos depois será assumido por diversas vias e entendimentos do objecto artístico.⁴³

A Arte Cinética e a *Op Art surgem* em meados do século XX, herdeiras de uma cultura da ‘experiência’ e do ‘efeito’ que, como observamos, não se baseia apenas na percepção visual mas advém também da própria Modernidade.

Exploram-se os efeitos visuais através do movimento físico ou da ilusão de óptica. Estamos perante uma arte de ‘efeitos’, tal como na Renascença com a perspectiva e no Barroco com a manipulação do espaço. Podem ser consideradas as *artes programadas*, pois antecedem várias experiências.

Dois marcos fundamentais para o desenvolvimento e sediação da Arte Cinética foram a Exposição *Le mouvement* na Galeria Denise René em Abril de 1955, e *The Responsive Eye*, no Moma em 1965.

Na primeira, apresentada em Paris e que marcou a arte do pós-guerra, foram expostas obras de Marcel Duchamp (1887 – 1968), Alexander Calder (1898 – 1976) e Victor Vasarely (1908 – 1997), que aparecem como os pioneiros deste movimento, confrontando-se aqui com os então jovens artistas cinéticos Yaacov Agam (1928), Pol Bury (1922 – 2005), Jesus Rafael Soto (1923 -2005) e Jean Tinguely (1915 – 1991).

Nesta exposição foram apresentados textos importantes como o *Manifeste Jaune* de Victor Vasarely, *Cinema* de Roger Bordier, *A obra transformável* de Roger Bordier, *Movimento – Tempo ou as quatro dimensões da arte plástica* e *O pequeno memento das Artes Cinéticas* ambos de Pontus Hultén (1924 – 2006). Neste último, são destacados alguns momentos fundamentais para a Arte Cinética desde 1911,⁴⁴ dos quais referimos alguns exemplos:

- 1911 (aproximadamente) – as noções de tempo e de espaço fixas da arte do renascimento são deslocadas pelos cubistas e pelos futuristas
- 1930 – Marcel Duchamp, cria em Paris, um ready-made cinético, uma roda de bicicleta montada sobre a sua forqueta e colocada invertida sobre um banco de cozinha.

⁴³ LAPA, Pedro, ‘A Arte Cinética em Portugal’ in *Revolução Cinética*, Lisboa, MNAC , 2008, p.46

⁴⁴ HULTÉN, Pontus, ‘O pequeno memento das Artes Cinéticas’- *Le Mouvement* (Galerie Denise René, Paris 1955), in *Revolução Cinética*, Lisboa, MNAC 2008, pp.39

- 1932 - Calder faz as suas primeiras construções em movimento. Marcel Duchamp dá-lhes o nome de «Mobiles». Calder expõe em Paris 'mobiles' manuais e a motor.

A Arte Cinética é um exemplo de uma arte interactiva, na qual e de uma forma clara é intensificada a relação entre a obra e o observador. As obras expostas nesta primeira exposição são exemplo disso, pois representavam o movimento, alegórico ou real (Fig. 17).

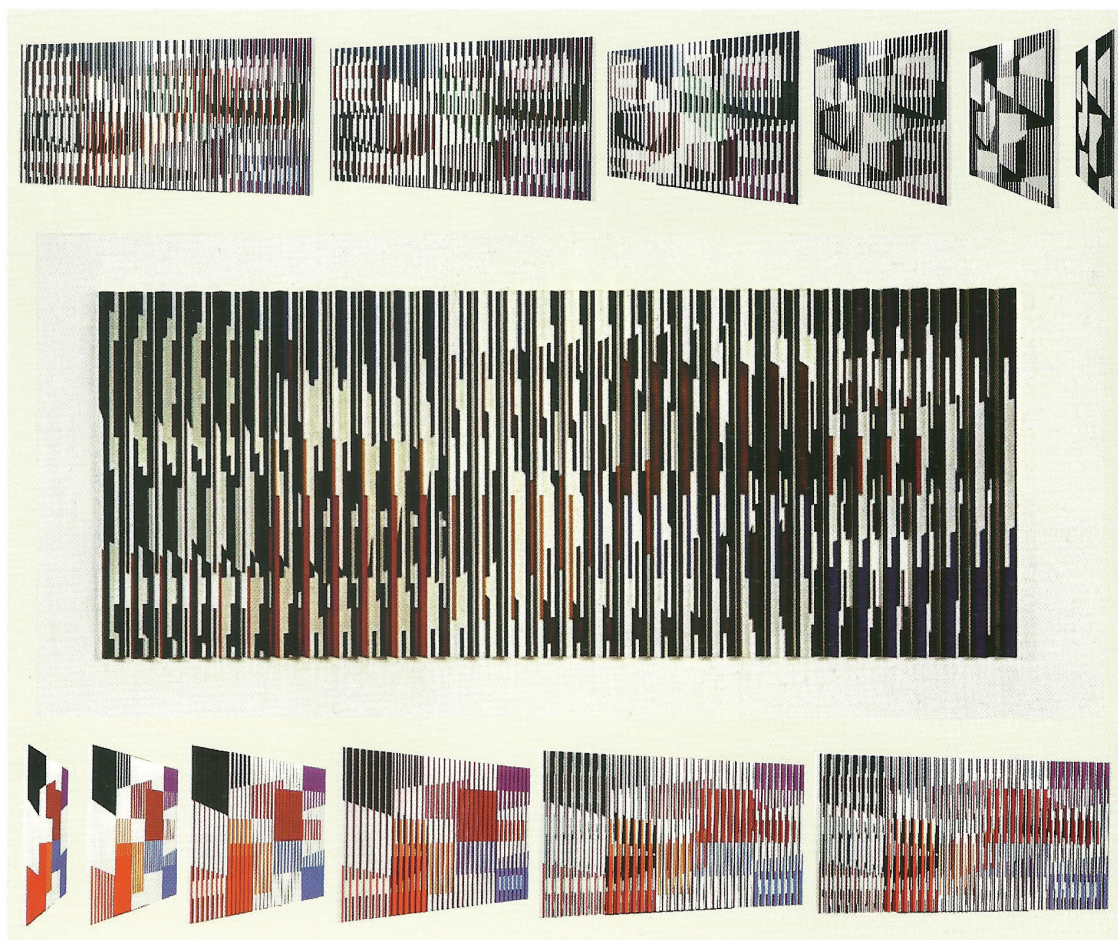


Fig. 17 Homenagem a *Johann Sebastian Bach*, Yaacov Agam, 1965-2004

‘O par assim formado pela obra e o espectador (sendo «par», tomado também pela sua acepção mecânica, que designa a atrelagem de duas forças cuja interacção produzirá acréscimo de energia) cria condições para o surgimento duma espécie de embriaguez mecânica, que a visão ou a execução de movimentos rápidos pode gerar. É nessa vertigem que o observador retoma contacto com o centro sensorio-motor da percepção, é através desse contágio embriagador que a

actividade visual se reencontra em ligação directa com o núcleo proprioceptivo do movimento'.⁴⁵

Em *Le mouvement* foram igualmente expostas esculturas de Agam (1928), que o espectador podia tocar e manipular e assim passar a ser utilizador. 'O movimento era uma possibilidade, não algo inerente à obra; só uma acção praticada sobre esta era capaz de criar movimento.'⁴⁶, Como contraponto a estas esculturas, as máquinas motorizadas de Tinguely deslocavam-se mecânicamente pela galeria e não exigiam do espectador qualquer intervenção no movimento da obra (Fig 18).

Em algumas obras o movimento era real e em outras apenas simulado. O movimento é apenas sugerido pela sobreposição de materiais, que com a passagem do espectador diante da obra, criava variantes ópticas. Exemplos disso são os trabalhos bidimensionais de Vasarely e Soto.



Fig 18 *Metamalévitch*, Máquinas Motorizadas de Tinguely, 1960

The Responsive Eye, exposição organizada por William C. Seitz no *Museum of Modern Art* de Nova York, mostrou lado a lado o trabalho desenvolvido já há alguns anos na Europa por artistas da Arte Cinética e artistas da *Op Art*. Este termo, derivado de *optical art*, foi usado pela primeira vez pelo crítico inglês Lawrence Alloway em 1964, num artigo da *Times*, para se referir à pintura e à escultura, que exploram ilusões ou efeitos ópticos.

Os artistas apresentados nesta exposição foram Victor Vasarely, *Bridget Riley* (1931), *Jesus Soto*, *Yaakov Agam*, *Carlos Cruz-Diez* (1923), *Julio Le Parc* (1928 e *François Morellet* (1926).

⁴⁵ ARNAULD, Pierre, 'Sensorialité Excentrique: A Utopia Polissensorial da Arte Opticocinética', in *Revolução Cinética*, MNAC Junho 2008, p.20

⁴⁶ GUIGON, Emmanuel, in *Revolução Cinética*, MNAC Junho 2008, p.17

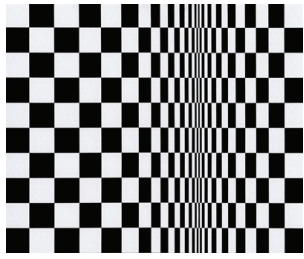


Fig. 19 *Movement in Squares*, Bridget Riley, 1961,

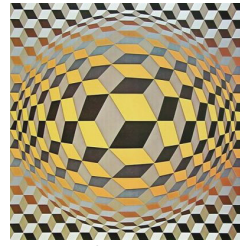


Fig. 20 *Chey-M*, Victor Vasarely, 1970

Os Artistas Op, conseguiram assim, explorar diversos fenómenos: a pós-imagem e movimento consecutivos, interferências na linha, o efeito de encandeamento figuras ambíguas e perspectiva reversível, de cor sucessivas contrastes e vibração cromática, e em obras tridimensionais diferentes pontos de vista e da superposição de elementos no espaço (Fig. 19) e (Fig. 20).

As origens destas artes encontram-se tanto na tradição da história da arte como na história da arte popular, em especial do ornamento, *trompe l'oeil* e anamorfoses. Os seus antecedentes em termos de efeitos gráficos e interação de cor podem ser encontrados nas obras do programa de Pós-impressionistas, Futuristas, Construtivistas, Dadaístas e, sobretudo nas demonstrações artísticas e didáticas dos mestres da Bauhaus. Ligações com a investigação psicológica também pode ser estabelecida, em especial com a teoria *Gestalt*⁴⁷ e com as descobertas em Psicofisiologia.

Deste movimento também nascem diversos estudos e teorias e o grupos tal como G.R.A.V (Visual Art Research Group)⁴⁸ formado no início dos anos 60. são desenvolvidos conceitos e estudos que permitem compreender como a teoria da Arte Cinética passou da exploração das situações da visualidade para a questão mais ampla, do corpo e do seu equilíbrio. 'Sensorialidade excêntrica' é o termo encontrado por Raoul Hausmann para esta nova facilidade conquistada pelo homem, que se move no meio duma realidade imaterial, decifrando as emanações ondulatórias da matéria universal.

⁴⁷ A Psicologia da forma, Psicologia da Gestalt, Gestaltismo ou simplesmente Gestalt é uma teoria da psicologia iniciada no final do século XIX na Áustria e Alemanha que possibilitou o estudo da percepção (Britanica, 1992:226).

⁴⁸ G.R.A.V - Formado por Morellet, Le Parc, Yvaral, Stein, Sobrino, e Garcia-Rossi.

"Queremos pegar no interesse do espectador, para libertá-lo, para soltá-lo, queremos essa participação, queremos colocá-lo numa situação que o coloca em movimento e faz dele o próprio mestre"⁴⁹ GRAV, manifesto 1965

Quando se fala em Arte Cinética em Portugal, tal como se observou em outros países, deparamo-nos no início do século XX com peças fundamentais da nossa cultura:

*'Procurar um equivalente plástico e moderno do movimento e da velocidade constituiu uma preocupação central, enunciada por Álvaro de Campo nos versos: "poder exprimir-me todo como um motor se exprime! /Ser completo como uma máquina!", da Ode Triunfal..'*⁵⁰

Na Pintura, um dos primeiros exemplos que se deve mencionar na implicação de movimento na composição é a famosa cabeça de Santa-Rita Pintor, com data aproximada de 1912.



Fig. 21 *Aparelho Metafísico de Meditação*, António Pedro, 1935

No entanto o *Aparelho Metafísico de Meditação* de António Pedro (1909 – 1966) de 1935, é considerada o trabalho mais próximo dos antecedentes directos de Cinetismo⁵¹. Este objecto foi realizado em Paris na época em que António Pedro convivia com os vários movimentos de vanguarda, cujas características que convidam o observador a manipular e permitir a construção de frases com palavras pré-definidas (Fig. 21).

⁵⁰ LAPA, 2008, p.46

⁵¹ LAPA, 2008, p.46

Eduardo Nery (1938) realiza em 1965 as primeiras pinturas consideradas Op, influenciadas por Vasarely, sendo esta a década em que desenvolve 'um dos mais

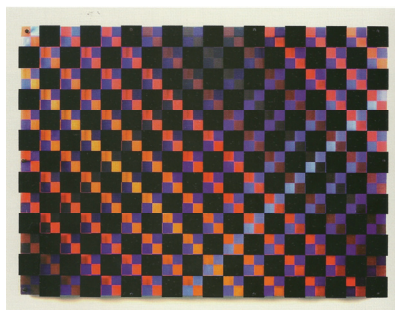


Fig.22 *Modulação Luminosa*, Eduardo Nery, 1967

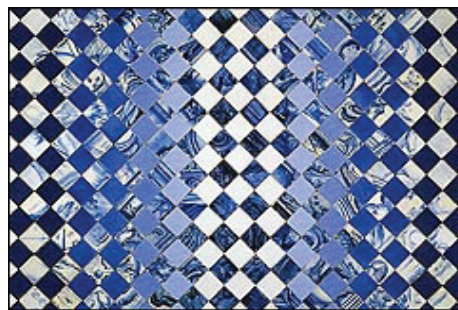


Fig.23 *Vibrações II*, Eduardo Nery, 1987

produtivos exemplos de 'Arte Cinética virtual no contexto nacional.'⁵²

Nery experimenta uma variação de grelhas geométricas e cubos submetidos a uma rigorosa simetria de progressões seriadas com uma gradação de escala cromática . (Fig.22)

Será no desenvolvimento destes trabalhos que Nery, mais tarde vai trabalhar com o azulejo, explorando a sua modularidade e efeito óptico (Fig.23).

O Cinetismo foi um movimento artístico que envolveu varias vertentes das criações artística tais como Artes Plásticas, Gráfismo, Moda, Arquitectura e Design com um marcado interesse pela área das Ciências, da Física, da Mecânica ou a psicologia das percepções. A obra extravaza as fronteiras do suporte em que se aloja, para existir na visão e na mente do espectador. O movimento torna-se protagonista, quer criando no espectador a ilusão de um movimento virtual, quer induzindo-o inconscientemente a uma deslocação no espaço (para ler as diferentes sequências oferecidas pela obra).

