
A reconquista do invisível pelas imagens: uma história que não se repete

Isabel Calado



Edição electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/cp/1368>

DOI: 10.4000/cp.1368

ISSN: 2183-2269

Editora

Escola Superior de Comunicação Social

Refêrencia eletrónica

Isabel Calado, « A reconquista do invisível pelas imagens: uma história que não se repete », *Comunicação Pública* [Online], Vol.12 nº 22 | 2017, posto online no dia 30 junho 2017, consultado o 02 maio 2019. URL : <http://journals.openedition.org/cp/1368> ; DOI : 10.4000/cp.1368

Este documento foi criado de forma automática no dia 2 Maio 2019.



Comunicação Pública Este trabalho está licenciado com uma Licença Creative Commons - Atribuição-NãoComercial 4.0 Internacional.

A reconquista do invisível pelas imagens: uma história que não se repete

Isabel Calado

NOTA DO EDITOR

Recebido: 9 junho 2016

Aceite para publicação: 4 abril 2017

- 1 Encaremos o trabalho que aqui se apresenta como construído sobre uma tela onde se experimentam umas quantas pinceladas e onde igualmente se deixam vazios de preenchimento. Essas pinceladas são reptos, coisas em que pensar, nada mais. Através delas visitaremos alguns traços essenciais da modernidade que lhe são trazidos pelas imagens e outras visualidades. Não deixaremos de procurar respostas, mas acreditamos que aquilo que verdadeiramente pode tornar pertinente esta partilha são as perguntas que vão pontuá-la; perguntas em torno das quais organizamos as nossas impressões, para que possamos deter-nos por momentos sobre o que nos vai na cabeça, nos gestos, nas ações e sobretudo no olhar.

1. Imagens mutantes, como o mundo

- 2 Quando no resumo se dizia que, dos traços amalgamados, há de surgir uma imagem e que esta imagem é difícil de fixar num ecrã, creio que desde logo se sugeria o primeiro dos traços da atualidade, colado a uma das características da visualidade que a fabricam e a expressam: a dificuldade que têm hoje as imagens para imobilizar e para designar. Se a modernidade é, como a definem alguns, uma imagem em movimento, façamos-lhe as honras, a essa imagem em movimento, e reconheçamos a sua feição indomável: é porque

a imagem segue a vida no seu incessante devir que ambas, vida e imagem, permanecem imprevisíveis e mesmo, a um certo nível, indecifráveis.

- 3 Lembremos então, em segundo lugar, aquilo que já há mais de três décadas Serge Daney (1983) e todos os que se lhe seguiram expressavam quando opunham a imagem ao visual, para confrontar uma imagem tradicional capaz de se sustentar, de fazer uma paragem e de instaurar uma reciprocidade (as imagens olhavam-nos tanto quanto nós as olhávamos, e neste cruzamento de olhares cada um dos interlocutores ocupava o seu lugar - cada um possuía a sua realidade), a um visual que absorve o espectador no seu seio, que não é o registo de nada, na medida em que prescinde do mundo ao mesmo tempo que incansavelmente inventa a realidade, que se rege por uma razão instrumental e que, como diria Serge Tisseron (1996), transformou a imagem que deixou de ser um lugar de estabilidade e conservação para tornar-se um veículo de passagem, um meio de transporte.

2. (Re)apresentações: objectivação e dificuldades de distanciamento

- 4 Em terceiro lugar, e pese embora ser já isto um *cliché*, é indispensável insistir na ideia, expressa na abertura da exposição *Usine de Rêve*, que esteve patente em março de 2015 no Centro de Artes Visuais em Coimbra (e cujo título nos traz de volta Jean-Luc Godard)¹, de que as imagens se tornaram, por excelência, a nossa forma de relação com o mundo exterior. Acrescentaríamos: são determinantes na nossa relação com o outro e constituem, para cada um que se mostra e de si constrói uma figura, um foco de (pre)ocupação: sabemos que o espaço mediático é, para os políticos, não simplesmente o seu palco, mas o seu quase único lugar de existência (como se não houvesse já distinção entre palco e bastidores), e sabemos que o é também para os indivíduos, em geral, sobreocupados com a imagem que enviam aos outros e absorvidos nessa tarefa.
- 5 Um quarto traço, profundamente conectado com o que acabámos de enunciar, foi evidenciado no final dos anos 60 por Guy Debord (1967): vivemos numa sociedade do espectáculo. Quer isto dizer que as modernas condições de produção se traduzem numa imensa acumulação de espetáculos e que tudo o que era directamente vivido se terá afastado numa representação.
- 6 Dizer que ‘se afastou’ é, porém, usar uma expressão que possivelmente já não devemos entender como antes o fazíamos, pois este afastamento é, simultaneamente, fruto de uma imersão total. É esta a principal razão pela qual poderia fazer sentido caracterizar o novo mundo visual recorrendo às ideias sucessivas (e só aparentemente, em alguns casos, contraditórias) de não-representação e sobrecarga informativa, endogenia e imanência, imaterialidade e interatividade, instantaneidade, impessoalidade, simulação e velocidade. Tudo isto começou há já bastante tempo e poderíamos talvez fixar, apenas por conveniência, a data simbólica de 1975, em que se iniciou a utilização da RSVP - *Rapid Serial Visual Presentation*.
- 7 Diversos autores - entre outros, Régis Debray (1991), Lucien Sfez (2010), Jean Baudrillard (1987), Christian Zimmer (1994), Gêrome Giudicelli (1994), nós mesmos num artigo publicado há alguns anos (Calado, 2008) - falaram desta crise da representação, desta crise das imagens, mesmo da sua morte.

