

Da paisagem à relacionalidade

From Landscape to Relationscape

MIGUEL NOVAIS JASMIN RODRIGUES

Universidade de Lisboa / Faculdade de Belas-Artes
/ Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes — CIEBA
miguel.n.rodrigues@campus.ul.pt

Resumo

O ritornello (Deleuze e Guattari 2007) é aqui entendido como o regresso de uma frase comportamental à experiência pessoal. Assumimos duas possibilidades de regresso: da memória forte (Traverso 2012) à imagem de si e à conceptualização da paisagem (Simmel 2011); e da proprioção e das memórias fracas da presença no espaço — no quadro da produção de presença (Gumbrecht 2012). Associamos a primeira a uma relação abstrata do sujeito com uma autoimagem adequada a uma norma social, e a segunda a uma experiência de si do sujeito no espaço, construída pela integração da experiência e da memória desta, reportando esta segunda às *relationscapes* (Manning 2009). Estabelecemos uma comparação entre experiência **do** lugar e experiência **no** espaço — e a duração desta (Bergson 1988) — e avançamos a ideia do espaço como um laboratório da experiência (McCormack 2010), olhando em particular a ação de atravessar, nos trabalhos *Untitled Orchestral* de João Onofre, *Tomba Brion*, de Guido Guidi, e *The Legible City*, de Jeffrey Shaw, e no modo como a perspetiva clássica — como alicerce da imagem técnica de Dubois (2004) e Flusser (1998) — opõe a relacionalidade e a racionalidade já mencionadas. Ritornello | Proprioção | Experiência | Memória | Relacionalidade

Palavras-chave

Abstract

The refrain (Deleuze and Guattari 2008) is seen here as the return of a behavioral phrase to personal experience. We assume two possibilities for return: from strong memories (Traverso 2012) to self-image and landscape conceptualization (Simmel 2011); and proprioception and weak memories of presence in space — within the framework of a production of presence (Gumbrecht 2012). We associate the former with an abstract relationship of the subject with his self-image in conformity with a social norm, and the latter with the relationship of the subject with his experience of space, built by the integration of experience and memory, reporting this second to *relationscapes* (Manning 2009). We will compare experience of place with experience in space — and its duration (Bergson 1988) — and advance the idea of space as a laboratory of experience (McCormack 2010) and look at the action of traversing, in *Untitled (Orchestral)* by João Onofre, *The Legible City* by Jeffrey Shaw, and *Tomba Brion* by Guido Guidi, and the way the classical perspective — as the foundation of the technical image of Dubois (2004) and Flusser (1998) — opposes aforementioned relationality and rationality.

Keywords

Refrain | Proprioception | Experience | Memory | Relationality

Estes corpos-em-construção são proposições para o pensamento em ação. O pensamento, aqui, não é estritamente o da mente, mas o do corpo-devir. O pensamento nunca se opõe ao movimento: o pensamento move um corpo. Este movimento-com é a duração em primeira instância. A duração é o plano de experiência no qual a finalidade expressiva ainda não se impôs. À medida que se orienta para a expressão, o pensamento move-se através de conceitos em pré articulação. A forma como o pensamento se torna conceito é paralelo à forma como a duração se torna espaço-tempo experiencial. (Erin Manning 2009, 6)¹

¹ Tradução do autor. Em inglês no original. These bodies-in-the-making are propositions for thought in motion. Thought here is not strictly of the mind but of the body-becoming. Thought is never opposed to movement: thought moves a body. This movement-with is duration in the first instance. Duration is the plane of experience on which expressive finality has not yet taken hold. As thought shifts toward expression, it moves through concepts in prearticulation. How thought becomes concept is parallel to how duration becomes experiential space-time. Erin Manning (2009, 6)

Introdução: Trazer a ação para dentro da observação

— uma experiência de pensamento

No presente artigo, interessa-nos problematizar a relação entre a experiência direta no espaço e a experiência da sua representação, pela análise de três trabalhos, *Untitled Orchestral*, de João Onofre, *The Legible City*, de Jeffrey Shaw, e *Tomba Brion*, de Guido Guidi.

O artigo surge no quadro da investigação teórico-prática do autor sobre a relação entre a experiência e a representação do espaço, no contexto da representação da paisagem Simmel, (2011) feita a partir da imagem técnica como a definem Flusser (1998) e Dubois (2004); em particular, na forma como esta convida a uma relação com uma ideia de espaço baseada na sua observação e conceptualização à distância, por força da relação que mantém com a perspectiva clássica e com a matematização do espaço referida por Panovski (2006).

Começamos por enunciar, em jeito de preâmbulo, uma diferença fundamental entre quem constrói a representação e quem a vê, entre autor e público. O autor da representação está no espaço que vai representar. Esta diferença torna-se fulcral pela forma como inverte as relações entre experiência direta e abstrata do espaço: o autor faz experiência direta do espaço que irá representar, ao passo que o público faz experiência direta do espaço expositivo em que o autor apresenta a representação. No autor, a relação com o espaço expositivo é secundária em relação ao espaço representado na imagem, uma vez que esteve presente no lugar e no instante da representação. No público, é o espaço representado que surge como secundário, uma vez que a experiência desse espaço é feita no lugar em que se encontra a sua representação. O artigo foca o observador como uma espécie de *counter image* do trabalho que observa, através da comparação do comportamento no espaço face ao comportamento perante a sua representação e da comparação da relação com uma obra musical através da simples contemplação da partitura ou da sua execução. Surge no quadro de uma investigação que teve, como ponto de partida, um questionamento sobre a capacidade de a fotografia representar o espaço sem reforçar essa diferença de experiência entre o seu autor e o seu público (Rodrigues, 2018), onde trabalhámos a partir da ideia de uma redução que a fotografia operava sobre a experiência do espaço e sobre a forma como essa redução determina a nossa forma de o experienciar, para a construção de um dispositivo de exposição que pudesse proporcionar, através de um conjunto de imagens em movimento, um espaço de experiência análogo àquele que estava representado.