⁵² LAPA, 2008, p50

1.4. *Palavra*

‘Mas a relação da linguagem com a pintura é uma relação infinita. Não que a palavra seja imperfeita e esteja, em face do visível, num déficit que em vão se esforçaria por recuperar. São irreduzíveis uma à outra: por mais que se diga o que vê, o que se não vê não se aloja jamais no que se diz, e por mais que se faça ver o que se está dizendo por imagens, metáforas, comparações, o lugar onde estas resplandecem não é aquele que os olhos descodificam, mas aquele que as sucessões da sintaxe definem.’⁵³

Como afirma Michel Foucault, a relação entre dois tipos de linguagem, neste caso, imagética e verbal, será sempre infinitamente subtil, complexa, impossível de abarcar, até porque a linguagem da Pintura é uma linguagem visual e, por isso considerada uma linguagem do espaço, enquanto que a palavra é uma linguagem verbal, que é uma linguagem do tempo. Na descodificação da linguagem verbal, moldada antes de mais sobre a temporalidade da palavra, existe a descoberta do sentido que requer um tempo linear. Mas é também verdade que, quer o seu significante fonético quer o seu significante gráfico, implicam uma dimensão material e ‘física’, sobre a qual se podem fazer diversos jogos de sentido. No caso da escrita, esse significante pode ser o suporte de inúmeras experiências com o sentido, que são também visuais, conforme o demonstrou, em vários momentos a História da Escrita e da Literatura.

Na poesia visual pretende-se abolir certas distinções ou fronteiras entre a Poesia, o Teatro, a Dança, a Pintura, a Escultura e outras manifestações de arte. O texto, as imagens e os símbolos distribuem-se de forma a assumirem-se como elementos visuais que formulam e definem a obra.

É difícil definir *poesia visual*, pois a poesia sempre foi visual e ideográfica:

‘Na verdade, a rima consiste numa dimensão vertical do texto linear e discursivo, que cria uma visão espacial na consciência imanente do leitor. O mesmo

⁵³ FOUCAULT, 2000, p11

sucede com a estrofe, o que é mais evidente, ou com formas literárias de base matemática como o soneto.⁵⁴

O Ovo, do grego Simias de Rodes, com a data de 300 a.C., é considerado o primeiro poema visual. Apesar de o termo só ter aparecido no século XX, esta composição poética pode mesmo ser designada por caligrama (Fig.24).

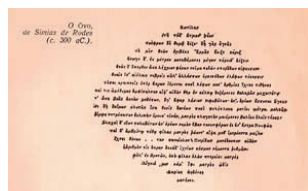


Fig.24 O Ovo, Simias de Rodes, 300 a.C.

Ora, os caligramas são um tipo de poemas visuais que recorrem à disposição gráfica original do texto escrito, formando uma espécie de pictograma que representa um símbolo, um objecto real ou a própria imagem principal do poema. O texto beneficia de novos sentidos possibilitados pela relação analógica com a forma representada. De facto, a partir do início do século XX assiste-se a uma grande exploração das possibilidades que as novas técnicas reprodutivas trazem. As diferentes manchas tipográficas e os diferentes tipos de caracteres serão uma fonte de inspiração para a produção da poesia visual.

‘Se é pela primeira vez que a vê, não tente lê-la como poesia, melhor, nem sequer tente lê-la de todo: olhe simplesmente para ela. Examine os espaços entre as letras, as variações tipográficas, os espaços à volta das palavras. Considere-a como uma imagem. Depois veja que ideias surgem dessa imagem associadas com as letras e as palavras que há nela.’⁵⁵

O experimentalismo na poesia surge como um dos mais profícuos campos com vista à superação dos limites impostos pelas teorias dos géneros literários, às quais a literatura ocidental parecia estar confinada.

⁵⁴ In Entrevista a Luís Adriano Carlos (Poeta, Professor da Faculdade de Letras da Universidade do Porto), por Raquel Monteiro (bolseira de Investigação do projecto) in http://po-ex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=28&Itemid=31&lang= 2011-08-10

⁵⁵ Extracto de um texto da revista inglesa LINK, de 1964, cit. por Ana Hatherly e E. M. Melo e Castro, *PO-EX: textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981, p.146.

Assim, desde Mallarmé (1842 – 1898) que a experimentação literária se traduziu essencialmente numa atitude transgressora face a convenções dominantes e a gramáticas específicas. Ao longo do século XX, as produções poéticas experimentais mantêm-se, embora com continuidades desiguais entre os futuristas, os dadaístas, os surrealistas, os construtivistas, os letristas ou os concretistas.

No Brasil, o movimento de Poesia Concreta surgiu na cidade de São Paulo, em meados da década de 1950, sendo que as primeiras manifestações destes poemas datam de 1956 – ano da Exposição Nacional de Arte Concreta. Na verdade, foi neste evento que se lançou oficialmente o mais controverso movimento de poesia vanguardista brasileira, o Concretismo. Décio Pignatari (1927), Haroldo de Campos (1929) e Augusto de Campos (1931), que formavam o grupo Noigandres, assumiram-se como os protagonistas deste movimento, cujo objectivo principal era o ataque à produção poética instituída pela geração de 1945.

Os jovens poetas criticavam o verbalismo, o subjectivismo, a falta de apuro e ainda a incapacidade da poesia da época em expressar a nova realidade gerada pela revolução industrial.

Em lugar do verso tradicional, propunham a criação de versos constituídos apenas por substantivos e verbos, eliminando, portanto, as preposições, as conjunções, os pronomes e todos os elementos de conexão frásica. A valorização da palavra solta, que se fragmenta e recompõe na página, passava ainda pela utilização de paronomásias, neologismos, estrangeirismos, pela separação de prefixos e sufixos, pela repetição de certos morfemas (Fig.25).

Pretendia-se a simplificação da linguagem, para que a forma visual comunicasse com maior eficácia como afirmavam na época o grupo Noigandres: ‘A importância do olho na comunicação mais rápida... os anúncios luminosos, as histórias em quadrinhos, a necessidade do movimento...’

Com um espírito experimentalista, os jovens da Noigandres declaravam:

‘Todo o poema é uma aventura planificada.’

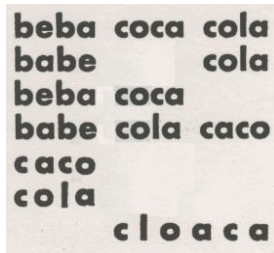


Fig.25 beba cola-cola, Décio Pignatari, 1965

Noigandres – nome retirado de um poema de Erza Pound e que significa: ‘nada’ – foi também o título dado à revista criada por estes poetas e que se assumiu como um dos principais veículos de difusão da poesia brasileira.

No nosso país, a poesia visual desenvolve-se a partir dos anos 60, essencialmente com a Poesia Experimental Portuguesa que sedimenta e teoriza esta temática. Destacamos algumas figuras que são simultaneamente teóricos, críticos e autores: Eugénio Melo e Castro, Ana Hatherly (1929), M. S. Lourenço (1936 -2009), Gastão Cruz (1941), António Ramos Rosa (1924), Sallette Tavares (1922 – 1994), e Herberto Helder (1930).⁵⁶



Fig. 26. Aranha, Salette Tavares, 1964

Esta Poesia Experimental aproxima-se do automatismo surrealista e, por uma análise aplicada às estruturas morfológicas e sintácticas, da rima, das analogias verbais, da distribuição visual dos espaços e dos caracteres gráficos. A Poesia segue uma orientação no sentido de experimentar ou construir objectos poéticos dando importância às intuições e à sua relação dialéctica com os signos. A principal

⁵⁶ As principais manifestações colectivas da Poesia Experimental foram: *Cadernos de Hoje*, *Poesia Experimental* (1955-1956), *Poesia 61*, *Pedras Brancas* (iniciada em 1961), *Poesia e Tempo* (1962), *Hidra* (1966 e 1969), *Operação-1* (1967), *Grifo* (1970), *Antologia de Poesia Concreta em Portugal* (1973), *Literatura Cibernética I e II* (1977 e 1980), *Textos e documentos de Poesia Experimental Portuguesa* (1981), *Poemografias* (1985) e *Máquinas Pensantes* (1987).

tendência da poesia experimental é explorar ao máximo as possibilidades estruturais de um dado material artístico, independentemente de qualquer intenção significativa (Fig. 26).

Destacam-se, entre as suas principais influências, as teorias matemático-combinatórias do filósofo alemão Max Bense (1910 - 1990), as reflexões de Stéphane Mallarmé (1842 - 1898), as tentativas de Ezra Pound (1885 - 1972), no sentido de assimilar os recursos da escrita, e a teoria de William Empson (1906 - 1984) sobre a ambiguidade poética.

É em pleno Modernismo que encontramos antecedentes desta poesia em Portugal, com destaque para o poema *Manucure* de Mário de Sá-Carneiro, editado em 1915 no segundo número da revista *Orpheu* (Fig.27).

Corro enfão para a rua aos piotes e aos gritos:
— Hiiá! Hiiá! Hiiá-bô! Eh! Eh!...
Tum... tum... tum... tum tum tum tum...
VLIWIIIIW...
BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH... BRÁ-ÔH!...
POTSCH! POTSCH!...
ZING-TANG... ZING-TANG...
TANG... TANG... TANG...
PRÁ A K K!...

Fig. 27 *Manucure* (página.3), Mário de Sá-Carneiro, 1915

Onde ‘ na descrição de uma paisagem cosmopolita e urbana, de movimento vertiginoso, na qual se inscrevem, como na pintura coetânea (Braque, Picasso, Amadeu e outros), colagens de rótulos e anúncios, versos desenhados em curva, series aleatória de letras, números e outros signos...’⁵⁷

Aqui o texto tem uma componente visual muito forte e o sentido, ‘em tempo de futurismo, também se faz de signos visuais’.⁵⁸

A Poesia Experimental Portuguesa é também influenciada pela Poesia Barroca. Testemunhos deste interesse são os trabalhos de investigação de Ana Hatherly, na sua pesquisa e análise de textos do século XVII, que vieram revelar documentalmente que já a Arte Barroca desenvolvera experiências prodigiosas de

⁵⁷ MOURÃO, Paula, *Sá-Carneiro*, Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português, Caminho 2008, pag.755

⁵⁸ MOURÃO, 2008, pag.755

transformação. Aí a poesia concreta dos anos 50/60 encontra a sua razão e projecção no futuro... que é hoje o nosso presente.’⁶⁰

Os novos médium proporcionam agora o que Mallarmé tinha idealizado. As plataformas digitais são hoje um meio para a divulgação de literatura experimental, como a videopoesia, a infopoesia, a poesia sonora interactiva. Tem-se acesso a material teórico e prático, com laboratórios de escrita digital que estimulam deste modo o desenvolvimento de multimédia (imagens, sons e vídeo), do hipertexto e da hipermédia.

No entanto, as potencialidades das novas tecnologia não devem ficar limitadas à reprodução das velhas experiências, como alerta Ernesto Melo e Castro (1932). Devem, isso sim, abrir novas possibilidades aos poetas. Usando-as e desmultiplicando-as na descoberta de novas poéticas do verbal e do não-verbal, ao encontro das aberturas perceptivas do contemporâneo e das suas vertiginosas problemáticas vivenciais.

A linguagem, o texto, o filme, o livro, o objecto, a performance, a escultura, o vídeo, o som, o computador e as artes plásticas, são os meios explorados por Ernesto Melo e Castro que testam permanentemente os limites da imagem e da escrita.

O trabalho do poeta-artista configura a linguagem na página, no ecrã ou no espaço, ‘ao mesmo tempo que explora na visualidade todas as possibilidades semióticas advindas da arbitrariedade e da convencionalidade da relação entre forma e sentido.’⁶¹

Um dos sectores menos cultivados pela poesia experimental foi o da *Poesia Cinética*, que Melo e Castro define do seguinte modo:

‘O poema cinético é um objecto. Objecto no seu sentido mais material de ‘coisa’ e também objecto no sentido de motivo, de fonte de relações, e proponente de um diálogo, em que as palavras são por vezes dispensáveis ou desnecessárias.’⁶²

⁶⁰ CASTRO, 2006, p. 116

⁶¹ FERNANDES, João, ‘Experimental, Experimentar Sempre’, in *O Caminho do Leve*, 2006, p.15

⁶² CASTRO, 2006, p.139

Na explicação deste autor a Poesia Cinética, por um jogo aberto de estruturas, que propõe uma noção de sintaxe dinâmica, uma possível e exequível modificação das relações entre os elementos semânticos simples que constituem as estruturas dos poemas, vai até à sua total modificação ou mesmo destruição da poesia/objecto.

No percurso da obra de Ernesto Melo e Castro, encontramos uma série de objectos/poemas a que o autor intitula de *objecta*, no catálogo de uma grande exposição retrospectiva⁶³ de *poemas cinéticos (1961-1968)*, realizada pela Fundação Serralves em 2006.

Estes objectos têm um carácter efémero (papel e cartão) e para o autor são a evolução dinâmica do 'livro', convidando à sua utilização, o que pode acabar na destruição do próprio objecto.

Para Melo e Castro, os poemas cinéticos não se devem confundir com obras de arte óptica, nem com esculturas, pois não são os problemas ópticos que estão em jogo nem o tratamento das formas ou as relações volume/espço. No poema cinético está-se a olhar para a relação linguagem/comunicação em que as palavras, como tais, tendem a desaparecer.

'A Poesia Cinética situa-se assim naquela terra-de-ninguém entre a poesia linguística (com palavras) e as artes plásticas, tal como já fizera a poesia concreta, mas esta em duas dimensões. A poesia cinética entra no espaço tridimensional e também no âmbito do movimento real ou somente potencial. Potencial nos objectos deixados a si próprios (pois não possuem motores). Real quando os utentes correspondem ao convite e os modificam, redescobrimo-os a seu modo: poemas-objectos-espelhos-de- quem-os-usa. Ou ainda e somente receptores das projecções psicológicas do utente.'⁶⁴

Esta poesia apela a um novo sentido de comunicação homem-objecto ou objecto-homem.

⁶³ CASTRO, 2006, p.139

⁶⁴ CASTRO, 2006, p.139

É a partir do agente aleatório, que é o movimento do próprio homem e a sua relação com o objecto, que se fará esta comunicação – uma luta de descoberta dos meios e dos possíveis fins que são, eles próprios, diálogos abertos.