- 8 Mas voltemos ao espetáculo, para recuperar um traço da modernidade que tem ajudado a mapeá-la. O espetáculo marca as sociedades contemporâneas desde o reinado da televisão, com as suas transmissões em direto. Aquilo que começou desde logo a 2 de junho de 1953 com a possibilidade que então muitos tiveram de assistir à coroação da rainha Isabel II, e que prosseguiu em momentos tão marcantes, memoráveis e coletivos, como foram a alunagem da Apolo XI em 1969 ou o cerimonial público dos funerais da princesa Diana em setembro de 1997, inaugurando aquilo a que Daniel Dayan e Elihu Katz (2003) chamaram uma “cultura visual global”, prossegue hoje quase sem interrupção. Para atestá-lo basta referir as transmissões em direto dos grandes eventos desportivos. É, de facto, este o espetáculo, mais que qualquer outro: pela porta do divertimento, ou pela porta do drama (serão assim tão diferentes, uma e outra?), trata-se de envolver o espectador numa experiência direta de emoção coletiva que gera nele o sentimento de pertença a uma comunidade.
- 9 É a propósito do regime do espetáculo, desta realidade que consiste na permanente espetacularização dos acontecimentos, que gostaríamos de deixar uma primeira interrogação: *que entendemos nós hoje por espetáculo?*
- 10 Se convocarmos para esta noção a ideia, na verdade durante muito tempo agregada à de espetáculo, da projeção estética, da projeção estética dos públicos; e, se assumirmos que aquilo que provoca o sentimento estético é, como Kant ensinou, do domínio da arte, então talvez tenhamos de admitir, e para apenas pegar no exemplo que usamos, que estes espetáculos desportivos, representados no *medium* televisivo e aptos a desencadear a projeção estética, são também obras de arte... De facto, quantas vezes não ouvimos a comunidade dos espectadores-participantes, emocionada, exclamar perante as jogadas em campo dos ‘bailarinos’: “Belo, que belo!”?
- 11 *Serão... obras de arte? Estes (e os outros) espetáculos mediáticos?*
- 12 Nesta atmosfera de imersão, inundada de imagens, fabricada pelos dispositivos do olhar, a nossa visão do mundo objetiva-se como nunca antes. Estaremos apenas a brincar com as palavras se dissermos que *a nossa visão do mundo é cada vez mais a visão da objetiva fotográfica e filmica?*
- 13 Seja como for, aqueles que advogam que a luta pela imaginação deveria passar por uma luta contra a própria imagem, creio que justamente temem os efeitos de atrofia dos muitos mundos possíveis que podem decorrer desta excessiva objetivação do real, que reduz drasticamente o leque dessas outras possibilidades. Mas não é óbvio nem linear que assim seja, e adiante traremos outros argumentos a esta equação, que poderão fragilizá-la.
- 14 Se por ora transpusermos a ideia para o domínio mais específico da arte, podemos reencontrar a sinalização do *handicap* em causa entre os que afirmam que a arte entrou numa condição pós-histórica. Para os que assim a avaliam, nesta sua nova condição a arte ter-se-á tornado incapaz de fazer propostas para a compreensão do tempo em que se insere - ao contrário de todo o período do modernismo, em que justamente reivindicava para si a capacidade de ser sintoma do que estava a acontecer. Para readquirir a capacidade de o fazer, isto é, de compreender o seu tempo, a arte precisaria de criar uma espécie de imunidade face à cultura em que se insere. Ora, no caso, isto significa essencialmente criar uma imunidade face à experiência tecnológica do mundo.