Associaremos, ao longo do texto, esta diferenciação dos espaços de experiência e de representação, àquela, feita por Tuan (1976) entre conhecimento íntimo e conhecimento abstrato, que nos diz que é íntimo o conhecimento direto que fazemos dos lugares e que é abstrato aquele que fazemos apenas pela sua representação. Assim, o autor da representação paisagística de um determinado espaço — considerando que esta representação foi feita *in situ*, a partir da experiência do lugar representado — parte da sua experiência íntima desse espaço, assim como o intérprete de uma obra, e o público parte apenas da experiência da sua representação.

O artigo começa por focar uma instalação sonora de um artista que trabalha, com muita frequência, com a imagem em movimento nas suas instalações, João Onofre, e uma instalação audiovisual de um artista multimédia, Jeffrey Shaw, fechando com o trabalho de um fotógrafo, Guido Guidi, que tem como um dos focos do seu trabalho a representação da passagem do tempo na imagem fotográfica. Faremos uso do facto de se tratar de um fotógrafo para relevar a importância da fotografia na investigação que desenvolvemos e para deixar no ar as questões que nos levam a problematizar a sua prática.

A ativação da experiência da duração pela variação das condições da experiência

Começamos por olhar para *Untitled (Orchestral)*, uma instalação multimédia *site-specific* de João Onofre, desenvolvida para a Sala das Caldeiras do edifício da Central Elétrica do Tejo, do Museu da Eletricidade, em Lisboa, onde esteve patente ao público entre 16 de Maio e 24 de Setembro de 2017.

Com curadoria de Benjamin Weil, a obra apresenta uma orquestra de instrumentos de percussão constituída por braços robotizados, controlados por computador, desenvolvidos de propósito para este trabalho, para tirar partido das propriedades sonoras do próprio edifício das caldeiras. Para este efeito, Onofre convidou o compositor e percussionista Miquel Bernat para percorrerem o espaço e, vibrando, raspando ou batendo nas várias superfícies das caldeiras, encontrarem um conjunto de sons com os quais pudessem criar uma composição sonora. Esta composição resultou numa partitura com 16 sons. Para executar essa partitura, foram construídos, em conjunto com a equipa do Centro de Investigação em Ciência e Tecnologia da Arte da Universidade Católica Portuguesa, robôs, instrumentos mecanizados, de modo a que a peça pudesse ser tocada sem intervenção humana.

Toda a estrutura deste trabalho é ativada pela sua relação com o sol. É este que fornece a energia necessária para o funcionamento dos instrumentos robotizados, através de painéis solares colocados no exterior do edifício. É também o sol que conduz os instrumentos robotizados na interpretação da obra. Através da colocação de uma câmara de filmar numa das janelas do edifício, o andamento da partitura é ditado pela posição do sol e pelas condições atmosféricas em cada momento. Quanto mais luz entrar nos sensores da câmara, mais rápido será o andamento da peça. Na ausência de luz, o som para. Deste modo, o trabalho adquire um carácter performativo, de “showing doing” (Schechner, 2002: 22). Onofre menciona que a partitura original, com cerca de 21 minutos, se estende, pela ação das variações da intensidade luminosa do sol no sensor colocado na janela do edifício da central, a uma duração de cerca de 850 horas, oferecendo, assim, a um espectador que decida prolongar ou repetir a sua visita, uma experiência do trabalho sempre diferente.

O trabalho apresentado por João Onofre interessa-nos, sobretudo, pela relação que a obra mantém com o tempo, com a forma como parece, ao submeter uma peça musical

à direção do sol, construir um diálogo entre um tempo medida e um tempo duração²; e pela forma como abre uma relação entre o espectador e esse mesmo tempo. Desde logo, pelo carácter simultaneamente performativo e “invisível” da obra, o facto de apenas dar a ver as caldeiras e o espaço na sua relação com a luz e com o som e de mostrar como toda aquela paleta de tons surge, não de um pretenso funcionamento das caldeiras mas da simples reverberação pela percussão dos seus elementos constituintes. O som desta peça é marcado pela posição relativa do sol e pelas condições da luz que, instante a instante, incide naquela sala. O tempo previsível, regular e mecânico do relógio dá lugar ao tempo variável da experiência da luz. Entramos na experiência da duração de Bergson (1988), ao passar da regularidade da medida padrão, dada pela indicação regular do relógio ou pela definição do andamento na partitura, que criam uma estrutura regular e repetitiva de modo a organizar a ação e a experiência, para uma variação contínua, não repetitiva, sensorial, da experiência da luz, onde a experiência dita a variabilidade da estrutura.