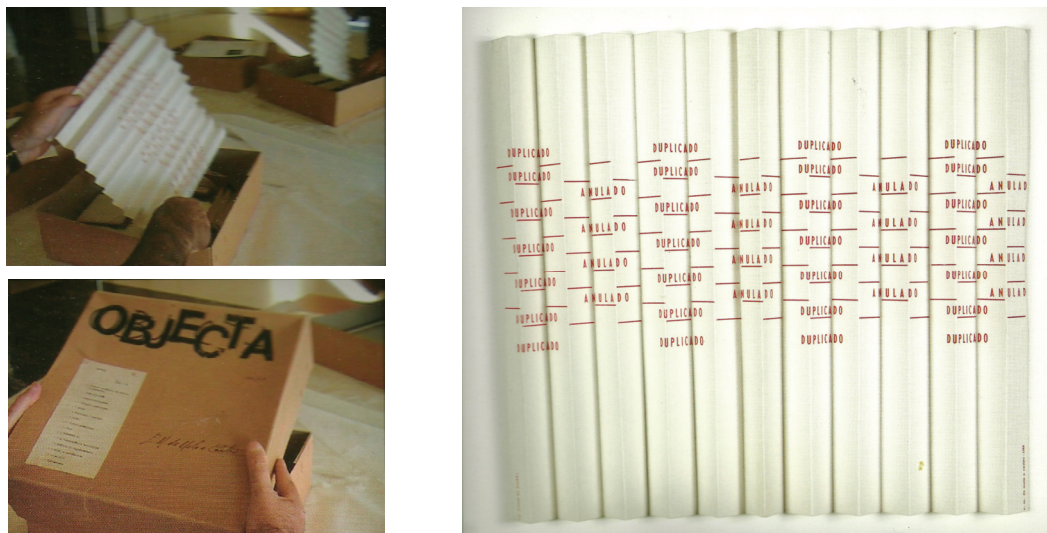


Fig.29 *duplicado/anulado*, Ernesto Melo e Castro, 1966

No *duplicado/anulado*, 1966, de E. Melo e Castro, encontramos um exemplo de um poema cinético, em que o carácter de objecto é evidenciado, tal como a sua fragilidade. Uma caixa de cartão (onde se inscreve a palavra *objecta*) contém uma folha de papel, dobrada em harmónio, em que foram escritas, inúmeras vezes, as palavras *duplicado* e *anulado* (Fig.29).

Encontramos o uso da *palavra* em outro contexto, numa obra, que se poderá considerar também de poesia experimental, e com que Ana Hatherly (1929) representou Portugal na Bienal de Veneza em 1975, o seu filme *Revolução*.

Deixando o suporte do papel e passando para a rua, encontramos o uso da *palavra* num outro contexto: as paredes da cidade. A autora sobrepõe diferentes linguagens, num filme que nos mostra em sequência imagens fixas dos cartazes e *graffitis* políticos da Revolução de Abril, conjugando inúmeros registos (Fig.30) e recordando o primeiro suporte usado pelo Homem, a pedra, aqui as paredes da cidade, o local mais visível para demonstrar e expôr ideias e pensamentos de uma movimentação política. Tal como nos quadros de Pollock, também reside nestes o registo de gestos de um momento. Este terá cada vez mais valor, pois, à medida que o tempo passa, menos marcas deste momento histórico existirão, tanto nas próprias

paredes como na nossa memória delas. As paredes de uma cidade são também frágeis e estes registos são igualmente efémeros.



Fig. 30 Imagens do filme *Revolução*, Ana Hatherly, 1974

1.5. Azulejo⁶⁵

‘Em nenhum outro país do continente europeu este material recebeu um tratamento tão expressivo e original, sempre concebido em relação com o suporte arquitectónico, com contínua capacidade para absorver influências e acompanhar as renovações estilísticas ao longo de cinco séculos.’⁶⁶

Encontramos ao longo da história inúmeras superfícies, que sugerem uma ilusão óptica de tridimensionalidade, *trompe l'oeil* e anamorfoses, manifestada em Portugal através da azulejaria, ou da cerâmica mural, cujas capacidades decorativas e modeladoras de espaço são largamente exploradas. Desde o século XV com a azulejaria moçárabe até aos nossos dias, uma sucessiva evolução que adapta-se e actualiza-se de acordo com o espírito e especificidade de cada época, fazendo do azulejo um material com características mutáveis ou camaleónicas.

As diferentes técnicas foram permitindo diversos resultados. Numa alternância e convivência entre o geométrico e o figurativo, estas superfícies foram-se sucessivamente adaptando aos diferentes momentos históricos.

Os primeiros registos da aplicação de revestimento azulejar decorativo verificam-se na Andaluzia durante o século XIII, sendo que em Portugal ainda subsistem exemplares datados do século XV, provenientes dos principais centros de manufactura - Sevilha, Valência, Málaga e Toledo. Nos finais do século XV, a invenção da majólica, de origem italiana, permitiu a realização de composições figurativas com temas da Antiguidade Clássica, libertando o azulejo da sua tendência geometrizante. No entanto, somente a partir dos finais do século XVI é que encontramos em Lisboa exemplares com estas características.

Face às dificuldades encontradas durante o período da ocupação espanhola, os ceramistas nacionais, com incipiente domínio do desenho e pintura, reorientam o seu trabalho para composições geométricas utilizando para tal azulejos monocromáticos, colocados em *caixilho* ou *enxaquetados*, tirando partidos das suas

⁶⁵ A palavra “azulejo” tem origem árabe, da palavra *al zulaycha* ou *zuléija* que tanto significa “pequena pedra polida” como “ladrilho”, in Calado: *O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*, p.9.

⁶⁶ MECO, José: *Azulejaria Portuguesa*. Colecção Património Português, Lisboa, Bertrand, 1985. p.5

capacidades decorativas. A este tipo de painéis dá-se o nome de “tapetes”, pois tratam-se de composições monumentais que revestem as superfícies parietais do interior de igrejas e palácios ao longo de todo o século XVII e início do século XVIII.

‘O azulejo passou a ser concebido em função da arquitectura que reveste, na qual exerce um complexo papel dinamizador e transformador do espaço, bem como de aglutinador das restantes artes ornamentais’⁶⁷

O Barroco inicia-se em Portugal a partir de finais do século XVII, correspondendo a um período de grande prosperidade. A este período, em termos da produção azulejar, é dado o nome de “ciclo dos mestres”, influenciada não só pela porcelana chinesa como pela azulejaria holandesa, reflectindo-se num elevado acréscimo de qualidade pictórica, presente em grandes composições figurativas a azul e branco. Inicia-se assim ‘um novo caminho de exigente qualidade técnica, esmerado desenho e elaborada pintura, permitindo as monumentais composições históricas, em que os magníficos enquadramentos foram correspondendo, em *trompe-l’oeil*, à sugestiva exuberância ornamental do barroco maduro’⁶⁸.

No 3º quartel do século XVIII, a azulejaria Rococó recupera o uso da policromia, essencialmente com a reintrodução do amarelo, reduzindo-se não só a densidade do ornato como das composições e introduzindo-se os temas bucólicos, mitológicos e de caça. Após o terramoto de Lisboa de 1755, face à necessidade urgente de reconstrução, regressa-se à utilização do azulejo de padrão, cuja manufactura é acelerada com a implementação da técnica industrial da *estampilha*.

Durante o século XIX, com a partida da corte para o Brasil e as invasões francesas, gerou-se uma grande crise na produção azulejar nacional. Mais tarde chegariam encomendas do Brasil, onde os azulejos seriam aplicados na fachada dos edifícios valorizando as suas características isolantes, reflectoras de luz e de calor. Esta nova utilização de revestimento exterior seria posteriormente trazida pelo

⁶⁷ MECO, José, *O Azulejo em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1989, p.198

⁶⁸ CALADO, Rafael, *Azulejos, Cinco Séculos do Azulejo em Portugal*, Catálogo de exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1980, p.46-47

‘emigrante brasileiro’ e adoptada em Portugal, cuja aplicação no exterior estava ainda reservada a jardins, semi-exteiores e muros, mas não a fachadas.⁶⁹

No início do século XX, a aplicação de azulejo era vasta e evoluía em várias direcções, resultado das influências estrangeiras, dos novos métodos de fabrico, das inovações da época e da variedade de soluções que transitaram do período anterior. Desenvolve-se paralelamente uma corrente historicista e nacionalista, inspirada na azulejaria setecentista, com painéis representando monumentos, costumes, paisagens, aplicada em estações ferroviárias e estabelecimentos comerciais, destacando-se o pintor ceramista Jorge Colaço⁷⁰, assim como composições naturalistas relevadas, de inspiração Arte Nova, da autoria de Rafael Bordalo Pinheiro. A *Art Déco* também encontrará em Portugal uma aplicação privilegiada a nível da azulejaria, de grande e depurada qualidade técnica, em composições azulejares de cores diluídas, linhas planas e geométricas.

Jorge Barradas (1894- 1971) inicia uma fase de revitalização da cerâmica artística em Portugal, com a pesquisa de uma linguagem contemporânea na realização e aplicação arquitectónica centrada na Fábrica Cerâmica Viúva Lamego, onde se tornou um mestre para diversos artistas jovens.

Neste período em todo o país foram variadíssimos os artistas a trabalharem este material: Paolo Ferreira (1937), Tom (1906 -1990), Fred Kradolfer (1903 – 1968), Emmerico Nunes (1888 – 1968), Bernardo Marques (1898 – 1962), Vieira da Silva (1908 – 1992), Almada Negreiros (1893 – 1970), Hein Semke (1842 – 1898), Álvaro Perdigão (1910- 1985).

Do Brasil chegaram por duas vezes ‘ecos’ de uma prática azulejar que viria a influenciar a produção portuguesa. A primeira tendência já mencionada do revestimento das fachadas, e a segunda, na década de 1950, por ocasião do III

⁶⁹ Só no século XIX surgem as fachadas revestidas a azulejo, que vem alterando a cor e o brilho da paisagem urbana.

⁷⁰ Jorge Colaço (1868 – 1942) é o pintor que mais se destacou na pintura deste tipo de painéis. Executando uma pintura tanto em policromia ou apenas em azul, muito cuidada sobre o vidrado já cozido.

Congresso de Arquitectura Moderna, realizado em Lisboa em 1953⁷¹, tendo os arquitectos portugueses contactado com a arquitectura brasileira (Fig. 31), amplamente influenciada pelas conferências realizadas no Rio de Janeiro em 1936 por Le Corbusier (1887-1965).

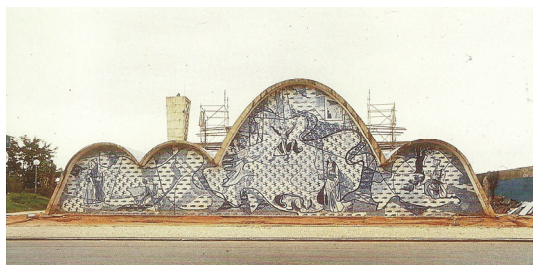


Fig.31 Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, Belo Horizonte do arquitecto Óscar Niemeyer com intervenção cerâmica de Portinari

A partir desse momento, Francisco Keil do Amaral (1910 – 1975), juntamente com outros importantes arquitectos portugueses⁷² começaram igualmente a incorporar o azulejo nas suas obras, sendo que o azulejo volta a marcar presença na cidade, como obra de arte pública ou como revestimento de superfícies. De um modo geral era o arquitecto que delineava o programa e que convidava um artista plástico a intervir num espaço específico, resultando daí neste período inúmeros trabalhos que marcaram os nossos espaços públicos.

O grande desenvolvimento do azulejo desse período ainda é visível em algumas obras. Pelo impacto do conjunto das intervenções, são exemplo os painéis da Avenida Infante Santo em Lisboa de 1955. Para este enorme projecto habitacional, os arquitectos Alberto Pessoa, Hernâni Gandra, e João Abel Manta convidaram os artistas Carlos Botelho (1899 – 1982), Sá Nogueira (1921- 2002), Alice Jorge (1924 – 2008), Júlio Pomar (1926) e Maria Keil (1914), concebendo composições monumentais de azulejo para o espaço público num registo moderno. Mais tarde, em 1993, Eduardo Nery é convidado a intervir sobre um último muro, finalizando assim o conjunto com uma notável intervenção cerâmica de características cinéticas (Fig. 32).

⁷¹ Dos trabalhos apresentados neste congresso, destacam-se os trabalhos de Di Portinari para a arquitectura de Lúcio Costa e para o arquitecto Óscar Niemeyer.

⁷² Entre outros destacam-se Pardal Monteiro, Victor Palla e Bento d'Almeida, Chorão Ramalho, Fernando Távora, Luís Pádua Ramos, José Carlos Loureiro.

São também de destacar as primeiras estações de metro de Lisboa, da autoria do arquitecto Keil do Amaral, entre 1959 e 1972, que incorporavam nos seus átrios grandes superfícies de azulejo. Na sua maioria são realizados pelos artistas Maria Keil e Rogério Ribeiro (1930 – 2008) (Estação Avenida).

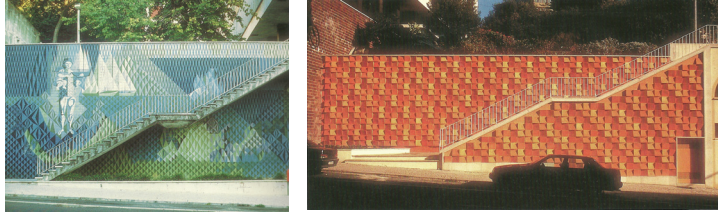


Fig. 32 Painéis da Avenida Infante Santo em Lisboa de 1955 – Exemplos de Maria Keil e Eduardo Nery

O Metropolitano de Lisboa têm continuado a integrar obras em azulejo de vários autores nacionais e internacionais, possibilitando assim uma enorme continuada produção e renovação deste material.

Toda a cerâmica desenvolvida a partir de meados do século XX e a sua utilização essencialmente em espaço público (exterior e interior), faz parte do património de arte pública portuguesa e continua a ser em Portugal um material de eleição no revestimento parietal e modelador de espaços.

Capítulo II

Projecto Presente

II. 1. *Azulejo Cinético*

Resultado de uma pesquisa elaborada por Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros com a Fábrica Cerâmica Viúva Lamego⁷³ e tendo como ponto de partida a arte cinética do século XX, o *Azulejo Cinético* é mais um reflexo da azulejaria na época contemporânea. Estes azulejos são fruto do contexto histórico onde se inserem, tentando numa atitude de metamorfose espelhar a cultura actual.

No desenvolvimento desta linguagem própria que é a dos *Azulejos Cinéticos*, existiram inúmeras influências, destacando-se particularmente entre elas, pela sua forma, os trabalhos de dois artistas consagrados da Arte Cinética do século XX: Yaacov Agam e Carlos Cruz Diez.

As superfícies em ziguezague utilizadas por estes e outros artistas permitem múltiplas visões que dependem da localização do observador no espaço. Esta característica é o ponto de partida para a definição do perfil do *Azulejo Cinético*.

As regras do *Azulejo Cinético* (Fig.33),, entretanto estabelecidas, criaram uma linguagem própria, com origem em imagens que lhe são exteriores e que resultam da contemporaneidade; de uma cultura em que as imagens tendem a ser digitais e em movimento.



Fig.33 *Azulejo Cinético*: módulo

⁷³ Duarte Garcia, administrador da Fábrica nesse período, foi o grande impulsionador deste projecto. O seu interesse pela Arte Cinética do século XX, que generosamente partilhou connosco, foi sem dúvida crucial para a realização destes azulejos, sendo inclusivamente a própria denominação – *Azulejo Cinético* – reflexo dessa partilha.



Fig 34 Azulejo Cinético com alicação de cor

Como outros trabalhos desenvolvidos em cerâmica ou com outros materiais modulares, estes azulejos reflectem deliberadamente um mundo digital, sendo que a métrica inerente a estas superfícies é adaptada à ideia de *pixel*.

Este elemento cerâmico, com as dimensões tradicionais do azulejo português (14 cm x 14 cm), tem um perfil em zigzag, podendo ser bicromático, o que permite percepções diferentes consoante o posicionamento do observador (Fig.34).