3. (In)visibilidade e ficção

- 15 Mas voltemos à ideia de que o mundo mergulha no visível, para acrescentar que, no mesmo passo e de acordo com a perspectiva que aqui adotamos, esta circunstância dificulta a possibilidade de nos ligarmos a ele. Para que essa ligação fosse possível, seria necessário operar, entre o mundo e as imagens, uma intermediação. Ora, quando as imagens se colam demasiado à realidade, não admitem a intermediação, chegam-nos ‘em tempo real’ e são ritmadas pela cultura do *scoop*, da novidade permanente, elas não nos dão tempo para respirarmos, nos distanciarmos, discernirmos ou escolhermos. Há muito que a sociologia dos *media* nos ensina que estes *media* nos ditam, não somente o modo como pensamos, mas também aquilo em que pensamos e o tempo de que podemos dispor para o fazer. Tudo terá começado em maio de 1937, quando vimos, quase imediatamente, o *Zepellin*² em chamas em Lakehurst, perto de Nova Iorque, e logo depois, em 1938, não somente a cobertura radiofónica dos jogos olímpicos de Berlim em quarenta e um países, mas também uma emissão televisiva dos mesmos com a duração de dezanove horas; e depois, em 1958, as imagens da morte de Pio XII difundidas pela *Rádio Televisão Italiana*, na sua primeira experiência de EVN (*Eurovision News*); mais tarde, em 1962, o lançamento do primeiro satélite intercontinental Europa-América, o *Telstar*.
- 16 Mas há outras imagens igualmente abundantes, para além destas que se aproximam demasiado do real, e talvez por isso no-lo interditem, que de outro modo nos dificultam o acesso a ele: são aquelas que preferem fabricá-lo sem sequer se aproximarem, optando por não o observar de perto. Chamamos-lhes ‘imagens virtuais’.
- 17 De que nos falamos estas imagens virtuais? Do mundo visível, do mundo invisível ou de um mundo algures entre um e outro? Poderíamos pensar que é pela sua mão, a das imagens virtuais, que estamos a caminho de recuperar um regime de olhar que nos devolve a antiga crença no invisível? - esta é a segunda das nossas interrogações e a que justifica o título deste texto.
- 18 Se assim for, temos de começar por perceber que esta revalorização do invisível não retoma exatamente os moldes da crença que dominava o olhar antigo, construído pela *imago* clássica, a do ícone religioso, apontado à transcendência. Algo volta do que aparentemente se havia perdido e nada volta de igual modo. Estaremos a abandonar, e apesar de tudo nada paulatinamente se tomarmos em conta o curso longo da história da cultura e das mentalidades, o domínio do ‘tudo visível’, que durou cerca de dois séculos, mas que começou a preparar-se desde o século XVII. Estaremos talvez a acreditar, uma vez mais, no que o olho não pode ver (e desde logo teremos de dizer, atualizando: no que o ‘olho nu’ não pode ver). Acontece que agora já não o fazemos em nome da transcendência, e sim em nome da ficção. E, sobretudo, por obra e graça das imagens fantásticas que se fabricam muito mais no interior da mente (e da mente aparelhada pelas tecnologias) do que no contacto com a tal realidade observável.
- 19 Derivemos então, a partir desta etapa inicial, para novas interrogações mais diretamente ligadas ao fabrico das imagens e à sua receção.
- 20 Tomando o balanço da última demão das nossas pinceladas, a que introduziu a ideia da virtualidade (e poderíamos pensar em trocar agora este vocábulo por outro ou por outros), diríamos em primeiro lugar que o ato de criação de uma imagem parte sempre da consciência de que ela se situa algures entre a ficção e a realidade.

- 21 Isto implica, entre outras coisas, que, enquanto forma de representação, a imagem é continuamente julgada do ponto de vista da sua semelhança ou dissemelhança relativamente àquilo que representa, e que é o modo como representa que é sujeito a crítica. Outra das decorrências deste seu caráter de representação é que acabamos por atribuir às imagens uma grande tarefa, da qual fazemos depender muito do que é a nossa vida e o sentido que lhe conferimos: a de nos fazer acreditar ou desacreditar.
- 22 A partir daqui, há que perceber que uma imagem contém forças que frequentemente originam exercícios de poder. A análise dos jogos de força e das relações de dominação desencadeadas a partir das imagens poderia desenvolver-se no âmbito de uma disciplina que, complementando o conhecimento que é construído pela Iconologia, pudesse designar-se Iconocracia. Para além de se estudar como chega o significado às imagens - ou seja, a sua 'poética' -, poderia igualmente estudar-se como se constroem no seu seio, e em todo o seu círculo de influência, regimes de poder - ou seja, a sua 'política'. De um modo muito breve e contido pelas limitações deste texto, diremos apenas que uma imagem só nasce por efeito das tensões conjugadas de uma cultura, de uma estética, de um desejo de leitura e de uma organização material - aquilo a que Foucault chamava o 'apparatus', expressão que nos habituámos a traduzir por 'dispositivos'.
- 23 Acerca do tema da organização material da cultura, se se quiser da questão dos dispositivos, é-nos dito e é-nos mostrado, desde McLuhan e atravessando toda a perspetiva mediológica, que não são só as imagens que mudam ao longo da história, são também os olhares que as condicionam e que a elas se adaptam. Debray escreveu, em 1992, um livro inteiro sobre isto, intitulado *Vida e Morte das Imagens - Uma História do Olhar no Ocidente*, e, em 1998, Monique Sicard desenvolveu a perspetiva mediológica numa obra muito interessante intitulada *A Fábrica do Olhar*.
- 24 Percebemos desde então que não são os mesmos o olhar mágico, o olhar estético e olhar económico; que ao tempo do ídolo (imóvel e falado em grego) se seguiu o tempo da arte (lenta e falada em italiano) e, a este, o tempo do visual (veloz e falado em americano). Compreendemos igualmente que os olhares construídos pelo realismo galileano, pela luneta astronómica ou pela perspetiva central do Renascimento não são os mesmos daquele que a câmara analógica constrói, tão-pouco daqueles que a era pós-fotográfica desenvolve. Noutros exemplos, escolhidos um tanto ao acaso de entre imensos possíveis, a gravura (produto do gesto artesanal) não instala os mesmos olhares que a imagem técnica da fotografia, e bem assim os 'cliques' da fotografia oitocentista e novecentista não fabricam um mundo idêntico ao que se há de gerar através dos programas das tecnologias digitais. A máquina fotográfica, e depois a cinematográfica, abriram uma nova natureza aos olhos humanos. Esta era já, aliás, a ideia de Walter Benjamin, em 1936, reiterada por McLuhan (este num discurso mais orientado para as questões da comunicação do que para as da estética e da arte), através da sua tese maior, em que estabelece que as tecnologias não são simplesmente invenções que as pessoas utilizam, mas meios pelos quais as pessoas são reinventadas (McLuhan, 1964). A ideia geral é a de que os meios fabricam o olhar, dão origem a mundos novos, preparam-nos para outras relações com o que nos rodeia e conosco próprios, obrigam o nosso corpo e a nossa mente a adaptações. O princípio lamarckiano que nos ensina que "a função cria o órgão" continua ativo e expande-se velozmente.
- 25 Se quiséssemos uma vez mais aplicar esta ótica ao campo mais específico da arte, poderíamos pensar, por exemplo, com Maria Teresa Cruz³, que as vanguardas artísticas das duas primeiras décadas do século XX, sobretudo através da estratégia do choque