Temos, assim, uma proposta de trabalho que exige a permanência do espectador no espaço por um período prolongado para que possa ser apreciada no seu carácter mutável. Este dado permite-nos pensar na forma como a obra, em geral, interage com o espectador e, em particular, como nos faz perceber o espaço ao longo do tempo. O espectador de *Untitled (Orchestral)* é convidado a olhar para aspetos exteriores à própria obra, a relacionar-se com uma ideia de mutabilidade dos elementos contrária, tanto à relação que nos habituámos a estabelecer com a energia e a luz elétrica através da eletricidade, como com a própria noção do que é a interpretação clássica de uma partitura, igualmente regular e estável. Deste modo, convida-nos, também, a uma relação diferente com a experiência do espaço, mais próxima do “ambiente” referido por Berleant (2012, 347-356) que possa dar-nos uma imagem deste, que não seja apenas paisagística, no sentido clássico, que “não só torna a natureza num objeto, ela transforma a natureza num objeto visual, em algo visto de um único ponto” (idem, 348).

O resultado, a ativação sonora do espaço através dos braços robotizados controlados por computadores que se encontram escondidos por toda a sala central do edifício, permite ao espectador um contacto com uma luz diferente, já não a luz elétrica que esta central ajudou a produzir, mas a luz natural do sol e as suas variações ao longo do dia, pela posição relativa do sol, e dos dias, pelas variações meteorológicas e a forma como influenciam a luz que dita o andamento da peça. Desta forma, permite, não apenas a perceção de um ambiente no qual está presente, no lugar de uma paisagem que se abre perante os seus olhos, mas também uma noção de experiência de si indissociável da experiência desse ambiente que o afasta desse espaço matematizado da paisagem que

² Bergson, (1988) chama atenção para a forma como a nossa relação cronográfica com o tempo tem um carácter espacial, passado, presente e futuro surgindo como pontos observáveis num mapa como um percurso. Afirma, também, que o verdadeiro tempo reside na experiência psicológica da duração, na forma como tudo converge para a experiência de cada situação em que o sujeito se encontra. Essa duração, essa experiência psicológica do estar no decurso do tempo, tem um carácter essencial para as relações estabelecidas neste artigo.

Panovsky refere (2006) e de uma ideia de controlo sobre um mundo imagem (Heidegger 1977). que se construiu através dessa técnica de ver que é a paisagem (Azevedo 2015). Chama, também, a atenção para a nossa presença e pertença a essa continuidade cíclica que é um mundo natural, em contraponto com uma natureza perdida com a modernidade, como afirma Simmel, acessível apenas através de uma *Stimmung* que adviria da relação com a sua representação.

Ativação da experiência do espaço pelo movimento do corpo

Elaboremos agora sobre a noção de sujeito no quadro desta investigação. Consideramos o sujeito como entidade que age e se constitui na mediação entre a imagem de si, o espaço em volta, a imagem desse espaço, a memória das relações que mantem nele e o historial de todos estes elementos e da sua interação (Damásio 1999). Desta forma, afastamo-nos da ideia cartesiana de um sujeito isolado como agente e significante do mundo, como a entidade pensante, isolada, sobre um espaço no qual só a sua ação intencional interfere, assumindo esse espaço, coisa extensa, como algo que se controla de fora. Esta definição de sujeito como elemento indissociável do espaço e do tempo que frequenta, surge, assim, em contraponto com a ideia de um espaço cartográfico/paisagístico, o espaço matemático referido por Panofsky (2006).

Como observámos através do exemplo de *Untitled (Orchestral)*, espaço, tempo e sujeito interdefinem-se de tal modo que se torna impossível descrever um sem o outro. Antes de descrever o espaço como paisagem, o sujeito está já submetido às suas condições atmosféricas, à forma como o terreno lhe permite pensar e agir, aos recursos a que tem de ter acesso para poder transformar esse espaço para seu suposto benefício. Ainda que o mapa possa preceder o território (Baudrillard 1991) na forma como nos permite criar dele uma leitura, a presença no território traz sempre a sujeição às condições em que nos encontramos quando lá estamos. Ingold (2011) faz referência à omissão da multisensorialidade da presença na relação com o espaço através da paisagem, pelas diversas camadas que interpomos entre nós e a nossa experiência direta do espaço — o seu destaque é dado à forma como o calçado impede que os pés, cuja planta constitui uma das áreas com maior número de terminações nervosas da superfície do corpo, é impedido de sentir o chão pelo uso continuado do calçado. A proposta de Berleant já referida, de usar o termo ambiente ao invés do termo paisagem, permite-nos, não apenas considerar muito mais do que nos rodeia na nossa representação do espaço, e permite-nos, também, pensá-lo como um ambiente que nos inclui. Vai também ao encontro dos “spacetimes” de McCormack (2013, 5) e, na medida em que implica, sujeito, espaço e relação, torna-se, não apenas *site-specific*, mas também “*relation-specific*” (Massumi in Brouwer e Mulder 2003, 28-55).