Com este módulo podem-se criar painéis e transmitir reflexões. As imagens produzidas podem ser infindáveis, justapostas e comunicar ideias através da cor, da forma, ou da palavra.

Estas leituras revelam-se com o movimento do observador, através de uma sucessão de imagens que se transformam e se expõem. Essa percepção, tanto é feita pelo ângulo de visão em relação ao plano da superfície, como também é determinada pela própria distância.

A leitura dos painéis ou murais pode ser efectuada de várias formas, consoante o que se quer transmitir. Podem-se, por exemplo, criar superfícies que têm apenas uma leitura frontal, perdendo a leitura com a perspectiva, assim como criar dualidades entre duas imagens que apenas têm leitura em perspectiva, sendo frontalmente imperceptíveis.

Desde 2002, têm sido desenvolvidos vários projectos com o *azulejo cinético*⁷⁴. Em cada um destes, a sua utilização é específica e precisa, tendo estes estudos sido pensados para o espaço público, já que este é considerado o seu lugar ideal de exposição. Entre eles encontram-se o projecto de revestimento cerâmico para a estação de metro *Bundessalle* em Berlim (2003), onde foram exploradas as muitas

⁷⁴ Estes os trabalhos realizados com o *Azulejo Cinético* que, incluindo a sua autoria, são uma parceria entre Rita Almada Negreiros e Catarina Almada Negreiros.

potencialidades deste revestimento mutante, com cor, padrões, sinalética, onde se incluíam as palavras *entrada* e *saída*.

No projecto de revestimento cerâmico da estação de metro de São Sebastião II, em Lisboa (2004-2009), foram utilizados os *azulejo cinético*, aqui sem aplicação de cor, dando-se ênfase à sua textura. Este projecto tem o trabalho de Maria Keil como referência. A partir do *azulejo cinético*, foi desenvolvida uma série de outros azulejos, com a finalidade de implementar ritmos diferentes nas superfícies, criando a sensação de ‘acelerar’ e ‘desacelerar’ (Fig 35).

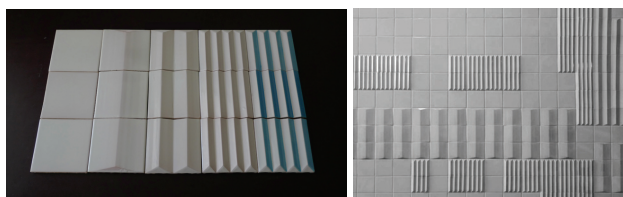


Fig 35 *Azulejo Cinético* desenvolvido para a estação de Metro de São Sebastião II

No *Painel IUTP* (6.30m x 2,52m), exposto na Sede da União internacional de Transportes em Bruxelas (2003), confrontaram-se seis palavras relacionadas com o movimento. As palavras utilizadas têm a característica de serem idênticas em Francês e em Inglês (Fig 36).

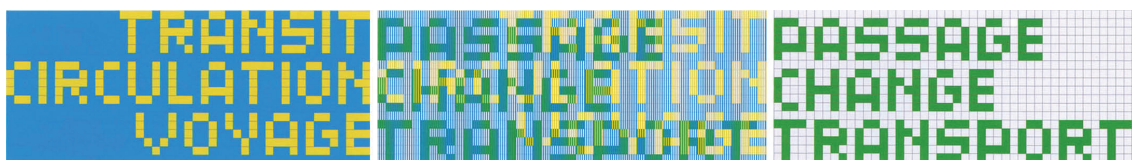


Fig 36 Desenho para *Painel IUTP*

É evidente a associação destes murais cerâmicos aos *grandes placards* electrónicos existentes em aeroportos ou gares, nos quais a informação dada é subitamente alterada através de um movimento mecânico ou digital (Fig 37).



Fig 37 *Painel IUTP* diferentes perspectivas que permitem diferentes leituras

Azulejo cinético: Obra em Movimento

Pode-se considerar o azulejo cinético uma ‘obra aberta’, no sentido em que é constituído por módulos (inicialmente) independentes, com os quais se inscreve algo. A escolha dessas ‘imagens’ será o que fica em aberto para um outro autor

completar a obra. Neste caso teríamos dois autores, cada um actuando numa fase diferente. Deste modo, os *azulejos cinéticos* poderão ser considerados um alfabeto para construir superfícies e transmitir ideias.

Assim como as próprias superfícies criadas pelo azulejo, os painéis cinéticos, ao conterem uma mensagem, são também *obras em movimento*, já que para serem apreendidos será preciso caminhar ao longo destes para desvendar a informação contida. Daí que estes painéis sejam uma obra em movimento em diferentes fases, sendo a primeira fase a escolha e a construção das superfícies por um autor e a segunda, a descodificação por um espectador em movimento.

Espaço público e *azulejo cinético*

O espaço público é potencialmente um espaço ideal para este tipo de superfícies, pois a deslocação inevitável do utilizador destes espaços gera naturalmente imagens em movimento. Estes painéis comunicam de modo semelhante aos painéis publicitários e deste modo assiste-se a uma 'intromissão' da obra no público. Essa interacção é inevitável, porque o observador é envolvido involuntariamente numa descodificação, assistindo-se assim à transformação do 'utilizador do espaço público' em 'observador', o mesmo 'observador distraído' de que nos fala Walter Benjamin. Será que esta pode ser uma forma eficaz de entrar no mundo do espectador? Será que o utente, como utilizador do espaço público, dará suficiente 'atenção' a estas superfícies de imagens? Suspeitamos que apenas alguns se aperceberão de uma mensagem mais profunda, mas também é esse o encanto que reside nesta subtilidade: criar a partir de alguma coisa que é visível a todos, através da visão de imagens distractivas, a hipótese de que possam ter uma leitura mais profunda, tornando visível o invisível.

Relembramos neste contexto a *performance* ou *happening Frozen Grand Central*, na qual num espaço público, o trasuente é aparentemente confrontado consigo próprio (que sabemos não ser ele próprio, mas sim um grupo de actores), e que mostra como o público pode ser de facto surpreendido ou 'mergulhado' numa experiência de arte sem o seu prévio consentimento.

II.2. Painéis Presente: desenhos e perspectivas

Painel Presente 2009

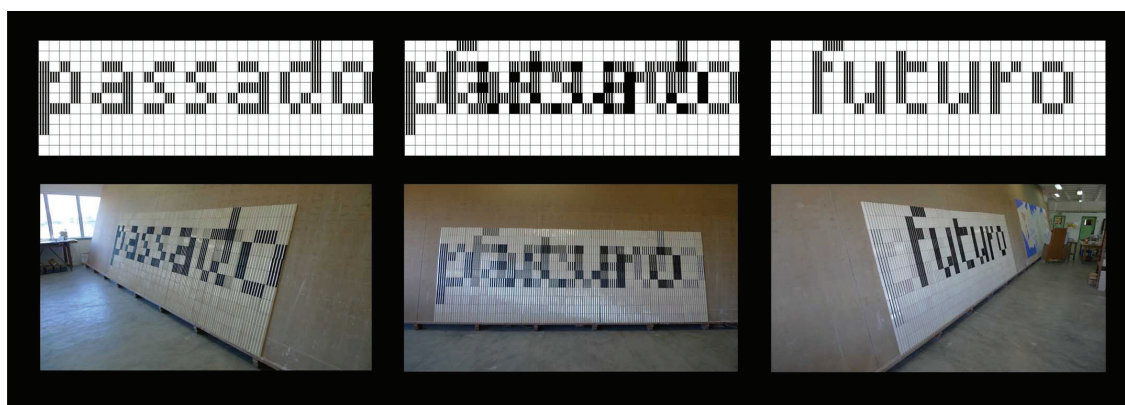
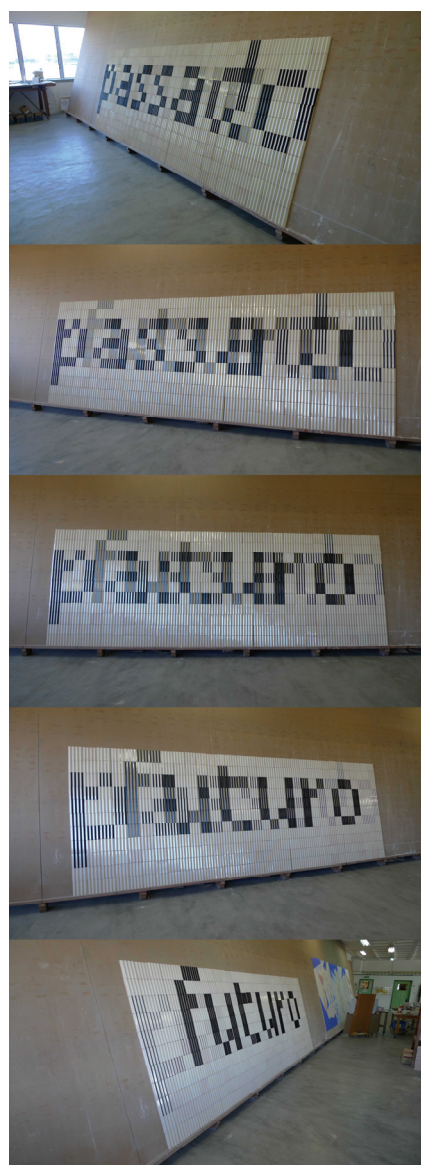


Fig.38 Painel Presente 2009, painel em azulejo cinético, 4.48m x 1.52m

Desenhos e fotografias, onde se lêem em perspectiva as palavras: *passado* e *futuro*. Vistas de frente estas palavras não se conseguem distinguir, apesar de a imagem induzir a uma tentativa de leitura que se revela impossível (Fig.38).



Este painel conjuga duas palavras: *passado* e *futuro*.

Estas palavras, devido ao perfil em ziguezague do azulejo, apenas serão legíveis quando o observador vê o painel em perspectiva. Cada uma destas palavras vai ser legível em tempos diferentes, sendo a imagem frontal uma imagem abstracta (e ilegível) que é na realidade a sobreposição das duas palavras.

Ao deslocar-se ao longo do painel será possível ver 'aparecer' e 'desaparecer' imagens que são só decifráveis em perspectiva (Fig.39).

Fig.39 Painel Presente 2009, diferentes perspectivas

Painel Presente 2011



Fig.40 *Painel Presente 2011*, painel em *Azulejo Cinético*, 4.62m x 1.52m

Desenhos e fotografias, onde frontalmente se pode ler a palavra *presente*, que desaparece logo que se sai desta posição (Fig.40).



Fig.41 *Painel Presente 2011*, diferentes perspectivas

Este painel contém apenas a palavra: *presente*.

Esta palavra só é legível quando o observador vê o painel de frente.

Em perspectiva ela desaparece. Devido ao perfil em ziguezague do azulejo, esta palavra divide-se em duas partes.

Ao deslocar-se ao longo do painel será possível ver 'aparecer' e 'desaparecer' a palavra *presente*.

(Fig.41).

Painel Presente em Potência



Fig.42 *Painel Presente em Potência*

Nesta imagem apenas aparecem a superfície inclinada de madeira e os azulejos cinéticos pousados no chão. É um *Painel Presente em Potência* (Fig.42).

II.3. Redefinição do *Presente*

Vários *Presente*

São apresentados vários *Presente* e essa opção é um reflexo da nossa época contemporânea que, ao contrário da moderna, não pretende trazer respostas claras. Estamos numa época em que nos propomos reescrever o presente continuamente:

‘Quando começamos a questionar os nossos projectos e duvidar deles ou reformulá-los, o presente, a contemporaneidade, torna-se importante, e também central para nós. Isto é porque a contemporaneidade é actualmente constituída por dúvida, hesitação, incerteza e indecisão – pela necessidade de prolongar essa reflexão, para um atraso (delay). Queremos adiar as nossas decisões e acções de forma a ter mais tempo para analisar, reflectir, e considerar. E isso é precisamente o que a contemporaneidade é – um prolongamento, e potencialmente um infinito tempo de espera.’⁷⁵

Ao apresentar vários painéis ‘*Presente*’ demonstramos que nenhum nos satisfaz como resposta única e, como consequência disso, também se apresenta o *Painel em Potência*. Este painel que não é construído é a forma encontrada de prolongar este momento de indecisão e reflexão, pois sabe-se que haverá outras formas de olhar o ‘presente’. Encontramo-nos numa época em que o passado está permanentemente a ser rescrito e onde o próprio presente o é inevitavelmente também:

‘O presente deixou de ser um ponto de transição do passado para o futuro, tornou-se em vez no sítio do permanente reescrever de ambos, passado e futuro – de uma constante proliferações de narrativas históricas sem controlo possível e por ninguém’⁷⁶

Vivemos num tempo de indecisão em que já não acreditamos no futuro como salvação. No Modernismo o presente não era importante, porque ‘existia uma forte vontade de chegar ao futuro, é desse período que ficou a expressão: *time foward*’⁷⁷

‘Hoje estamos parados no presente que se reproduz a ele próprio sem nos levar a um futuro. Nós simplesmente desperdiçamos tempo, sem sermos capazes de

⁷⁵ GROYS, 2009, p.3

⁷⁶ GROYS, 2009, p.4

⁷⁷ GROYS, 2009, p.2

investi-lo de forma segura, para acumulá-lo, utopicamente ou heterotopicamente. A perda da infinitiva perspectiva histórica gera o fenómeno da improdutividade. Tempo perdido....Martin Heidegger interpretou ‘aborrecimento’ precisamente como a pré-condição para a nossa capacidade para experimentar a presença do presente’⁷⁸

Wittgenstein foi muito crítico em relação ao tema do ‘presente’, por considerar que o simples facto de contemplar o presente é por si só uma actividade anti-natural, ao ignorarmos a fluidez do dia-a-dia – a fluidez que sempre ultrapassa o presente sem o privilegiar de nenhum modo. Segundo este autor ‘o interesse no presente é simplesmente filosófico – e talvez artístico – *deformation professionelle*, uma doença metafísica, que deveria ser curada através da crítica filosófica’⁷⁹.

Existe uma ironia nas peças apresentadas, porque só através do humor é possível propor uma definição do ‘presente’ com estes ‘blocos de barro’. Por isso não é uma atitude *naive*, mas uma caricatura do próprio Homem que tudo tenta explicar. Ridiculariza-se o Homem nesta atitude ‘artificial’ (como refere Wittgenstein) da montagem do ‘presente’.

No entanto e paradoxalmente, ao mostrar a montagem dos painéis no vídeo, adiciona-se a este a ‘fluidez do dia-a-dia’, a *praxis*. Acrescenta-se um ‘presente’ real (o da própria montagem dos painéis) que já não será também real porque na verdade já é um passado quando visionado.

Nos vários *Presente(s)* entramos em qualquer coisa semelhante ao ‘Palácio dos Destinos’⁸⁰, onde em cada sala se podia ver um destino de Sexto Tarquínio⁸¹, e onde em cada uma delas tem um destino diferente. ‘A pirâmide dos mundos possíveis representa o intelecto divino, em cujas ideias, escreve algures Leibniz, “os possíveis estão contidos desde sempre’.⁸²

Existe uma característica comum aos vários *Presente(s)*, uma verdade a desvelar. E essa é revelada de diferentes formas. Este processo de descoberta poderá lembrar-nos o momento em que ‘o Homem se olha ao espelho e descobre que para

⁷⁸ GROYS, 2009, p.4

⁷⁹ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*, C. K. Ogden (London: Routledge, 1922), 6.45.