(estamos a referir-nos, muito concretamente, ao movimento Dada), treinaram a nossa visão para o cinema, ou seja, para algo que já não é da ordem do orgânico, mas da ordem do fragmentário. Teríamos talvez de especificar que o fizeram para o cinema ao modo de Orson Welles, com a sua multiplicação de pontos de vista e os seus planos curtos, desse cinema em que o *clip* é rei e que terá sido o que mais se afirmou para a posteridade (tome-se como um bom exemplo o *Exterminator* de James Glickenhouse, de 1980, e todos os outros a partir de então); e nem tanto para o cinema à John Ford, filmando os grandes espaços com planos longos, incitando à contemplação.

- 26 É claro que a associação da lógica do fragmentário ao cinema, poderia fazer-se, com ainda maior força de razão, à televisão, com as suas imagens assentes na multiplicação das câmaras (um jogo de futebol pode ter entre quinze e vinte e nove câmaras a seguir o acontecimento), na sua colocação (destinada a diversificar os pontos de vista) e também na reconstituição do real através de estratégias simultâneas de envolvimento emocional e de discernimento analítico: o espectador é simultaneamente aquele que está no acontecimento e aquele que se separa/distancia dele graças às câmaras (Soulez, 2004, p.243). A câmara é, de facto, o grande ator da televisão: *slow motion* e *super slow motion*, estratégias de *replay* (tão usadas, uma vez mais, nas transmissões desportivas), *steadycams* e câmaras subjetivas, grafismos eletrónicos e efeitos de *beautyspot*, avanços tecnológicos no sentido de encontrar soluções como a alta definição, o formato de 16:9 (que supostamente corresponde à anatomia do olhar e faz com que o espectador veja melhor, durante mais tempo e sem fadiga) – tudo isto são elementos simbólicos da TV que constroem para nós a realidade, uma certa realidade.

4. O espaço pixelizado das inúmeras possibilidades: interrogações para o campo artístico

- 27 Lancemos neste passo uma nova pergunta-desafio, sobretudo dirigida aos criadores e promotores da arte: se outrora as vanguardas nos prepararam para o cinema, *para que nos prepara a arte dos nossos dias, ou esse vasto campo das iniciativas artísticas, a que agora preferimos chamar "indústrias criativas" (e a que chamávamos, não há muito tempo, "indústrias culturais" - essas mesmo que hoje em dia se apropriam de todo o vocabulário que a arte construiu para si)? Ou será que, independentemente das expressões que usamos para nos referirmos a ela, a arte já não nos prepara para nada e perdeu todo o seu vetor vanguardista, vivendo enclausurada no espírito do tempo?*
- 28 Poderíamos desdobrar esta pergunta em várias outras, interrogando-nos sobre a natureza do trabalho criativo: será o trabalho criativo revolucionário apenas por transgredir a norma? Ou deveríamos esperar dele que não apenas a transgredisse, mas que a superasse – justamente criando algo novo, afirmando o novo, dando origem a uma forma e não apenas a um negativo? Bastar-nos-á a ideia de André Malraux de que a arte é um anti-destino? Pondo isto por outras palavras: *chega-nos uma arte que rompe com o estabelecido, que rompe com o mundo, desinstalando-nos e ao mesmo tempo desintegrando-nos? Ou podemos pensar que o maior valor da imaginação criativa é, talvez pelo contrário (ou talvez não), melhorar a nossa relação com o mundo? É razoável pensar que o maior poder da imaginação não é o de destruir o mundo, mas o de o (re)inventar?*