No sentido de começar a pensar essa inter-definição do sujeito com o espaço-tempo, neste caso, o espaço urbano, consideramos, agora, *The Legible City*, a instalação interativa de Jeffrey Shaw (1989 a 1991). Shaw criou *The Legible City* em três versões

— cinco, se contarmos com *Prototype* e *Distributed Legible City*. O espaço virtual que cada uma abre perante a ação do ciclista simula o espaço de uma cidade diferente³: Nova Iorque (Manhattan) (1989), Amsterdão (1990) e Karlsruhe (1991). No lugar dos edifícios, apresenta, em Manhattan, um conjunto de *story lines*, histórias ficcionadas na forma de monólogos, de alguns dos habitantes da cidade, o antigo Mayor Koch, Donald Trump, Frank Lloyd Wright, um guia turístico, um *confidence trickster*, um taxista e um embaixador. Nos casos de Amsterdão e Karlsruhe, são usadas histórias passadas nessas cidades para ilustrar os edifícios. Nestas duas cidades, também, foi respeitada a volumetria dos edifícios das cidades na formação das letras, palavras e frases.

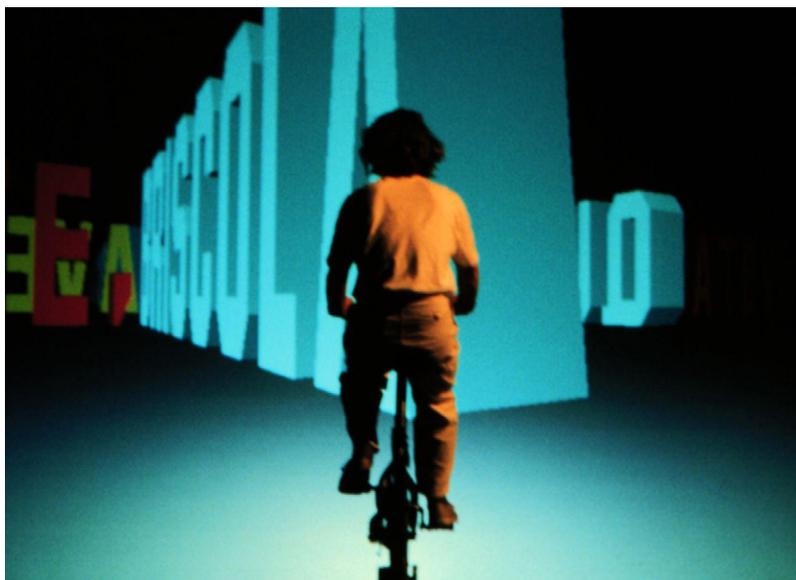


Imagem 1
Jeffrey Shaw, pormenor
de *The Legible City*.
© Jeffrey Shaw.

Aqui, o sujeito é convidado a sentar-se numa bicicleta e navegar perante um ecrã ativado pelo movimento relativo da bicicleta que o leva a percorrer os espaços da cidade. Se, no caso da instalação de Onofre, a perceção do sujeito e a sua interação com o espaço eram ativados através da variação de ritmo induzida pela variação das condições da luz natural no exterior do edifício, no caso de Shaw, o sujeito ativa o espaço da cidade através do seu movimento na bicicleta, numa relação leitura/ escrita com a cidade, que surge edificada por textos, fazendo com que o seu atravessamento implique a leitura dos mesmos. Desta forma, somos confrontados pela relação da arquitetura da cidade com as suas estruturas de poder e com a forma como esse poder permite “escrever” a

³ O primeiro trabalho sob o nome *The Legible City (Prototype)* foi feito em 1988 e apresentava uma interface mais simples, um *joystick* para a interação entre público e obra e *Distributed Legible City*, feito mais tarde, em 1998, permite que vários ciclistas circulem no mesmo mapa virtual, se encontrem e interajam nele.

cidade e a falta dele apenas a permite ler. No entanto, o ciclista é livre de mudar de direção e de texto. Tratando-se de uma simulação, pode mover-se com tal liberdade que não precisa de respeitar o traçado das ruas, podendo, inclusivamente, atravessar edifícios. Aquilo que parece um discurso de poder mais ou menos organizado, uma memória forte, no sentido em que no-la apresenta Traverso (2012), surge de modo ainda mais fragmentário, e o ciclista, até aí, um mero leitor, passa a ter, pelo poder de fragmentar e combinar diferentes fragmentos de texto, uma capacidade, se não de escrita, de edição e recombinação. O trabalho alude, ao mesmo tempo, à relação do pós-modernismo com o fragmento e com o hipertexto, e à relação apontada por Manovich entre as diferenças nas construções de sentido com estruturas narrativas e a partir de bases de dados. Manovich (2000, 194) diz-nos que “a narrativa literária ou cinematográfica, um plano arquitetónico e a base de dados apresentam, cada um, um modelo diferente da aparência do mundo”.⁴ Falando da base de dados como uma forma cultural, diz-nos

Seguindo a análise da perspectiva linear como “forma simbólica” da idade moderna, do historiador de arte Erwin Panofsky, podemos até apelidar a base de dados de uma nova forma simbólica da idade dos computadores, (ou, como lhe chamou o filósofo Jean François Lyotard no seu famoso livro de 1979, *A Condição Pós-Moderna*, “a sociedade computadorizada”) uma nova forma de estruturar a nossa experiência de nós e do mundo.⁵

Um elemento se destaca, na comparação entre a navegação no trabalho de Shaw e na navegação em ambiente urbano (para além da diferença entre a bicicleta, no caso de *Legible city*: a total liberdade de escolha no percurso face à obrigação de percorrer estradas dentro do regime de regras estabelecido pelo código da estrada ou de ter de respeitar a materialidade dos edifícios; no caso do trabalho de Shaw, podemos deslocar-nos livremente e podemos olhar livremente o ecrã onde a cidade se desenrola. Podemos aproximar-nos de tal modo de um edifício/texto que podemos isolar uma só palavra, sílaba ou letra; cortar ou rasgar textos, trabalhar dentro de um contexto inteiramente plástico, que rege a ocupação do espaço em detrimento das limitações físicas que a presença real no espaço físico da cidade obriga. Ao permitir esta plasticidade nas relações de navegação/leitura/escrita, esta instalação, também ela *relation-specific*, constrói uma imagem não representacional (Thrift 2007) da cidade, uma relação que depende da experiência do que acontece a quem acontece, tornando ainda mais indissociável a experiência do espaço-tempo do sujeito que a experiencia.