⁸⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby – Escrita da Potência*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008, P.40

⁸¹ *Sexto Tarquínio*, personagem do livro *De Libero Arbitrio* de Lorenzo Valla

⁸² AGAMBEN, 2008, p.40

além de homem é também animal’.⁸³ Há um processo de reconhecimento em momentos (presentes) diferentes.

Aristóteles vai pensar a contingência, a ‘potência e o acto’. À noção de que tudo parte do nada, vinda já do neoplatonismo e onde se baseiam as três grandes religiões monoteístas (judaica, muçulmana e cristã), Aristóteles acrescenta algo que vai desestabilizar esta ‘verdade’ basilar, isto é, que cada potência é também a potência do não. Será esta fórmula que é usada de uma maneira ‘obstinada’ pelo escrivão *Bartleby*⁸⁴, que a usa como um vírus no livro de Melville.

‘Toda a potência *de ser* ou *de fazer* qualquer coisa é, de facto, para Aristóteles, sempre também potência *de não ser* ou *de não fazer*...essa ‘potência de não’ é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda a potência, por si mesma, uma impotência?’⁸⁵

E ‘se a tabuinha de escrever de Aristóteles puder não ser escrita?’⁸⁶

Nestes *Painéis Presente* a tabuinha⁸⁷ de escrever de Aristóteles, que seria a folha em branco do escrivão *Bartleby*, são os *azulejos cinéticos* (em potência) que existem e que podem ser pensados em outros painéis, representados no *Vídeo Presente* pela superfície inclinada onde são sobrepostos os azulejos.

“A mente é então, não uma coisa, mas um ser de pura potência e a imagem da tabuinha de escrever, sobre a qual nada está ainda escrito, serve precisamente para representar o modo de ser uma pura potência”⁸⁸

Poderia assim existir outros painéis ou um em que nada acontece, apenas a imagem fixa. Uma ‘obra aberta’ onde nada pode também acontecer! No vídeo, através da imagem dos azulejos empilhados no chão e em que ninguém os sobrepõe, representamos o *Presente em Potência*.

⁸³ AGAMBEN, Giorgio, *O Aberto, homem e animal*, tradução portuguesa de trabalho Ana Vieira e André Dias para o seminário de Alteridades da professora Maria Lucília Marcos, 2009, p.34

⁸⁴ *Bartleby* - personagem principal do romance *Bartleby, ou Da Contingência* de Herman Melville

⁸⁶ AGAMBEN, 2008, p.18

⁸⁷ Nas primeiras bases para a escrita eram utilizadas tábuas de barro amassado, que, depois de escritas eram endurecidas ao sol ou no forno. A palavra grega para ‘tabuinha’ é *pinakidion*, derivada de *pinax*, ‘pranha, tábua’, termo conotado com o pinho. Igualmente as palavras *papiro*, *liber* e *biblion* significam todas ‘casca interior de árvore’, assim como as palavras inglesas e alemã para livro, *book* e *Buch*, significam ‘madeira, tábua’.

⁸⁸ AGAMBEN, 2008, p.13

Nestas obras *Presente* não são apenas apresentados vários presentes, ou hipóteses do que pode ser o presente, como também essas mesmas hipóteses variam conforme a perspectiva em que são analisadas.

Já Nietzsche tinha insistido na importância do ‘canto’ no qual nos colocamos para ver o mundo e na conseqüente infinidade de interpretações, de ‘perspectivas’ do mundo. Agamben dá um exemplo curioso em que ‘não existe uma floresta enquanto ambiente objectivamente determinado: existe uma floresta-para-o-guarda-florestal, uma floresta-para-o-caçador, uma floresta-para-o-botânico, uma floresta-para-o-viajante, uma floresta-para-o-amigo-da-natureza, uma floresta-para-o-lenhador, e, enfim uma floresta de conto no qual se perde o capuchinho vermelho.’⁸⁹

Estamos conscientes de que nestes exercícios sobrepomos temas ao falar de diferentes presentes e das diferentes fórmulas de responder à pergunta lançada. Cada um deles contém múltiplas ‘camadas’ de informação. Fala-se de tempos, possibilidades, realidades, perspectivas, reflexos, leituras...

Heterotopia é um conceito da geografia humana elaborado pelo filósofo Michel Foucault que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não-hegemônicas. Estes são espaços das alteridades, que não estão nem aqui nem em outro lugar, que são simultaneamente físicos e mentais, tais como o espaço de uma chamada telefónica ou o momento que alguém se vê ao espelho. Pegando nesta ideia, os painéis serão espaços que acumulam tempo e significados. Podemos aplicar este conceito em dois níveis: o dos painéis observados num local definitivo (espaço público) e o do vídeo (com a montagem dos painéis na fábrica). Os painéis tanto criam um espaço de reflexão como um espaço físico para sua própria apreensão, o espaço ocupado pelo observador (em movimento). Este é o espaço (tridimensional) das possíveis leituras (múltiplas). Por esse motivo, o painel não é passível de ser apresentado sem o espaço necessário para a sua leitura.

No vídeo assistimos à montagem do painel num interior de uma fábrica⁹⁰ – um registo de um acto que se considerou importante para a sedimentação destas obras. Esta encenação, semelhante à usada em teatro, procura representar o mundo num

⁸⁹ AGAMBEN, 2008, p.46

⁹⁰ Fábrica Cerâmica Viúva Lamego

espaço limitado com o mínimo de elementos possíveis. Neste ensaio de sintetização do mundo e de observação de nós próprios, é-nos possível olhar ao espelho e assim proceder a um reconhecimento. Neste processo quase laboratorial, os ‘seres humanos’⁹¹ são postos à prova como ‘animais’ de cobaia, os ‘portadores de significado’⁹² são reduzidos ao mínimo e assim se torna possível esta experiência.

Painel Presente 2009



Fig.43 *Painel Presente 2009*, painel em azulejo cinético, 4.48m x 1.52m

Aristóteles, quando propôs definir o conceito de ‘vida’, e sabendo que não existe uma resposta para ‘o que é a vida?’, decompõe a questão e reconfigura-a, transformando em ‘o que torna possível a vida?’ Deste modo consegue obter uma resposta: ‘através da nutrição é possível a vida’ e ‘limita-se a decompô-la a partir do isolamento da função nutritiva’⁹³. Aristóteles tenta encontrar estruturas para conseguir definir algo muito vago e impossível de responder.

Um processo semelhante é utilizado no *Painel Presente 2009*. Para a questão colocada ‘o que é o presente?’, a pergunta é reconfigurada em ‘onde está o presente?’. Obtém-se assim a resposta ‘o presente está entre o passado e o futuro’. Reconfigurando a pergunta, tal como Aristóteles o fez, obtemos uma segunda pergunta a que é possível responder.

Nesta visão do *presente*, que o coloca entre limites ou espartilhos que são o *passado* e o *futuro*, obtemos um presente, enquadrado por âncoras que lhe dão pouco ou nenhum tempo para o *aqui e o agora*, pois este é apenas a passagem do passado para o futuro, o ‘*fio de navalha*’, numa estrutura rígida que não dá hipóteses de existir por si, a não ser através dessa constante dualidade entre o que já passou e o que está para vir.

⁹¹ AGAMBEN, 2009, p.45

⁹² Termo usado por Uexkull (*bedeutungstrager*)

⁹³ AGAMBEN, 2009, p.22

A construção da ideia de passado e futuro deixa muito pouco tempo ao presente nesta lógica binária, onde o presente é dificilmente vivido. É necessário quase sempre enquadrar-nos entre um passado e um futuro (Fig.43).

Isto reflecte-se fisicamente na leitura do painel 2009, na qual a descodificação do 'presente' é difícil. Numa imagem frontal a sobreposição das duas palavras *passado* e *futuro* origina uma terceira imagem, que é indecifrável e que aparenta ser mais uma palavra mais complexa, ilegível e aparentemente desfocada. Esta pretende ser a mensagem deste painel: é difícil viver o presente e ao vivê-lo raramente estamos conscientes dele, por isso é desfocado e somos obrigados a agarrar o que temos de mais palpável: *um passado e um futuro*.

No *Painel Presente 2009*, tentamos representar essa atitude que inventa regras para que tudo encaixe com uma aritmética perfeita e que muitas vezes inventa o próprio injustificável para o justificar, necessitando de estruturas para se situar.

Ao relacionarmo-nos com um passado é mais simples justificarmo-nos, pois ligamo-nos a algo idealizado, 'um paraíso perdido', nas palavras de George Steiner quando fala de História. Steiner refere-se a um mito perdido, 'o Mito do século XIX ou do jardim imaginário da cultura. Quase toda a história parece carregar consigo vestígios de um paraíso, um certo momento, em tempos mais ou menos remotos, em que as coisas foram melhores, quase uma idade de Ouro...' ⁹⁴

Numa tentativa de descrever a atitude na nossa época Boris Groys tem uma visão bastante pessimista do presente, ao afirmar que estamos numa época em que não há tempo, dinheiro, vontade ou energia. Ele afirma mesmo que:

'Agora, parece-me que o presente é inicialmente alguma coisa que nos dificulta na nossa realização dos projectos do dia-a-dia ou de outros projectos, algo que impede a nossa suave transição do passado para o futuro, algo que nos obstrui, torna as nossas esperanças e planos inoportunos, não no tempo certo, ou simplesmente impossíveis de realizar' ⁹⁵

⁹⁴ STEINER, George, *No castelo do Barba Azul*, Lisboa, Relógio d'Água, 1992, p.14

⁹⁵ 'Now, it seems to me that the present is initially something that hinders us in our realization of everyday (or non-everyday) projects, something that prevents our smooth transition from the past to the future, something that obstructs us, makes our hopes and plans not opportunes, not-to-date, or simply impossible to realize.

Derrida, na sua teoria desconstrutivista afirma que o presente é originalmente corrompido pelo passado e pelo futuro, que que existe uma ausência de essência da presença. Segundo ele a História, assim como a História de Arte, não pode ser ser interpretada como uma ‘uma procissão de presenças’⁹⁶

Painel Presente 2011



Fig.44 Painel Presente 2011, painel em azulejo cinético, 4.62m x 1.52m

Na Grécia Antiga havia duas palavras para o tempo: *chronos* e *kairos*. *Chronos* refere-se ao tempo cronológico (ou sequencial) que pode ser medido, *kairos*, ‘o momento certo’ ou ‘oportuno’, um momento indeterminado no tempo em que algo especial acontece. Parece-nos que este painel será do tipo *kairos*, enquanto o *Painel Presente 2009* se relaciona com o *chronos*.

A leitura do *Presente 2011* é feita de forma diferente do *Presente 2009*, dado que só é possível decifrá-lo ou lê-lo frontalmente, pois em perspectiva a palavra desaparece. O presente já não é constituído por duas palavras que o sustentam, mas é definido pela palavra ‘presente’, num só instante. A imagem frontal regista esse momento, por um instante num certo ponto do espaço e só nesse é possível ler-se a palavra. (Fig.44).

O *Presente 2011* ‘existe’ num determinado momento, mas deixa de existir logo após nos movermos no espaço, deixando uns rastros indefinidos da sua passagem. Neste painel tentamos representar uma atitude que destrói estruturas, instável e por isso destabilizante, mas também liberta do peso histórico.

A linguagem para Nietzsche é figurativa. A linguagem é um fingimento e se apagarmos a ficção, ou se desvelarmos a figura, pode não existir. Segundo este filósofo, a linguagem é a forma de colocarmos véus sobre as coisas, véus falsos e artificiais, pois são inventados pelo Homem. Ao retirá-los pode não existir nada.

⁹⁶ DERRIDA, Jacques, *Marges de la philosophie*, Paris, editions da Minuit, 1972, p.377

O *Painel Presente 2011* toca neste ponto sensível: do desaparecimento das nossas verdades ao tentar desvelá-las. Desaparecem os nossos espartilhos e ficam apenas algumas marcas, cicatrizes ou o vazio...

Mas essa libertação também leva a momentos de desespero, que nos lembram o assassinio de Deus no monólogo do *Louco em La Gaia Scienza*, de 1887, de Nietzsche⁹⁷.

É um presente que assume cortar as suas ligações ao passado e ao futuro, mas não será isso o que torna excessivamente frágil? É um 'presente' pós-histórico.

Ironicamente, Boris Groys tenta definir o presente:

'O presente é um momento no tempo onde nós decidimos baixar as nossas expectativas no futuro ou abandonar algumas das mais queridas tradições do passado de modo a passar a estreita porta do *aqui e do agora*.'⁹⁸

Poderíamos tentar incluir os diferentes *Presente(s)* nos diferentes grupos de pensamento.

O *Presente 2009* estaria no grupo dos pensadores da suspeita, aqueles que desconfiam das certezas e não acreditam na superioridade do Homem – tal como Freud, Nietzsche, Marx, Darwin, Agamben.

Vídeo Presente

'Hábitos produzidos acompanhados de razão verdadeira' Aristóteles

Agamben atribui um enorme valor ao 'processo' na arte do nosso tempo, passando a ser qualquer coisa que é essencial à 'produção' artística: 'A actividade produtiva é hoje entendida como *praxis*; segundo a opinião corrente todo o fazer do Homem – o artista, o artesão, o operário ou o homem político – é *Praxis*, isto é, uma manifestação da vontade produtora de um efeito concreto. Mas para os gregos, a quem devemos todas as categorias através das quais nos julgamos, a realidade era

⁹⁷ STEINER, 1992, p.50

⁹⁸ GROYS, 2009, p. 2

outra, pois distinguíam claramente entre *Poiesis* (no sentido de trazer à existência, de pro-duzir) e a *Praxis* (no sentido de agir).⁹⁹

Existe um desvelar da verdade também aqui, e essa será revelada mais tarde através de sequências de imagens, de pontos de vista diferentes e opostos em que as palavras serão expostas. Na construção do painel registada em vídeo, as sequências das montagens têm também o intuito de reflectir sobre as próprias ideias que são inerentes ao painel.

Assistimos assim uma construção de algo que sabemos ter o título de 'Presente'. Na primeira cena, vemos num ambiente de um interior de fábrica: uma imagem frontal da grande superfície de aglomerado de madeira, onde se vão sobrepôr as diferentes peças que vão constituir o painel. Duas pessoas seguem instruções de uma folha de papel que as comanda, compondo a montagem do painel com peças que estão pousadas no pavimento. Esse assentamento é lento e vamos, passo a passo, assistindo ao sucessivo adicionar das peças. Num primeiro momento, lê-se a letra 'P', o que nos pode levar a crer que se está a escrever a palavra *presente*, já que sabemos ser este o nome da peça. No decorrer da acção essa hipótese será posta em causa e até abandonada. Ao longo da cena, e sempre com o mapa de assentamento na mão, percebe-se que quem monta o painel o percorre de uma ponta a outra, olhando-o e observando-o em perspectiva, como quem confirma que está a proceder correctamente. Chega-se então ao fim da montagem. Na imagem fica apenas o painel. Confirma-se: permanece ilegível. Vemos uma imagem do mesmo ponto de vista, mas mais aproximada (*close-up*): não se distingue nada. Apenas se consegue ver um pouco mais a materialidade das peças sobrepostas. Esta é a imagem frontal do *presente* (2009) ilegível. Vai ser através da manipulação do tempo, com *analepses* ou *flashbacks* que vamos ter acesso à decodificação da mensagem do painel.