- 29 Lançados os reptos, adensemos um pouco mais, agora, a primeira das pinceladas da nossa tela, em que se caracterizou a contemporaneidade e a atmosfera visual que nela se desenvolve com o traço do envolvimento e da imersão.
- 30 Gostaríamos de acrescentar sobre isso, e sempre com a intenção de aproximar os esboços gerais ao domínio mais específico da imagem, que o espaço do visual contemporâneo, esse que nos envolve e nos convida a mergulhar, já não é o espaço transparente, tal como o pensávamos enquanto dominados pela ideia da perspectiva; mas é um espaço denso, móvel e multidimensional, que oferece infinitas possibilidades – que podem, ou não, ser visualizadas. E é aqui que os receios acima identificados, dos que vêm nas muitas imagens de um real excessivamente objetivado um enorme risco para a imaginação, podem ver-se contrariados: há outras dimensões do visual contemporâneo que não nos encaminham na mesma direção – o que só reitera a complexidade do tema e a vontade de o manter aberto e em permanente discussão.
- 31 Outras perguntas podem equacionar-se a propósito do espaço em que se desenvolvem as imagens: *continuará ele, assim caracterizado, a ser plano? Ou terá passado a ser, mais que plano (ou ainda que plano), sobretudo pixelizado?* E que impacto tem a dominação deste espaço pixelizado, ao fazer-se sentir no campo da arte pictórica, por excelência o domínio do plano? Facilitará ele a ambição da pintura de aparentar-se à fotografia, ao mesmo tempo que a fotografia retoma a sua clássica necessidade de se aproximar da pintura?
- 32 Assistimos desde há muito, de facto, a uma troca e a um diálogo intensos: a vontade que a pintura tem de se assemelhar à fotografia parece ser a moeda de troca que contrabalança a tendência que, nos seus primórdios, levava a fotografia a querer parecer-se com a pintura, ou ao menos a ocupar um espaço de dignidade que lhe era reservado. Tendência que aliás vemos hoje renascer com bastante vigor, decorrente, tal como outrora, de uma necessidade de afirmação.
- 33 Tomemos este exemplo recente:



FIGURA 1: THE TAILOR SÃO TRINDADE



FIGURA 2: LADY GODIVA, DE JOHN COLLIER

- 34 A fotografia de São Trindade (que ela considera um autorretrato), em conjunto com todas as outras que ilustram o processo de conceção e construção do cavalo e que integraram o projeto *The Tailor*, encena o mito medieval de Lady Godiva. Mostrada no evento do Colégio das Artes de Coimbra intitulado *Dar a volta ao sol: 12 fotografias e 12 textos* (que decorreu entre janeiro de 2015 e janeiro de 2016), onde pudemos ver a fotografia e ouvir a autora a propósito dela, este trabalho obedeceu a toda uma intenção, confessada pela artista, que utiliza a câmara fotográfica para compor uma estética, uma intertextualidade com obras pictóricas - no caso, a pintura de John Collier de 1897, representando Lady Godiva (figura 2), uma encenação em estúdio (o estúdio é o seu local de criação, onde aliás nasce o cavalo em *papier-maché*) - que já não exploram preferencialmente as potencialidades de uma escrita da luz, mas outros recursos que, diríamos nós, são mais próximos da pintura. O preto e branco desta fotografia é provavelmente também mais o preto e branco do desenho de traço que o preto e branco da fotografia. E há igualmente nela um controlo rigoroso de todo o ato criativo, sendo que também isso, podemos pensá-lo, o distancia da fotografia, pois na fotografia há sempre, no fundo, um procedimento que não se domina; dito de outro modo, como já alguém fez, há sempre algo na fotografia que não é perfeito.
- 35 Como referimos, e no nosso entender, a fascinação pela pintura, traduz, hoje como ontem, a aspiração à arte, porquanto durante muito tempo se considerou que a pintura garante um esteticismo que faz dela uma arte nobre, ao passo que a fotografia *é/era*, como disse Bourdieu, uma “arte média”.
- 36 Cabe abrir um pequeno parêntesis para lembrar essa obra, *Uma arte média - ensaio sobre os usos sociais da fotografia*, escrita em meados dos anos 60 do século passado (Bourdieu, 1965) - ainda antes, note-se, de serem publicados os textos fundamentais de Sontag (1977) e Barthes (1980) sobre esta prática. É evidente que nesses anos os usos da fotografia eram consideravelmente diferentes dos de hoje e, para além de muitos outros aspetos, a fotografia tinha dificuldades em ser aceite como forma de expressão artística legítima, em pé de igualdade com outras artes. Justamente a classificação da fotografia como arte média encerrava, para além de outras conotações, esta ideia de que se tratava de uma arte mediana, como se diz aliás no prefácio da obra:

37

[U]ma prática a meio caminho entre o ‘vulgar’ e o ‘nobre’, uma actividade quasi-artística, que não consegue adquirir o pleno direito entre as ‘belas artes’ e que não é considerada com demasiado entusiasmo nos círculos que dispõem de legitimidade suficiente para arvorar-se em árbitros do ‘bom gosto’ (Bourdieu, 2003, p.28).