⁴ Tradução do autor. Em inglês no original: “literary or cinematic narrative, an architectural plan and database each present a different model of what a world is like”.

⁵ “Following art historian Erwin Panofsky’s analysis of linear perspective as a “symbolic form” of the modern age, we may even call database a new symbolic form of a computer age (or, as philosopher Jean François Lyotard called it in his famous 1979 book *The Postmodern Condition*, “computerized society”) a new way to structure our experience of ourselves and of the world.”

A Lengalenga e a relação consigo

Em ambos os trabalhos, a relação sujeito-espaço-tempo alimenta uma relação somaestética (Shusterman 2012) do sujeito consigo mesmo, com o meio e com a memória dessa interação. O conceito de *lengalenga* (Deleuze e Guattari 2007, 395-446) permite-nos aprofundar essa relação. Termo de origem musical, o *ritornello* (termo original de Deleuze e Guattari) designa, *grosso modo*, uma frase que se repete numa composição. Deleuze e Guattari usam-no para designar momentos de passagem, de desterritorialização ou de reterritorialização no sentido de algo que retorna e que, ao retornar, nos devolve a um determinado estado. O que designa o ritmo como força de expressão, como força territorializante, surge de uma combinação de elementos, a “percepção-acção” (400) como relação de um plano mental de intenções, de um plano local de presença e de ação e da relação desses elementos num todo expressivo que conjuga. “O território é de facto um acto, que afecta os meios e os ritmos, que os «*territorializa*». Este território, cujas “componentes cessam de ser direccionais para devir dimensionais, quando cessam de ser funcionais para devir expressivas” (400) surge na medida de uma presença em si. Deleuze e Guattari relacionam esta territorialização, não como ação do sujeito, mas como domínio que o integra, que o implica. A assinatura implica o sujeito e a sua percepção-ação e o espaço em que existem. “As marcas territoriais são «*ready-made*»” (402) pois implicam uma orgânica entre esses elementos que não pressupõem um sujeito como entidade separada, controladora, mas como percepção-ação que define, pelo mapeamento, a sua potência de expressão.

Na medida em que trazem ao sujeito que as experiencia uma experiência performativa do espaço, estas duas obras permitem-lhe essa *lengalenga*, essa territorialização num contexto de experiência que pode tornar-se una com a sua própria percepção-ação e o espaço-tempo em que acontecem, vivendo da sua própria experiência somaestética.

Num sentido geral, *chama-se lengalenga qualquer conjunto de matéria de expressão que traça um território e que se desenvolve em motivos territoriais, em passagens territoriais, em paisagens territoriais* (há lengalengas motrizes, gestuais, ópticas, etc.) em sentido restrito, fala-se de lengalenga quando o agenciamento é sonoro ou «dominado» pelo som. (Deleuze e Guattari 1991, 410)

A diferença entre o mapear e o decalcar enquanto relação corpórea com o mapear ou enquanto relação de distância, o que Tuan (1977) designa por conhecimento íntimo e conhecimento abstrato, torna-se clara nesta relação através do conceito de *lengalenga* — tradução portuguesa do termo original *ritornello* — como nas relações dos pássaros com o território através do som, como estudadas por etólogos como Konrad Lorenz ou Niklas Tinbergen, por exemplo. Estas relações do som como demarcador de relações de apropriação e distância no território interessam-nos por duas razões: a relação do sujeito com o corpo e o espaço através do som, por um lado, e a diferenciação, através dessa

noção, de uma forma engajada de estar no espaço, a que fizemos corresponder a ideia de mapeamento, e uma forma distante de estar no espaço, a que faremos corresponder o decalque.

Deleuze e Guattari (1991) assemelham o rizoma a um mapa, opondo-o a um decalque. A ação do sujeito não depende do decalque exato de um qualquer modelo prévio de ação, não constitui uma reedição mecânica de um mesmo gesto. “Se o mapa se opõe ao decalque, é porque está completamente voltado para uma experimentação directa sobre o real”. “O decalque é uma burocracia” (36). O sujeito, como já vimos, surge num constante mapear de si mesmo com o espaço-tempo, a propriocepção e a memória, numa constante auto-edição. Esta possibilidade de auto-edição transforma qualquer ação num mapeamento, numa produção de presença (Gumbrecht 2012) dentro de uma teia relacional que implica a sua atenção ao espaço, a sua expectativa em relação a este, e a história das interações nesse e com esse espaço. A produção de presença, que Gumbrecht entende como o trazer para a frente do que está à nossa frente, traço constituinte do sujeito que o implica nesta relação entre individualidade percetiva e elemento relacional, constitui um elemento chave na atualização da relação do sujeito consigo através desses espaço-tempo, propriocepção e memória.