No plano seguinte, com a câmara já numa outra posição, pode-se observar o painel do lado esquerdo em perspectiva. Desse ângulo assistimos novamente ao final da montagem do painel, mas agora de outra perspectiva, como se voltássemos atrás no tempo e conseguíssemos subitamente entender a palavra que acaba de ser

⁹⁹ AGAMBEN, Giorgio, 'Poiesis and Praxis', *The Man Without Content*, Standford, CA Standford University Press, 1994, p. 42-58

construída *passado*. Este plano é sucedido por outro, com a mesma intenção: rever de outro ângulo a cena do final da montagem do painel. Numa perspectiva contrária, de forma a que o painel apareça do lado direito, assiste-se ao sobrepôr das últimas peças que vão enfim formar a palavra *futuro*.

Neste momento, descodificada a mensagem, apercebemo-nos de que se estava a escrever simultaneamente as palavras *passado* e *futuro* num tempo presente. É através de analepses que nos será revelada a ‘chave’ do painel com revelação destas duas palavras. Esses *flashbacks* são outros momentos ou presentes que nos ajudam a construir o *Presente 2009*, esses são obviamente ‘falsos’, pois foi preciso refilmar estas cenas, isto é, filmar várias vezes o final da montagem de diferentes perspectivas.

Foi necessária uma encenação, repetindo várias vezes a mesma acção. Esta encenação é assumidamente diferente, e é nítido tratarem-se de momentos distintos. Representam aqui o que se poderia referir como os ‘mundos possíveis’ de Leibniz: passou-se de tal forma, mas também poderia ter sido de outra maneira. Existe o prolongar de um presente, representando-o de novo num movimento contrário, mas de algum modo semelhante ao descrito por João Mário Grilo no texto ‘Um presente interminável’ no qual fala da ‘supressão’ das elipses no célebre *Zapruder film*. Neste o presente é ‘real’ e um só, pois é o único filme que registou o assassinio do presidente Kennedy.

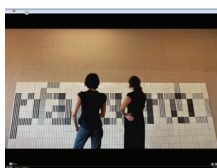


Fig.45 Imagem de Vídeo *Presente com Painel Presente 2009*

No nosso caso, o presente é repetido para parecer um só, mas poderia ter sido outro. O presente torna-se passado e ‘futuro’. É apenas no final das cenas do *Painel presente 2009*, num plano final e sem som, agora com todas as informações, que revemos o painel, e que, numa atitude artificial observamos o presente¹⁰⁰ (Fig.45).

¹⁰⁰ Recordamos neste ponto a opinião de Wittgenstein que considerava que o simples facto de contemplar o presente é por si só uma actividade anti-natural, ao ignorar a fluidez do dia-a-dia

De seguida passa-se à construção do segundo painel, o *Painel Presente 2011*. Esta vai ser mais linear, sem regressos ao passado, sem *flashbacks*. As mesmas personagens regressam ao mesmo local (consegue-se ver que algum tempo passou), para montar outro painel. Desta vez o primeiro plano é em perspectiva em relação ao plano do painel.

A montagem começa, existem alguns saltos no tempo, cortes característicos do cinema, as elipses que ajudam a que se sinta o tempo fluir sem tornar esta acção demasiado longa. De uma perspectiva passa-se para a outra do lado oposto. Nestas primeiras imagens, tal como na montagem do *Painel Presente 2009*, não é possível ‘decifrar’ nenhuma palavra, apenas uns quadrados pretos que aparecem de um modo aparentemente aleatório. No entanto e tal como no painel anterior, existe um esquema que parece comandar a execução. A acção é lenta, por vezes ocorrem enganos, hesitações, emendas, que provocam um desacelerar do tempo da montagem, mas o ritmo normal da acção é retomado e sucessivamente as peças cerâmicas vão sendo colocadas. Quase a chegar ao final da montagem, a câmara muda de posição e obtemos uma imagem frontal da superfície, podendo-se ver uma palavra quase terminada. Regressa-se ao plano inicial e são colocadas as últimas peças. É neste

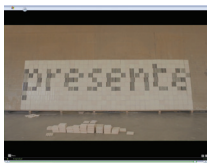


Fig 46. Imagem de *Vídeo Presente* com *Painel Presente 2011*

momento que as personagens dão por terminada a tarefa e vão olhar (já fora de cena) o mesmo que vemos num plano frontal a palavra ‘presente’ (Fig.46).

O plano seguinte é uma imagem frontal do suporte de madeira com as peças no chão e em que nada acontece.

Este é o painel que não é construído, mas que tem as peças prontas para o ser,



Fig 42. Imagem de *Vídeo Presente* com *Painel Presente em Potência*

o que faz parte do mundo das possibilidades infinitas (Fig.42).

Este vídeo sem principio nem fim seria idealmente projectado em *loop*, o que faria com que não existisse uma ordem cronológica na sua apresentação.

Porquê o uso do vídeo?

O trabalho de projecto é constituído não só pelos painéis como pelo vídeo que os apresenta. O vídeo assume o lugar do espectador e reforça a dimensão conceptual da peça. A apresentação em vídeo foi realizada por pensarmos ser esta a forma ideal de potenciar a experiência dos painéis.

Nestes painéis que, pelas suas características cinéticas, impõem o movimento do espectador, conciliando já por si mesmos a linguagem do espaço e a linguagem do tempo, o uso do vídeo e da palavra vêm reforçar o eixo temporal das peças.

Poderíamos apresentar apenas os painéis cinéticos, com as várias perspectivas ou visões que eles permitem pelas suas qualidades 'cinéticas', tal como os apresentamos aqui através de descrições, desenhos e perspectivas. Seria também fácil fazer entender como é que, com este mecanismo simples, se consegue este efeito de fazer *aparecer* e *desaparecer* as imagens (palavras). No entanto, numa experiência real e, logo ideal dos painéis, a sua percepção seria feita através do movimento do próprio observador. Ao caminhar ao longo dos painéis, ele teria a capacidade de revelar as imagens, quase accionando um pequeno filme. Considerando que estes painéis cerâmicos seriam idealmente colocados de modo definitivo num espaço público (que permitisse a sua visualização de vários ângulos e distâncias) e o facto de não existir esse objecto final e ideal disponível para apresentar como trabalho de projecto (que potencializaria o encontro entre esta obra e o observador, um momento realmente importante para a apreensão da mesma), optámos por apresentá-lo através dos meios do Cinema. Já que o nosso observador vai ser um observador parado no espaço, damos-lhe imagens em movimento: o *Vídeo Presente*.

Tal como no Cinema, este pequeno filme, que documenta a construção provisória dos painéis num interior de fábrica, tece um argumento e apresenta sequências que pretendem criar uma narrativa, com surpresa e um *suspense*, que se

adequa a este meio por excelência. A escolha desta apresentação foi feita em função do carácter mutável inerente às próprias superfícies, que reflectem instabilidade e também do tema a explorar: espaço/tempo e os possíveis pontos de vista sobre as coisas. Pareceu-nos que a própria fragilidade, que é a exposição das suas construções como registos também eles de outros presentes, seria mais um dado a acrescentar e este trabalho. Nestes registos da construção física dos painéis que poderíamos igualmente considerar como o registo de uma *performance*, sabemos que acontece um registo de um aqui e de um agora irrepetíveis. E nunca os poderemos considerar presentes, mas antes registos de momentos passados.

A relação do vídeo com os painéis é a utilização mais uma vez de *mise en abyme*, narrativas que contêm outras narrativas dentro de si, encaixe de representação da representação. Como um exercício, o reflexo do reflexo do reflexo...uma técnica também utilizada nos próprios painéis e nas palavras que utiliza.

Azulejo Cinético e Cinema

Existe uma forte relação entre o Cinema e as superfícies criadas pelo *azulejo cinético*, sendo, desde já, idêntica a origem das palavras cinema e cinético: do grego *Kinema* e que quer dizer 'movimento'. Partilham igualmente o tempo como elemento fundamental para as suas existências. É a conjugação de imagens com o tempo que torna possível o Cinema (imagens em movimento) e será também o tempo que fará possível a leitura destas superfícies cinéticas. É a nossa deslocação ao longo destes painéis que torna possível a visão de diferentes imagens, de cada localização no espaço, como se tratasse de *frames* ou fotogramas, obtendo-se assim uma ideia de movimento nas próprias peças. Encontramos o cinematismo nestas superfícies.

Podemos considerar que cada um destes painéis é como um pequeno filme e que somos nós espectadores que o podemos controlar: para a frente, pausa, para trás... para assim o visionarmos à nossa vontade.

Os painéis *Presente (Painel 2009 e Painel 2011)*, para além de se expressarem individualmente e entre eles, revelam diferentes pontos de vista possíveis, procurando assim intensificar a experiência temporal.

Usando este ‘dispositivo’, que pelas suas características cinéticas tem por si uma forte ligação ao tempo, redobra-se essa intensidade da experiência, dando diferentes visões do mesmo. Os painéis permitem ter uma experiência visual no espaço e no tempo com palavras que sublinham essa relação. No *Painel 2009* ao fazer aparecer e desaparecer, com o nosso corpo em movimento, as palavras *passado* e *futuro*, estamos a abrir um caminho para a reflexão, assim como no *Painel Presente 2011* com a palavra *presente* – que apenas é possível ler por um breve momento, (quando estamos em frente do painel) e que depois desaparece, deixando em perspectiva uns rastros sem significado.

É curioso que, voltando ao texto de Walter Benjamin, começando nos gregos pela moldagem e cunhagem, passando pela Idade Média com a Xilogravura e a Gravura, e chegando ao século XIX com a Litografia e a Fotografia (que liberta finalmente a mão do processo de reprodução de imagens), temos finalmente a possibilidade de reprodução de som e imagens em movimento no século XX. O Cinema aparece assim como a última possibilidade de reprodução analógica da obra de arte nesta cadeia. Nestes exercícios *Presente(s)* unem-se a primeira e a última técnica de reprodução apresentada por Benjamin.

Porquê o uso da *Palavra*?

A linguagem visual é uma linguagem do espaço, enquanto a linguagem da escrita é uma linguagem do tempo. Introduzir a palavra numa obra que é espacial reforça a sua temporalidade.

Nestes painéis cinéticos assistimos a uma dialéctica de palavras, que confrontam também o verbal com o não-verbal. Poderíamos (eventualmente) situá-los no campo da poesia visual e, eventualmente, na ‘terra-de-ninguém da poesia cinética’¹⁰¹. Aqui as palavras têm uma forte presença física. Tal como usado na poesia visual, o significante, (forma das palavras), adquire uma enorme presença, que vem reforçar o seu significado. Poderíamos fazer um paralelismo entre estes painéis e os

¹⁰¹ CASTRO, 2009, p.139

caligramas, pois a sua forma ou *design* (já que estamos a falar de um objecto tridimensional) completa o seu sentido.

Nos painéis, quando a palavra ‘desaparece’ com o movimento humano, aparecem imagens indecifráveis, mas reconhecem-se ainda formas ou vestígios de palavras que tentamos decodificar. Essas imagens – que já não são palavras – podem ser entendidas como pictogramas, que representam uma perda de leitura. Deste modo, estes ‘pictogramas’ simbolizam o ilegível e a desordem.

Na definição de poema cinético, analisada anteriormente, verificámos que se olha para a relação linguagem/comunicação em que as palavras como tais, tendem a desaparecer e, simultaneamente, se apela à comunicação do homem-objecto. Estes painéis, tais como os poemas cinéticos, existem quando ‘os utentes correspondem ao convite e os modificam, redescobrimo-los a seu modo: poemas-objetos-espelhos-de-quem-os-usa.’¹⁰²

Nos painéis a relação do homem-objecto existe e é definida pelo movimento do ‘utilizador’, no entanto a materialidade e a escala nada têm que ver com a fragilidade efémera do objecto de papel, como acontece com os poemas de Mello e Castro. A folha frágil de papel é aqui uma parede sólida que resiste ao tempo. A utilização deste material é também determinante na análise dos painéis.

Apesar de familiarizados com as superfícies cerâmicas e, particularmente com as de azulejo, estas superfícies em *azulejo cinético* não deixam de criar uma sensação de estranheza. O efeito criado dá a impressão de que se utiliza uma tecnologia mecânica ou digital. O utilizador pode querer eventualmente tocar nesta superfície cinética e certificar-se da sua materialidade.

A partir do início do século XX assiste-se a uma grande exploração das possibilidades que as novas técnicas reprodutivas traziam - as diferentes manchas tipográficas e os diferentes tipos de caracteres - que serão uma fonte de inspiração para a produção da poesia visual. Nestes painéis existe também um fascínio pelas novas tecnologias - agora mecânicas e digitais - no entanto ainda estão vinculados ao

¹⁰² CASTRO, 2006, p.139

papel e à tipografia, notando-se nas cores utilizadas, que são ainda as do papel e da tinta (o branco e o negro).

Azulejo Cinético no Presente

As obras partem de um objecto produzido semi-industrialmente, de certo modo, um *ready-made*: o *azulejo cinético*, um objecto cerâmico com características específicas que permite uma linguagem própria, mas que não é um objecto artístico na sua origem. Este objecto de barro, moldado, remete-nos a outros tempos. No texto de Walter Benjamin, sobre as técnicas de reprodução das obras de arte, o autor faz uma introdução histórica passando pelos vários processos de reprodução, afirmando que: ‘os gregos conheciam apenas dois processos de reprodução técnica da obra de arte: a moldagem e a cunhagem.’¹⁰³. É nessa primeira fase (moldagem) que podemos inserir estes objectos – a matéria-prima das peças apresentadas. Mas apenas tecnicamente esta afirmação é verdadeira porque, apesar da sua tecnologia arcaica (*low-tech*), são o resultado de um desenho contemporâneo (*high-tech*), comunicando com o universo actual.

Será com estas peças de ‘mecano’ que se irão construir os painéis: o *Presente painel 2009* e o *Presente painel 2011*, fortemente influenciados pela ‘abertura’ potencial que este material contém. Nestas apresentações ficará sempre lugar para a possibilidade de existência de outros painéis, dado que estes dois são uma resposta à inerente e invisível pergunta: ‘o que é o presente, e como representá-lo?’ Mas é também uma resposta nossa, deixar estas peças em aberto para se poder pensar potencialmente em outras soluções.

Nestas obras confrontam-se e expõem-se palavras, que são parte de um código próprio, o da linguagem, neste caso o da língua portuguesa. Mas a esse confronto ou exposição é adicionado outro código ou linguagem, que tem regras muito específicas, a dos *azulejos cinéticos*. É no encontro entre as duas linguagens que reside a poética desta obra. Nesta adição de códigos há uma alteração das linguagens, dado que os

¹⁰³ BENJAMIN, 2009, p 208

códigos adicionados criam outros códigos com mais escolhas e mais complexos. O confronto das palavras, através deste sistema, adquire outras leituras, as palavras sofrem mutações e muitas vezes deixam de ser legíveis ou deixam mesmo de ser palavras.