38

- 39 E no entanto – vale a pena lembrá-lo também - toda a visão estética que emerge a partir do final do século XVIII e marca o discurso/a crítica da arte moderna das vanguardas até ao século XX tardio centra-se predominantemente na receção e na experiência que ela permite, ou seja, para ser mais precisa, na experiência do Belo, no sentimento do Belo. O juízo estético, tal como o definiu Kant, assenta nessa experiência, a “experiência sensível”. E, disse-o Kant igualmente, ela pode ocorrer não apenas no contacto com a obra de arte, mas também noutros contactos, como por exemplo o que temos com a natureza.
- 40 É justamente o filósofo alemão quem inventa a expressão ‘Belas Artes’, querendo com ela designar as artes que proporcionam a experiência estética do Belo, dessa categoria sobre a qual quem decide é o recetor. A palavra ‘Belo’, na vigência desta perspetiva da arte, vem sempre antecedida da palavra ‘sentimento’... - tão só isto; o que já não é pouco, mas que também não vincula o conceito a uma certa institucionalidade que entretanto adquiriu.
- 41 Ora, como se percebe, a separação entre a pintura (arte nobre) e a fotografia (arte média) não poderia decorrer desta visão estética, mas apenas de uma visão poética - esta sim associada às condições de produção e não às da receção. *Não estaremos então, na verdade, e porque vivemos numa era hiperindustrial, intensamente marcada pela tecnologia, a reiterar uma velha distinção entre pintura e fotografia (ainda que para encontrar entre elas cruzamentos e sinergias, mesmo confusões)? E não será que o fazemos justamente porque a arte se tornou absolutamente dependente da poética (isto é, da produção), ou seja, dos dispositivos? Esta dependência não significa, ao mesmo tempo, que relegamos para segundo plano a dimensão estética da arte?*
- 42 Isto suscita, além do mais, um certo mau-estar nalguns círculos: o museu, por exemplo, que ainda se esforça por permanecer como a casa da arte, como o lugar distinto dos espaços, frequentemente chamados instalações, onde se mostram as indústrias criativas. Mas de uma coisa não restam dúvidas: a arte industrializou-se. E nisso, a fotografia, o cinema, a videografia - se quisermos tornar elástica a expressão, a *media art* (todas essas formas de arte que progressivamente transformaram a ‘experiência sensível’ numa experiência aparelhada, maquinada) - desempenharam um papel fundamental.
- 43 Na conferência supracitada, Maria Teresa Cruz falou também sobre isto, lembrando que afinal continua a ser o binómio técnica vs. experiência artística aquilo que está subjacente aos dilemas que ainda persistem, talvez cada vez menos manifestos, mas que já foram muito agudos. Na verdade, a entrada da arte num regime poético, centrado na produção (até em termos de volume, digamos, de quantidade) - afastando-se do regime estético (centrado na receção, dominante até aos anos 80 do séc. XX) - foi vista por muitos como uma crise fatal, um afastamento, por parte da arte, da sua natureza, uma alienação. Foi Hegel quem justamente preconizou a morte da arte.
- 44 Deixemos então também esta pergunta talvez nova, talvez velha demais: *terá a arte desaparecido, totalmente rendida à técnica?*
- 45 Se aquilo que a arte reclamou para si própria durante todo o século XX - primeiro com as vanguardas históricas, depois com o modernismo e a contemporaneidade - foi a prerrogativa da inovação/experimentação, parece legítimo pensar que, sendo esses igualmente os *slogans* que a técnica reivindica para si, uma se torna indistinta da outra. Inovar, instalar, agir, conceptualizar, projetar e fazer a diferença foram os motivos/motores da arte nos últimos cem anos. Foram também os motores da técnica. Um movimento simultâneo que levanta a interrogação: *there is no software, only hardware?*

- 46 Uma outra série de perguntas, que vão talvez numa outra direção, mas que também se podem levantar a partir das considerações que tecemos em torno da ideia da experiência sensível: *quem ou através de que medium temos nós hoje o maior contacto com a natureza, esse lugar ainda privilegiado da experiência sensível? Não caberá à fotografia, nesse contacto, um papel preponderante* (a essa mesma fotografia que, no dealbar da modernidade, libertou a pintura da representação do paisagismo)? A pintura afastou-se da natureza, ao mesmo tempo que passou a experimentar as delícias (menos sensíveis?) do conceptual. E todas estas coisas têm vindo a alterar a nossa relação com o objeto artístico.