Aqui, consideramos o conceito de territorialização em ligação com essa relação do sujeito com o espaço-tempo em que se encontra, face ao espaço imaginado ou esperado. Também ocorrem apesar de uma presença física do sujeito corpóreo no campo da imaginação. É o próprio veículo de decalque que impede que se saia, que o corpo, como expressão visível do indivíduo, saia do seu território, mas também é o corpo que reclama o espaço de decalque, o partir, o chegar, o conjunto de gestos técnicos que permitem a relação com o aproximar do espaço da expectativa, da repetição de um resultado experimental esperado.

Notamos esta impossibilidade de decalque, também, na contraposição, em De Certeau (1984), entre a visão da cidade a partir do 110º piso do *World Trade Center* e a experiência dessa mesma cidade lá em baixo, na rua, na geografia do que acontece (Thrift 2009). É por isto, também, parece-nos, que “em todo o rigor, não é exacto que o decalque reproduza o mapa. É antes como uma fotografia, um rádio que começasse por eleger ou isolar o que tem intenção de reproduzir, com a ajuda de meios artificiais, com a ajuda de corantes ou de outros processos de constrangimento.” (Deleuze e Guattari 34). A experiência do mapear não decalca. Em boa verdade, não repete, ou, sendo rigoroso, constrói pela repetição o que o decalque apenas tenta duplicar.

Podemos, desta forma, avançar a ideia de um mapear da experiência e de um decalcar da imagem do espaço — da imagem da imagem, daí o decalque. A primeira, ainda que possa produzir imagens, não é uma imagem. A segunda, ainda que possa ser alvo de experiência (a experiência abstrata de Tuan), não a mapeia.

Representa também o *locus* de um contraste entre a memória curta e a memória longa, como a definem Deleuze e Guattari. Os autores falam-nos do “Esplendor de uma

ideia curta”, que se escreve “com a memória curta, logo, com ideias curtas, mesmo se se lê e relê longos conceitos com a memória longa.” A memória curta dos gestos técnicos que podem ser esquecidos, mal são executados e que não constituem história a recordar. “A memória curta compreende o esquecimento como processo; não se confunde com o instante, mas com o rizoma colectivo, temporal e nervoso.” “A memória longa (família, raça, sociedade ou civilização) decalca e traduz, mas o que ela traduz continua a agir nela, à distância, a contratempo, mas «intempestivamente», não instantaneamente” (Deleuze e Guattari 2007, 37). Memória curta e memória longa dialogam, assim, no espaço de ação do gesto quotidiano de gestão de espaço-tempos. Interessamos pensar o que acontece ao espaço desocupado pelo que se esqueceu; pensar de que forma a relação hipertextual e hipercontextual com um alcance virtual vem ocupar esse espaço e a forma como o espaço esquecido permanece, de algum modo: no espaço que esquecemos e na memória que retemos dele, ou do seu esquecimento.

Experiência da duração como *relationscape*

Procurámos descrever os trabalhos neste artigo para trabalhar uma consciência do “espaço-tempo” em volta como algo que a nossa “percepção-ação” constrói e cuja construção dita a forma como o observamos e, a partir daí, dita a nossa ação “relation-specific” nesse “espaço-tempo”, num processo equivalente ao de um *feedback loop*. Procurámos apresentar, mais do que um resultado visual de um processo de trabalho qualquer, a própria experiência do processo como a possibilidade de diálogo no espaço. Quisemos representar, não uma ideia definida de um espaço, mas a definição do espaço como ideia; um campo de experiência que abrisse para o que nos parece, cada vez mais, um paradoxo: a relação à distância com o espaço-tempo através da sua representação na paisagem.

Consideramos esta relação paradoxal por força das condições de visualidade que encontramos na reflexão a) sobre as relações com o espaço da paisagem que o *medium* da fotografia nos permitia pensar e construir e b) sobre a relação com o espaço representado a partir da sua representação, com um espaço cuja experiência é imersiva e multissensorial.

Terminamos com o que nos parece ser um exemplo de como a fotografia pode trabalhar o tempo, o “espaço-tempo” da nossa presença, senão de forma imersiva, pelo menos, da mesma forma que uma partitura permite ao seu intérprete uma direção da “percepção-ação” com vista à produção de um resultado sonoro imersivo.