Ao apresentar os painéis, que são como ecrãs, delimitam-se reflexões. Não é indiferente escrever num guardanapo, num livro, numa parede, num painel electrónico ou numa imagem digital, porque o suporte determina a mensagem. No caso apresentado, estas superfícies cerâmicas são de certo modo familiares, mas estas comunicam de modo diverso, que não associamos ao azulejo. Uma vez que este, para além das inúmeras experiências feitas com *trompe l'oeil*, tende a ser estático. O azulejo vai buscar características de outros materiais, que têm origem num mundo digital onde as imagens estão também em movimento.

Conclusão

Inserir instabilidade para fixar o instável

Ao fixar o instável, isto é, ao dar forma a alguma coisa, vai inevitavelmente haver perdas. Consciente disso, o Homem tenta, desde a Modernidade, incluir na representação aquilo que se perde com a fixação, destabilizando a própria forma.

Nas peças *Presente*, repete-se esse processo de procura através da conjugação dos vários media: azulejos cinéticos, palavra e vídeo, criando formas e simultaneamente incluindo nelas o sujeito, a temporalidade, o movimento, a fluidez, a experiência.

Esta experiência só é aparentemente possível devido ao cinematismo inerente às peças cerâmicas utilizadas. O carácter cinematográfico dos painéis, que nos oferecem diferentes imagens conforme o ângulo em que são observados, cria uma relação dinâmica com o observador. Neste encontro, que também pretende ser dado através do vídeo, o observador é convidado a decifrar códigos, que são palavras ou apenas imagens não decifráveis. Aqui, como nos poemas cinéticos, olha-se para a relação linguagem/comunicação e as palavras, enquanto tais, tendem a desaparecer. Será através do 'par' obra/observador, associadas ao movimento e inevitavelmente ao tempo, que será possível estabelecer esta comunicação.

Estas obras contêm um forte eixo espacial, pois fazem parte de uma linguagem visual, assim como um eixo temporal pelas suas características 'cinéticas'. Essa temporalidade será reforçada de diferentes modos: com o uso da palavra – que implica um tempo de leitura de um observador em movimento no espaço –, e também com o uso específico das palavras: passado, futuro e presente e ainda com o uso do próprio vídeo.

No entanto, a instabilidade instala-se nas obras, não só pelos factores já descritos, mas também pelo facto de existirem vários *Presente(s)*, isto é vários painéis e um vídeo. Com estas diferentes representações, em tensão, pretende-se reforçar a 'dúvida', a 'hesitação', a 'incerteza' e a 'indecisão', que, como refere Boris Groys, são características da nossa época contemporânea, uma época que tende a prolongar a reflexão, adiando decisões e acções. 'Queremos adiar as nossas decisões e acções

de forma a ter mais tempo para analisar, reflectir, e considerar¹⁰⁴. Nesta abordagem acredita-se que a função da arte na contemporaneidade não é dar respostas, antes levantar questões e desestabilizar certezas.

Como verificámos, na primeira metade do século XX, ‘a alienação do espectador’ foi amplamente discutida, sendo que para alguns autores o entretenimento era uma forma possível de chegar à arte. Com a alteração da relação do espectador com a imagem, foi também modificado o modo de expôr e, no lugar de uma audiência parada perante imagens em movimento, encontramos hoje, facilmente, em museus e galerias, um espectador que circula entre imagens em movimento. Ao propor a utilização destes painéis em espaço público, procuramos captar esse ‘espectador distraído e em movimento’, na esperança de que também ele ‘mergulhe’ distraidamente nestas reflexões. Neste encontro activo, encontramos ‘um utilizador do espaço público’ que se transforma em ‘observador’ e simultaneamente em ‘intérprete’.

É neste contexto que se justifica a utilização do azulejo. Mais uma vez, na sua longa tradição, este material adapta-se, quase camaleonicamente, às ‘exigências’ da época em que se insere: o nosso tempo ‘pede-lhe’ imagens em movimento.

Os painéis apresentados como ecrãs, em que se delimitam reflexões. E é também nesta associação em tensão – de materiais e linguagens – onde se reúnem um material arcaico (o azulejo) e a cultura contemporânea, que reside o paradigma e a relevância destas peças.

As obras apresentadas são fixas, mutáveis e ainda assim fixam paradoxalmente o instável.



¹⁰⁴ GROYS, 2009, p.3

BIBLIOGRAFIA UTILIZADA

- AGAMBEN, Giorgio, *Bartleby, Escrita da Potência***, Lisboa, Assírio & Alvim, 2008
- AGAMBEN, Giorgio, *O Aberto, homem e animal***, Tradução portuguesa não publicada, (Ana Vieira e André Dias para o seminário de Alteridades da professora Maria Lucília Marcos), [2009]
- AGAMBEN, Giorgio, 'Poiesis and Praxis', *The Man Without Content***, Stanford, CA, Stanford University Press, 1994
- AUMONT, Jacques, MARIE, Michel, *Dicionário Teórico e Crítico do Cinema***, Lisboa Edições Texto & Grafia, 2008
- BARTHES, Roland, *A Câmara Clara***, Lisboa, Edições 70, 2006
- BENJAMIN, Walter, 'A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica' 3ª versão, *A Modernidade***, Edição e tradução de João Barrento, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006
- CALADO, Rafael, *Cinco Séculos do Azulejo em Portugal***, Catálogo de exposição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1980
- CASTRO, E. Melo, *O Caminho do Leve***, Porto, Museu de Serralves, 2006
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception***, Londres, The MIT Press Cambridge, 2001
- ECO, Umberto, *Obra Aberta***, Lisboa, Difel, 2009
- FOUCAULT, Michel, *As Palavras e as Coisas, Arqueologia das Ciências Humanas***, São Paulo, Martins Fontes, 2000
- GRILO, João Mário, *Um Presente Interminável***, RCL, A comunicação política, Dez./Jan. 1995
- GUIGON, Emmanuel, LAPA, Pedro, PIERRE, Arnault, *Revolução Cinética***, Lisboa, MNAC – Museu do Chiado, 2008
- MARCOS, Maria Lucília, REIS MONTEIRO, A., *Reconhecimento. Do desejo ao Direito***, Lisboa, Colibri, 2008
- MARTINS, F. Cabral, *Dicionário de Fernando Pessoa e do Modernismo Português***, Lisboa, Caminho, 2008
- MECO, José, *O Azulejo em Portugal***, Lisboa, Publicações Alfa, 1989
- MECO, José, *Azulejaria Portuguesa***, Coleção Património Português, Lisboa, Bertrand, 1985
- RUNES, D. Dagobert *Dicionário de Filosofia***, Lisboa, Presença, 1990
- STEINER, George, *No Castelo do Barba Azul***, Lisboa, Relógio d'Água, 1992

REFERÊNCIAS DIGITAIS

<http://iaaa.nl/cursusAA&AI/duchamp.html> 2008-10-10

<http://po-ex.net/> 2011-07-04

http://poex.net/index.php?option=com_content&task=view&id=28&Itemid=31&lang=
2011-08-10

<http://poesiavisual-rf.blogspot.com/> 2011-08-10

<http://improveeverywhere.com/2008/01/31/frozen-grand-central/> 2011-07-27

http://www.citi.pt/cultura/literatura/poesia/helder/poe_exp.html 2011-08-05

<http://biblioteca.fct.unl.pt/> 2011-04-17

http://www.virose.pt/vector/x_02/mateus.html 2011-06-25

http://www.leitura.gulbenkian.pt/boletim_cultural/files/HALP_29.pdf 2010-12-11

<http://www.e-flux.com> 2009-10-25

<http://www.e-flux.com/journal/view/99> 2010-12-20

<http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/> 2011-08-07

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

ABRANTES, Ania, *A Intervenção Plástica em Azulejo na Arquitectura Portuguesa do Século XX: o equilíbrio das duas (p)artes. Caso de estudo – a obra de Maria Keil*, Tese de Mestrado, Lisboa, FAUTL, 2010

BATAILLE, Georges, 'Informe'. *Documents*, 7, 1929

BENJAMIN, Walter, 'Pequena História da Fotografia', *A Modernidade*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006

BURLAMAQUI, Suraya, *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea, Azulejos, Placas e Relevos*, Lisboa, Quetzal, 1996

CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer*, Londres, the MIT Press Cambridge, 1990

EINSTEIN, Carl, 'Absolu' Chronique: Dictionnaire Critique, *Documents*, 3, 1929

DELEUZE, Gilles, *Difference and Repetition*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003

LAVAUD, Laurent, *L'image*, Paris, Flammarion, 1999

MELVILLE, Herman, *Bartleby*, Tradução de Gil de Carvalho, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010

MIRANDA, José A. Bragança de, *Corpo e Imagem*, Lisboa, Vega, 2008

De MENDOZA, Diego Hurtado, *Desenhos em Azulejos de Portugal*, Amesterdão, The Pepin Press/Agile Rabbit Edition, 2007

MANNING, Erin, *RELATIONSCAPES: Movement, art, philosophy*, Londres, The MIT Press Cambridge, 2009

OLIVEIRA, Susana M., *Lições das Sombras, Estratégias e Significados da Sombra Projectada*, Tese de Doutoramento, FCSH Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008,

PEREIRA, João Castel-Branco, *Azulejos no Metropolitano de Lisboa*, Lisboa, 1990

RICOEUR, Paul, *Parcours de la Reconnaissance*, Paris, Editions Stock, 2004

ROMITO, Matilde, *Smalti e colori del Mediterraneo*, Provincia di Salerno, Centro Studi Salernitani "Raffaele Guariglia", 2003

SABO, Rioletta & FALCATO, Jorge Nuno, *Fotografias de LEMONNIER, Nicolas Azulejos, Arte e História*, Lisboa, Inapa, 1998

SANTOS SIMÕES, J.M., *Azulejaria em Portugal no Século XVII, Tomo I – Tipologia*, 2ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997

SANTOS SIMÕES, J.M., *Azulejaria em Portugal no Século XVII, Tomo II – Elenco*, 2ª edição, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1997

LISTA DE FIGURAS

- Fig.1** *As Meninas, Velázquez, 1656*
Do Livro As Palavras e as Coisas arqueologia das ciências Humanas, pag 3
- Fig.2** *Las Meninas by Velasquez, Thomas Struth, 2006*
<http://jntquigley.tumblr.com/post/3931833880/art-burn-las-meninas-by-velazquez>
- Fig.3** *Time Delay Room, Dan Graham, 1974*
<http://www.medienkunstnetz.de/works/time-delay-room/>
- Fig.4** *Jackson Pollock (1912 – 1956)*
<http://weheartit.com/entry/1543260>
- Fig.5** *Runners in the Tate, 29 September 2010, 11:36, Martin Creed, 2010*
<http://www.martincreed.com/site/works>
- Fig.6** *Frozen Grand Central, Flash Mob, 2006*
<http://improveverywhere.com/2008/01/31/frozen-grand-central/>
- Fig.7** *Tall Ships, Gary Hill, 1972*
http://www.virose.pt/vector/x_02/mateus.html
- Fig. 8** *A origem da Pintura, Jean-Baptiste Regnault, 1785*
<http://projectionsystems.wordpress.com/2009/09/06/the-origin-of-painting/>
- Fig. 9** *The pencil of nature, Fotografia, Karen Knorr, 1994*
<http://projectionsystems.wordpress.com/2009/09/06/the-origin-of-painting/>
- Fig. 10** *Photogenic drawing, William Henry Fox Talbot, 1835*
<http://www.school-portal.co.uk/>
- Fig.11** *Grand Herbar D'ombres – bougainvillea, Lourdes Castro, 2002*
<http://duas-ou-tres.blogspot.com/2009/10/lourdes-castro.html>
- Fig. 12** *Serie Date Paintings, On Kawara, 1969*
<http://www.minusspace.com/tag/dallas-museum-of-art/>
- Fig. 13** *Serie Date Paintings, On Kawara, 2005*
http://www.ikongallery.co.uk/online_shop/ikon_catalogues/item/eternal_return/image/153/
- Fig. 14** *Imagem das Grutas de Chauvet*

<http://doctorcomics.wordpress.com/2011/06/23/rock-art-magical-cave-drawings-found-and-filmed/> 2011 08 01

- Fig. 15** *The Clock*, de Christian Markley, 2010, vídeo, duração: 24 horas
<http://www.whitecube.com/artists/marclay/>
- Fig. 16** *Anémic Cinéma*, Marcel Duchamp, 1925,
Do livro *Revolução Cinética*, MNAC Junho 2008, p.129
- Fig. 17** *Homenagem a Johann Sebastian Bach*, Yaacov Agam, 1965-2004
Do livro *Revolução Cinética*, MNAC Junho 2008, p.66
- Fig. 18** *Metamalévitch, máquinas motorizadas* de Jean Tinguely, 1960
http://www.robertspahr.com/wiki/From_%22The_Garden_Party%22_by_Billy_Kl%C3%BCver
- Fig. 19** *Movement in Squares*, Bridget Riley, 1961
<http://artecomplemento.wordpress.com/op-art/>
- Fig. 20** *Cheyt-M*, Victor Vasarely, 1970
<http://www.guggenheim.org/new-york/collections/collection-online/show-full/piece/?search=1970-1979&page=7&f=Date&cr=62>
- Fig. 21** *Aparelho Metafísico de Meditação*, António Pedro, 1935
Do livro *Revolução Cinética*, MNAC Junho 2008, p.99
- Fig.22** *Modulação Luminosa*, Eduardo Nery, 1967
Do livro *Revolução Cinética*, MNAC Junho 2008, p.129
- Fig.23** *Vibrações II*, Eduardo Nery, 1987
<http://mnazulejo.imc-ip.pt/pt-PT/mnaz/artistas/ContentDetail.aspx?id=379>
- Fig.24** *O Ovo, Simias de Rodes*, 300 a.C.
http://www.antoniomiranda.com.br/poesia_visual/simias_de_rodos.html
- Fig.25** *beba cola-cola*, Décio Pignatari, 1965
<http://literatura-literaturanaescola.blogspot.com/2009/11/decio-zzpignatari.html>
- Fig. 26** *Aranha*, Salette Tavares, 1964
<http://canais.sol.pt/blogs/josecarreiro/archive/2010/12/10/verbivocovisual.aspx>
- Fig. 27** *Manucure (pagina.3)*, Mário de Sá-Carneiro, 1915
<http://literatura-adc.blogspot.com/>
- Fig.28** *Labirinto*, Maria Sophia, Texto do período Barroco
<http://poesiavisual-rf.blogspot.com/>