5. Interrogações finais sobre o corpo biónico e a identidade

- 47 Acrescentando mais umas quantas pinceladas à tela, terminemos esta sequência de ideias sobre a atualidade, e sobre as imagens e a visualidade, regressando também, por breves instantes, ao plano pixelizado. O maior potencial de um suporte alfanumerizado, de um certo ponto de vista, um suporte imaterial, é que pode ser infinitamente modificado. Nas novas imagens, nada, ou muito pouco, é pois propício à estabilidade – que era, como já dissemos, uma prerrogativa da imagem clássica.
- 48 O mesmo, ou algo parecido, se passará ao nível do corpo. Convocamo-lo aqui, pois falar das imagens é também falar do corpo e da sua representação. A verdade é que o corpo, em certos contextos, deixou de ser o lugar fundamentalmente habitado pelo psicológico ou pelo social, para passar a ser encarado acima de tudo como uma estrutura a ser monitorizada e modificada. A começar pelas alterações da pós-produção ou edição fotográfica, coisa tão inocente quanto os *photoshops*, até à criação dos *cyborgs* e dos avatares. O *cyborg* é este novo corpo: uma junção de corpo e tecnologia, um aglomerado de implantes biónicos e robóticos. Valerá a pena lembrar alguns casos pioneiros e paradigmáticos.
- 49 Em primeiro lugar, o de Julie Graham, uma personagem virtual criada pelo psicólogo Sanford Lewin em 1982. Este *cyborg* confessou a dada altura que, no seu processo de gestação de um novo eu, feminino, acabou por desenvolver uma parte de si que não sabia que existia; que as respostas que ia dando aos seus interlocutores enquanto simulava ser outra pessoa deixaram a certa altura de ser mascaradas; que o seu funcionamento *online* e os recursos protésicos o transformavam efetivamente em Julie.
- 50 Por sua vez, nos anos noventa do século XX, Orlan, uma artista francesa, usou o corpo como suporte para a sua expressão e transformou a cirurgia estética e reconstrutiva num acontecimento discursivo quanto à natureza da feminilidade. Incorporou características faciais de mulheres de pinturas famosas no seu próprio rosto. E estas combinações faciais resultaram numa imagem que estava muito longe de ser agradável à vista, mas que lhe serviu para contestar a ideia da beleza ideal.
- 51 Também Mona Hatoum, uma artista libanesa, abordou a relação entre o interior e o exterior do corpo através do seu trabalho *Corps Étranger* (Corpo Estrangeiro): exibido no Museu Nacional de Arte Moderna em 1994, em Paris, consistiu num vídeo concebido Isabel Calado 2017-05-22T20:51:00IC e editado pela própria Mona, em que uma microcâmara foi introduzida nos orifícios do seu próprio corpo. O corpo era o da artista e o registo da projeção, usando técnicas de fibra óptica, era tanto do interior como do exterior do corpo, ao mesmo tempo que igualmente se ouvia o som da respiração e dos batimentos

cardíacos, como se estivéssemos a ouvir de dentro do corpo. A distinção entre a realidade exterior e interior (do corpo) é aqui posta em causa por um outro juízo perceptivo trabalhado no âmbito da cultura visual.

- 52 Stelarc (Stelius Arcadiou), por sua vez, e na condição de artista de tendência futurista, considerava o corpo humano obsoleto e defendia a mutação física para atingir um grau superlativo de superioridade humana. Desenvolveu atuações que frequentemente envolveram robótica ou outras tecnologias modernas integradas de algum modo com o seu corpo, para experimentar a superação dos limites da natureza humana. Entre outras *performances*, suspendeu-se acima do solo usando cabos agarrados à pele através de ganchos, utilizou um ‘terceiro braço’ robótico e em 2007 causou polémica ao criar uma prótese de orelha humana através de cultura celular e depois implantá-la no seu braço esquerdo com uma cirurgia.
- 53 Sinalizemos um último caso/exemplo: *Bodies@INCorporated* é um *site* que foi projetado por Victoria Vesna, onde a liberdade e o poder são mediados pelo corpo. O utilizador pode criar e nomear um novo corpo avatar, usando doze possíveis texturas de materiais, que vão desde borracha preta, a lava e a água. Depois vem a idade, o género e a sexualidade atribuída à escolha do utilizador. O avatar pode ser heterossexual, homossexual, bissexual, transsexual, entre outros. A idade pode ser de zero a novecentos e noventa e nove anos e o avatar pode jogar um certo número de papéis. Em cada etapa, o utilizador pode visualizar o avatar e modificar qualquer aspeto com que não esteja satisfeito. Neste *site* existem três espaços. O avatar pode ser morto a qualquer momento, sendo levado para um espaço onde apenas aparecem os nomes e as estatísticas. Como alternativa, os utilizadores podem ser colocados no ‘Limbo’ ou ‘Necrópole’ - e optam por fazê-lo -, manifestando a ideia de que a submissão ao poder tem os seus prazeres próprios. Mas o espaço mais dramático do *site* é conhecido como ‘*Showplace*’, sendo um local onde o corpo do utilizador é exibido para todos o verem. Como a descrição do *site* indica:

54

Uma imagem espelhada de ti mesmo fica imediatamente disponível. A câmara aproxima-se, sentes uma luz extremamente quente e brilhante directamente acima de ti. A tua imagem é projectada num grande *outdoor* enquanto milhões de pessoas assistem. Parecendo maior que na vida real, ficas entusiasmado ao ter a tua figura exposta. Estás a ser observado por inúmeros olhos e através de múltiplas lentes — tudo em foco.⁴