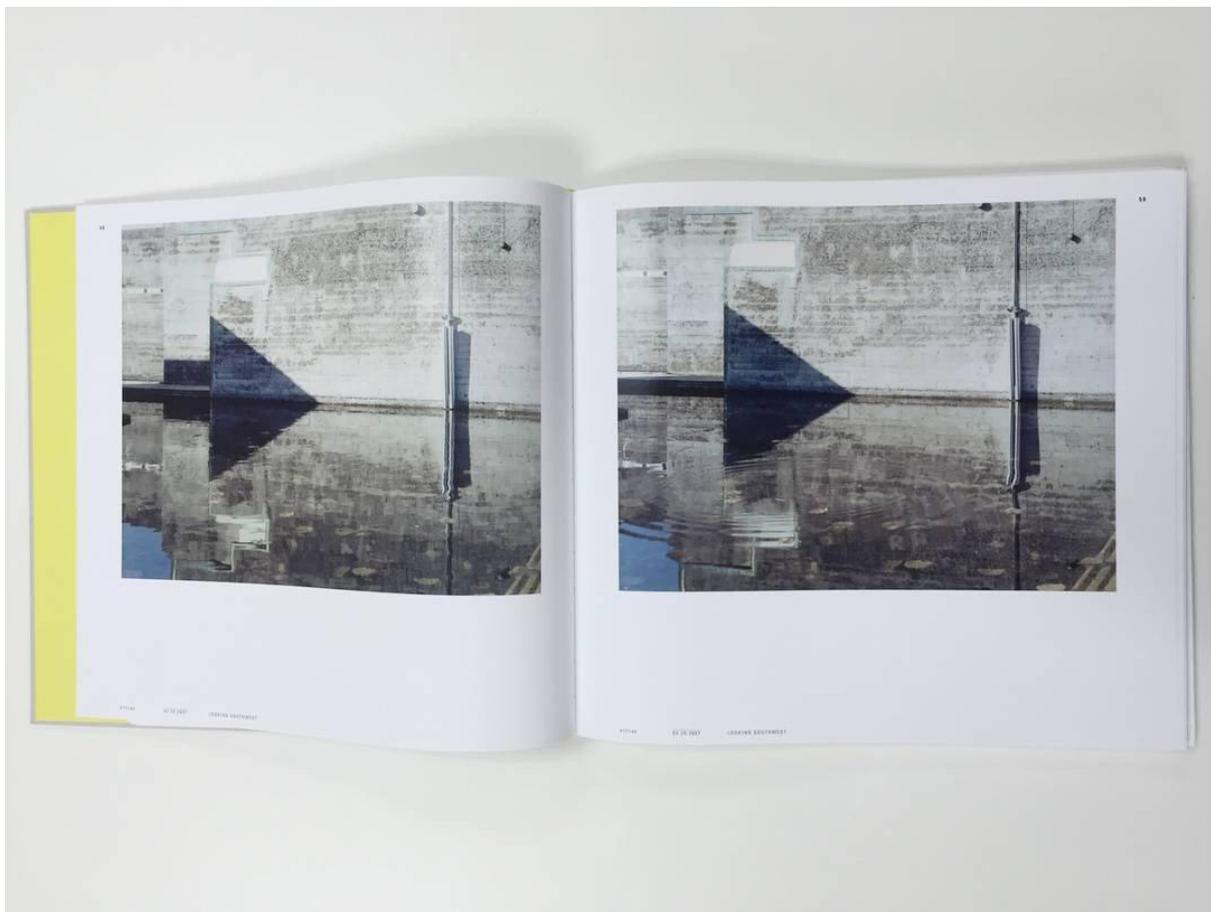


Imagem 2
Guido Guidi, pormenor do livro Carlo
Scarpa's Tomba Brion. © Guido Guidi.

Em *Tomba Brion*, trabalhando num levantamento fotográfico do túmulo de Brion, em San Vito de Altiivole, Itália, da autoria do arquiteto italiano Carlo Scarpa, Guido Guidi constrói séries de imagens onde mostra a passagem do tempo em pequenos pormenores da arquitetura do lugar, revelados pela forma como a luz transforma a nossa perceção do mesmo espaço pelo jogo de formas que ali desenha. Mostrando várias imagens a partir da mesma perspetiva, Guidi parece menos interessado no próprio espaço e no que este guarda e representa, do que em mostrar como, até ali, num cemitério, o tempo continua a passar. De certo modo, este trabalho repete, numa dimensão de passagem muito mais lenta, os trabalhos de Muybridge ou Marei, com o estudo do movimento através da imagem parada. No entanto, se no caso destes últimos, o movimento é estancado e decomposto para que o percebamos passo a passo, no caso das imagens de Guidi, é o próprio movimento do tempo que parece surgir da sucessão de imagens.

Ao contrário das imagens de Muybridge e Marei, que permitem uma melhor compreensão e uma representação mais detalhada do movimento a partir da observação deste decomposto em intervalos curtíssimos, e que aludem, também, ao “mecanismo

cinematográfico do pensamento” de Bergson (2001), esta imagem permite resumir a experiência, não a qualquer das imagens fotográficas que possam apresentar um registo paisagístico de um lugar, mas ao conjunto de tomadas de vista sobre o mesmo por menor do túmulo de Brion que resumem um manancial de informações sensoriais num conjunto de dados bastante limitado; numa imagem mapa que define, num ponto específico do espaço, a evidência do tempo enquanto movimento nele. Damásio fala de “representações disposicionais”⁶, imagens não apenas visuais, que resumem toda a informação necessária à organização de uma resposta àquela disposição específica. Neste caso concreto, o conjunto de imagens remete-nos à evidência de uma continuidade discreta, de uma duração num “espaço-tempo” em constante atualização. Com a passagem do tempo nas imagens de Guidi da campa de Brion, conseguimos, em imagens que representam a passagem de apenas algumas horas, uma sensação da dilatação do tempo e a atenção a um nível de detalhe, de presença ativa no espaço representado, através da simples forma como a variação dos desenhos da luz nas paredes nos envolve numa experiência em que tudo parece transformar-se e, de algum modo, nos leva, como o título deste artigo sugere, da *landscape* à *relationscape* (Manning 2009), assumindo que “o movimento e mundo são um, não corpo/mundo, mas corpo-*worlding*”⁷ (13).