- Fig.29** *duplicado/anulado, Ernesto Melo e Castro, 1966*
Do livro *O caminho do Leve*, pp.140 e 141
- Fig. 30** *imagens do filme Revolução, Ana Hatherly, 1974*
<http://www.youtube.com/watch?v=xnlmaNQfwqI>
- Fig.31** **Igreja de São Francisco de Assis, na Pampulha, Belo Horizonte do arquitecto Óscar Niemeyer com intervenção cerâmica de Portinari**
Do Livro *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea, Azulejos, Placas e Relevos*, Quetzal Editores, Lisboa 1996, p.44
- Fig. 32** **Painéis da Avenida Infante Santo em Lisboa de 1955 – Exemplos de Maria Keil e Eduardo Nery**
Do Livro *Cerâmica Mural Portuguesa Contemporânea, Azulejos, Placas e Relevos*, Quetzal Editores, Lisboa 1996 pp.54 e 57

Imagens de Catarina Almada Negreiros e Rita Almada Negreiros:

- Fig. 33** *Azulejo Cinético*
- Fig. 34** *Azulejo Cinético com aplicação de cor*
- Fig 35** *Azulejo Cinético desenvolvido para a estação de Metro de São Sebastião II*
- Fig 36** *Desenho para Painel IUTP*
- Fig 37** *Painel IUTP diferentes perspectivas que permitem diferentes leituras*

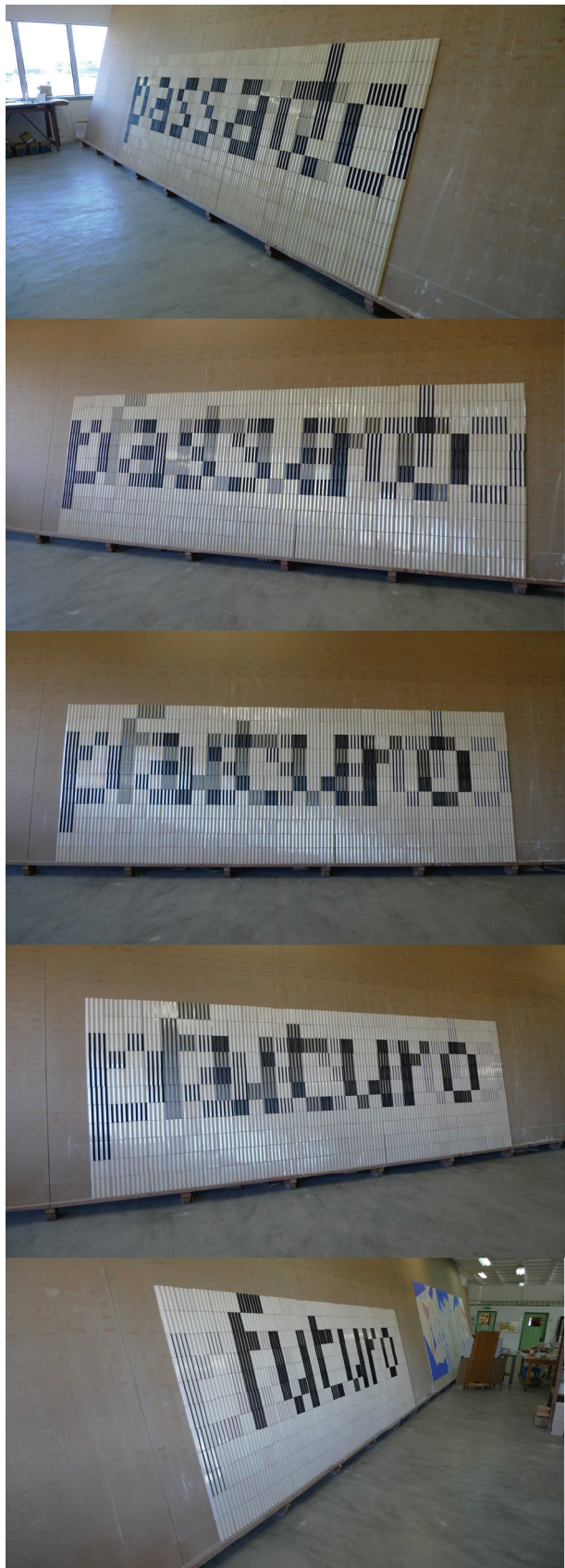
Imagens de Catarina Almada Negreiros:

- Fig.38** *Painel Presente 2009, painel em azulejo cinético, 4.48m x 1.52m*
- Fig.39** *Painel Presente 2009, diferentes perspectivas*
- Fig.40** *Painel Presente 2011, painel em azulejo cinético, 4.62m x 1.52m*
- Fig.41** *Painel Presente 2011, diferentes perspectivas*
- Fig.42** *Painel Presente em Potência*
- Fig.43** *Painel Presente 2009, painel em azulejo cinético, 4.48m x 1.52m*
- Fig.44** *Painel Presente 2011, painel em azulejo cinético, 4.62m x 1.52m*

Imagem vídeo de Graça Castanheira:

- Fig.45** *Imagem de Vídeo Presente com Painel Presente 2009*
- Fig.46** *Imagem de Vídeo Presente com Painel Presente 2011*
- Fig.47** *Imagem de Vídeo Presente com Painel Presente em Potência*

Apêndice A *Painéis Presente*



Painel Presente 2009, diferentes perspectivas



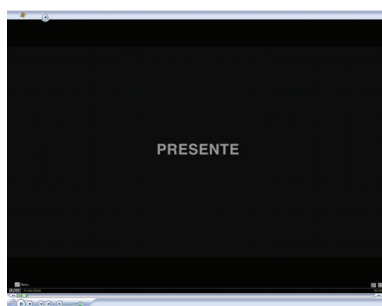
Painel Presente 2011, diferentes perspectivas

Apêndice B:..... ii

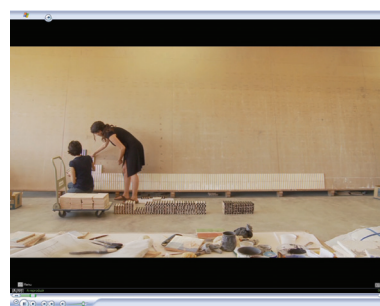
Este apêndice serve para relembrar as sequências do vídeo *Presente*, não o substituindo.

Vídeo Presente – Descrição com imagens retiradas do vídeo.

O espectador é posto em confronto com a construção dos painéis. Pretende-se registar o presente, ou o tempo dessa construção. E o que é a construção do presente? Fará sentido essa construção? Pensar o *presente* é inevitavelmente pensar o tempo.



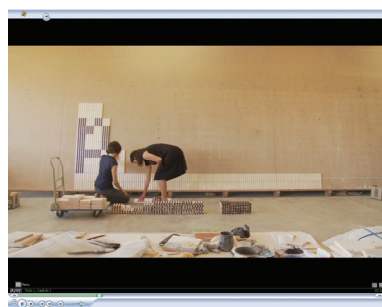
pectivas



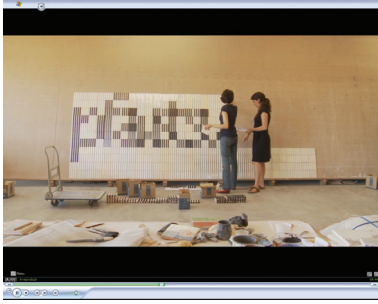
Inicia-se a construção do painel; duas pessoas sobrepõem peças numa superfície plana.

Veêm-se as peças no chão e entendem-se serem de cerâmica dado o som que emitem.

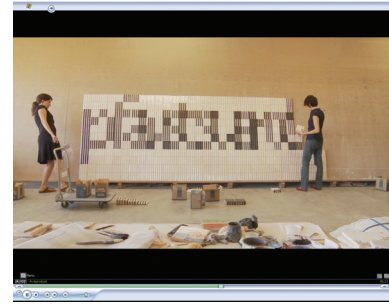
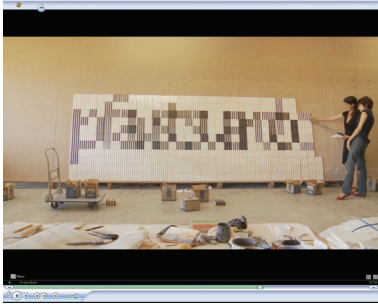
Na sequência da acção verifica-se que existe uma folha de papel que guia o assentamento das peças.



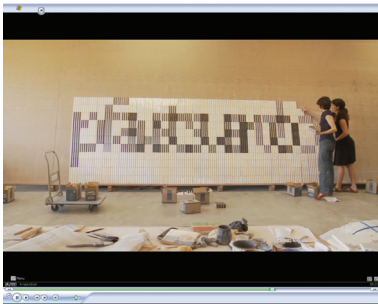
Num primeiro instante parece aparecer um 'P'.



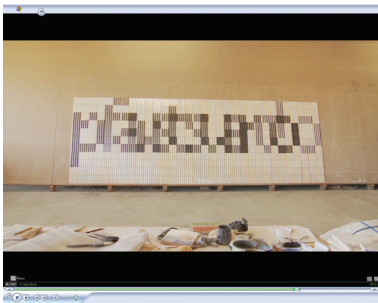
Mas logo a imagem já não é clara e aparece uma imagem abstracta ou desfocada.



Também movimentos e olhares rasantes que verificam se a montagem está a ser efectuada segundo o esquema de assentamento.



Terminado o painel, as duas pessoas deixam a cena.



Mais uma vez podemos ver a imagem frontal: indecifrável, desfocada...



Num zoom é permitido ver um pouco melhor como são feitas estas peças de cerâmica brancas e pretas.

Será através da manipulação do tempo, com duas analepses, que vamos poder rever a cena do concluir do painel.

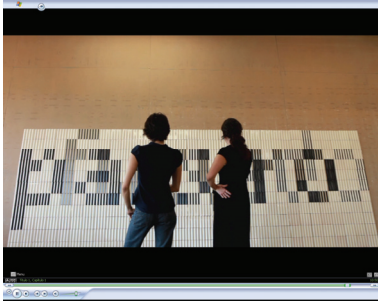
A posição da câmara nestas duas cenas já não será frontal, mas sim em perspectiva em relação ao plano do painel.



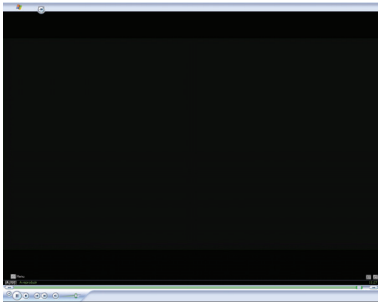
Assim podemos ver numa das perspectivas que se escrevia uma palavra: *passado*



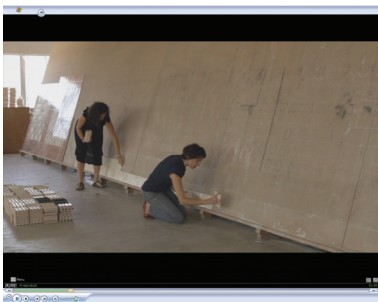
E na outra que se escrevia outra palavra: *futuro*



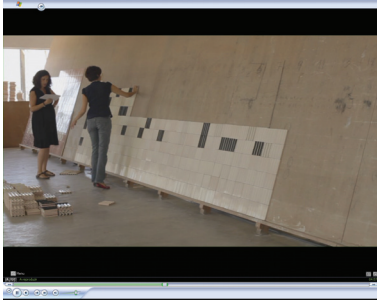
Numa última imagem deste painel, as pessoas reaparecem num plano mais próximo sem som a contemplar de frente o *Painel Presente 2009*.



De seguida passa-se à construção de outro painel, o *Painel Presente 2011*, essa construção no vídeo pretende ser mais fluida, sem idas ao passado, isto é sem flashbacks ou analepses. As mesmas pessoas voltam ao mesmo local (consegue-se ver que algum tempo se passou) e começam a montar outro painel, desta vez a primeira imagem é em perspectiva em relação ao plano de suporte.



Há alguns saltos no tempo característicos do cinema, as elipses ajudam a que se sinta o tempo fluir sem tornar esta acção demasiado longa.

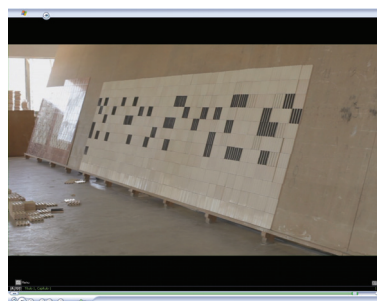


De uma perspectiva passa-se para a outra, do lado oposto; nestas primeiras imagens como na montagem do *Painel Presente 2009*, não é possível ‘decifrar’ a imagem, apenas uns quadrados negros que aparecem de um modo aparentemente aleatório, mas também aqui há um esquema de assentamento, uma folha de papel que dita o lugar de cada peça.

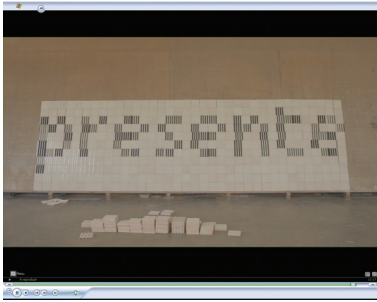
A acção é lenta, às vezes há enganos, excitações, emendas, que provocam um desacelerar do tempo da montagem, mas logo é retomado o ritmo normal da acção e as peças cerâmicas vão sendo colocadas uma atrás da outra.



Quase a chegar ao final da montagem do *Painel Presente 2011* a câmara muda de lugar e temos uma imagem frontal desta superfície; aqui pode-se ver uma palavra quase terminada, mas logo se volta à perspectiva inicial e são colocadas as últimas peças.

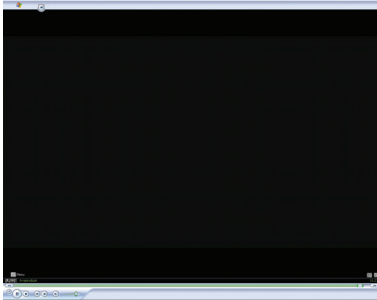


É neste momento que é terminada a montagem do painel

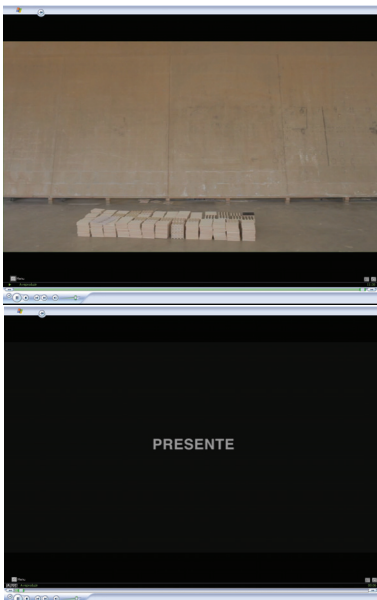


Já sem ninguém no vídeo veremos, numa última imagem frontal, a palavra: *presente*.

A próxima cena, mais um separador negro,



que é seguido de uma outra cena, uma imagem frontal do suporte de madeira com as peças no chão mas onde nada acontece: o *Painel Presente em Potência*, aquele que não é construído, mas que tem as peças prontas para o ser. Aquele que faz parte do mundo das possibilidades infinitas da obra aberta.



Este vídeo, seria idealmente projectado *em loop*, para não ter nem princípio nem fim, tirando assim partido de um tempo circular e não linear, o que faria de cada um destes painéis nem o primeiro nem o segundo nem o terceiro...