55

- 56 Com estas experiências, e outras, o corpo virtual tornou-se o ponto de partida para novas investigações sobre o género, a sexualidade e a identidade. E abriu-se a perspectiva de que nestes corpos que se tornam *cyborgs* se perde definitivamente o sentido anterior de que o Homem era, essencialmente, diferente das máquinas. Conferindo uma outra envergadura à predição de McLuhan, os seres humanos tornam-se agora extensões de máquinas e vice-versa. Todo o ambiente sensorial da *Netlife* suscita a nossa última interrogação: *o que significa a identidade pessoal numa sociedade virtual?*

BIBLIOGRAFIA

- Barthes, R. (1980). *La Chambre Claire: Note sur la Photographie*. Paris: Seuil.
- Baudrillard, J. (1987). Au delà du vrai et du faux, ou le malin génie de l'image. *Cahiers Internationaux de Sociologie*. Nouvelle série, 34: 139-145.
- Benjamin, W. (1971 [1934]). L'oeuvre d'art à l'ère de la reproductibilité technique. In: *L'Homme, le langage et la culture*. Paris: Denöel/Gonthier.
- Bourdieu, P. (1965). *Une Art Moyen. Essais sur les Usages Sociaux de la Photographie*. Paris: Minuit.
- Bourdieu, P. (2008). *Un Arte Medio*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Calado, Isabel (2008). A Crise das Imagens. *Estudos do Século XX*. 8. Cultura: Imagens e Representações. Coimbra: Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra. 73-86.
- Daney, S. (1983). *La Rampe. Cahier Critique 1970-1982*. Paris: Gallimard.
- Dayan, D.; Katz, E. (2003). *Televisão e Públicos no Funeral de Diana*. Coimbra: MinervaCoimbra [Cadernos Minerva Comunicação]
- Debord, G. (1967). *La Société du Spectacle*. Paris: Buchet/Chastel.
- Debray, R. (1991). *Vie et Mort de l'Image. Une Histoire du Regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- Giudicelli, J. (1994). L'image menacée par le visuel? *Esprit*. 199, Fév.: 52-56.
- McLuhan, M. (1964) – *Understanding Media*. New York: McGraw-Hill.
- Sfez, L. (2010). *La Communication*. Paris: PUF.
- Sicard, M. (1998) - *La Fabrique du Regard*. Paris: Odile Jacob.
- Sontag, S. (1977). *On Photography*. London: Penguin Books
- Soulez, G. (2004). L'image en expansion. Plaisir de la retransmission sportive et enjeux esthétiques. *Médiamorphoses*, 11: 41-46.
- Tisseron, S. (1996). *Psychoanalyse de l'Image, des Premiers Traits au Virtuel*. Paris: Dunod.
- Zimmer, C. (1994). Le regard sans object. *Esprit*. 1994: 67-86.

NOTAS

1. USINE DE RÊVE - CAV / Encontros de Fotografia: obras da coleção de fotografia, filme e vídeo do CAM – Fundação Calouste Gulbenkian. Curadoria Ana Anacleto.
2. Referimo-nos ao dirigível alemão LZ 129 *Hindenburg*, construído nos anos 1930 pela Luftschiffbau-Zeppelin GmbH.
3. Escutámos Maria Teresa Cruz numa conferência que ocorreu a 27 de março de 2015, intitulada *Media, dispositivos e operações na arte contemporânea*, integrada no ciclo de conferências *As artes do colégio*, associado aos seminários do Doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

4. <http://www.bodiesinc.ucla.edu/>

RESUMOS

A partir das muitas visualidades da mediasfera, esboçam-se neste ensaio alguns traços da contemporaneidade. Esse esboço configura uma imagem que corresponde à representação que vamos tendo do mundo atual, deste imenso mundo do qual apenas conhecemos uma parte, ainda que pretensamente alargada, mesmo global: do modo como se expressa, se materializa, como desponta e flui, como se constrói e destrói, como se densifica. Essa será uma imagem da qual não devemos esperar mais que aquilo que nos pode oferecer, uma imagem difícil de designar e de fixar num ecrã. Mas é esta a natureza mesma das imagens em que estamos mergulhados: dispersas, mutantes e passageiras, sempre desfocadas. Ainda assim, imagens.

This essay outlines some aspects of modernity from mediasphere images. We face it like a draft that sets an image of today's world, a wide world about which we know only a part, albeit enlarged, even global. We will try to understand how it expresses, it materializes, blunts and flows, builds and destroys itself, while densifying its features. From the resulting image we should not expect more than what it can offer, knowing it is an image hard to designate and set on a screen. But this is the very nature of the visual environment in which we are immersed: full of scattered, changing and fleeting, always blurred images. And yet images.

ÍNDICE

Keywords: (in)visibility, distance, immersion, virtuality, pixelated and multidimensional plan

Palavras-chave: (in)visibilidade, distanciamento e imersão, virtualidade, plano pixelizado e multidimensional

AUTOR

ISABEL CALADO

Escola Superior de Educação do Instituto Politécnico de Coimbra

Rua Luis de Camões, n.º 38, 1.º andar,

3000-251, Coimbra

imcalado@hotmail.com