Na representação da passagem de algumas horas num cemitério, Guidi abre uma reflexão que encontra tanto do tempo nela... desde a experiência da variação da posição da luz, à relação espiritual que, necessariamente, se levanta da comparação da passagem viva do tempo com a função de abrigo de uma cessação do movimento nos corpos que ali jazem, a todas as memórias de vivos e mortos que dali possa surgir.

É de uma fina ironia, que uma das representações visuais mais expressivas da relação do sujeito com o espaço-tempo e a sua memória surjam com a progressão linear de uma sombra registada sobre a imagem sempre igual de um túmulo.

6 Damásio realça *a natureza parcelar e a sua dependência de imagens* (Damásio 1994, 101) do indivíduo e nota que essa individualidade se processa num sistema nervoso que “detém tanto o conhecimento inato como o adquirido sobre o corpo propriamente dito, sobre o mundo exterior e sobre o próprio cérebro à medida que estes interagem com o corpo propriamente dito e com o mundo externo e que gera um depósito de factos e de estratégias armazenadas em estado de dormência e em suspenso, sob a forma de «representações disposicionais” (idem, 110).

7 Tradução do autor. Em inglês no original: “movement is one with the world, not body/world, but body-*worlding* (idem, 13).

Bibliografia

- Azevedo, A. 2015. *A Experiência de Paisagem*. Porto: Figueirinhas.
- Baudrillard, J. 1991. *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Bergson, H. 1988. *Ensaio Sobre os Dados Imediatos da Consciência*. Lisboa: Edições 70. 2001. *A Evolução Criadora*. Lisboa, Edições 70.
- Berleant, A. 2012. In *Filosofia e Arquitectura da Paisagem: Um Manual*. Adriana Veríssimo Serrão (Ed.). Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Cauquelin, A. 2015. *A Invenção da Paisagem*. Lisboa: Edições 70.
- Crary, J. 2012. *Techniques of the Observer: On Vision in the Nineteenth Century*. Massachusetts: MIT Press.
- Damásio, A. 1999. *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a NeuroBiologia da Consciência*. Lisboa: Publicações Europa-América.
- Deleuze, G. e Guattari, F. 2007. *Mil Planaltos — Capitalismo e Esquizofrenia 2*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- Dubois, P. 2004. *Cinema, Video, Godard*. São Paulo: Cosif Naifi.
- Flusser, V. 1998. *Ensaio Sobre a Fotografia*. Lisboa: Relógio D'Água Editores.
- Guidi, G. 2011. *Carlo Scarpa's Tomba Brion*. Berlim: Hatje Cantz.
- Heidegger, M. 1977. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. Nova Iorque e Londres: Garland Publishing, Inc.
- Ingold, T. 2011. *Being Alive — Essays on Movement, Knowledge and Description*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Liotard, J. 1989. *A Condição Pós-Moderna*. Lisboa: Gradiva.
- Manning, E. 2009. *Relationscapes — Movement, Art, Philosophy*. Boston: MIT Press.
- Manovich, L. 2004. *The Language of New Media*. Boston: MIT Press.
- Massumi, B. 2003. "Urban Appointment: A possible Rendez-vous with the City". In Brouwer e Mulder (Eds). *Making Art out of Databases*. (pps 28-55) Roterdão: Dutch Architecture Institute.
- McCormack, D. 2013. "Refrains For Moving Bodies — Experience and Experiment". In *Affective Spaces*. Durham e Londres: Duke University Press.
- Panovsky, E. 2006. *Perspectiva como Forma Simbólica*. Lisboa: Edições 70.
- Rodrigues, M. 2018. *Birds are Windy — Experiência do Corpo na Construção do Espaço Quotidiano*.
- Schechner, R. 2002. *Performance Studies — An Introduction*. Londres: Routledge.
- Shusterman, R. 2012. "Thinking Through the Body — Essays". In *Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Simmel, G. 2011. "Filosofia da Paisagem". In *Filosofia da Paisagem: Uma Antologia*. Adriana Veríssimo Serrão (Ed.), Lisboa: Centro de Filosofia da Universidade de Lisboa.
- Thrift, N. 2009. *Non Representational Theories — Space, Politics, Affect*. Londres e Nova Iorque: Routledge.
- Traverso, E. 2012. *O Passado, Modos de Usar. História, Memória e Política*. Lisboa: Edições Unipop.
- Tuan, Y. 2001. *Space and Place — The Perspective of Experience*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Nota biográfica

Doutorando em Belas Artes sob orientação dos Professores Susana de Sousa Dias e Eduardo Brito-Henriques. Desenvolve trabalho sobre as relações entre a experiência e a representação do espaço quotidiano e entre a repetição e a memória. Mestre em Arte Multimédia — Variante de Estudos Audiovisuais, em 2018, pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, sob orientação da Professora Susana de Sousa Dias. Pós-Graduação em Fotografia, Projecto e Arte Contemporânea, em 2012, pelo IPA / Atelier de Lisboa.

CV

<https://cienciavitaet.pt/pt/DA16-CBA9-36CB>

ORCID iD

[0000-0003-0019-2658](https://orcid.org/0000-0003-0019-2658)

Morada institucional

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal.

Recebido Received: 2019-10-07

Aceite Accepted: 2020-09-03