

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Teorizando intuições /ENTRE/ realidades:
uma investigação imaginal da realidade mediada pela pintura com luz



Felipe José Mendonça Ferreira

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Teorizando intuições /ENTRE/ realidades:
uma investigação imaginal da realidade mediada pela pintura com luz



Texto apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais da Universidade Federal da
Paraíba e de Pernambuco, como requisito para
conclusão da Pós-Graduação na linha História,
Teoria e Processo de Criação em Artes Visuais

Orientador: Prof. Dr. Guilherme Barbosa Schulze

F383t Ferreira, Felipe José Mendonça.
Teorizando intuições /ENTRE/ realidades: uma investigação
imaginal da realidade mediada pela pintura com luz / Felipe
José Mendonça Ferreira. - Recife, 2017.
74 f.: il. -

Orientador: Guilherme Barbosa Schulze.
Dissertação (Mestrado) – UFPB/UFPE

1. Artes visuais. 2. Pintura com luz. 3. Fotografia.
4. Semiótica. 5. Processo de criação. I. Título.

UFPB/BC

CDU: 7(043)



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
PROGRAMA ASSOCIADO DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS



FELIPE JOSÉ MENDONÇA FERREIRA

Teorizando intuições /ENTRE/ realidades: uma investigação imaginal da realidade
mediada pela pintura com luz

Aprovado em: 30 / 05 / 2017

Comissão Examinadora:

Prof. Dr. GUILHERME BARBOSA SCHULZE – UFPB
Orientador/Presidente

Prof. Dr. MARCELO FARIAS COUTINHO – UFPB
Examinador Titular Interno

Prof.ª Dr.ª MARIA DO CARMO DE SIQUEIRA NINO – UFPE
Examinadora Titular Externa ao Programa

Aos seres iluminados de Laniakea e às regiões sombrias onde a razão não tem entrada.

Gostaria de agradecer a todos que me acompanharam durante o desenvolvimento dessa dissertação de forma direta ou indireta.

Juliana Gleymir Casanova da Silva, Tobiko e família | Kátia M.V. Mendonça | José Ferreira Filho | Karina, Stefan, Gabriel | Ivanilda Mendonça | Marlyse e Paul | Rafael, Raissa, Maria Eduarda e Pedro | Maria Galdino (in memoriam), Maria Maíldes Maia (in memoriam) e Jairo Maia Ferreira (in memoriam) | Tio Dudu e toda minha família. Miguel Braz | Tomás Brandão | Eraldo Ferreira | Jeraman | Filipe Calegário | Rafael Ferreira | João Guilherme de Paula, Francisco de Paula | Natasha Pinheiro | João Pedro Ferreira | Rafael Lima | Artur Souza | Cláudia Íngrid | João Pedro | Camille Morat | João Mário | Bárbara Melo | Ricardo Leite | Alex Guterres | Elaine Bione | Seu Dedé e família | Seu Valdecir e família | Zé Pereira e família | Rosidalva Maria e Francisco Julião | Manuela, Nigel e Zack | Bruno Caraciollo | Hiago e Larissa Ferreira | Toda a turma da oficina de LP realizada pela PCR no Murillo La Greca, Ana Bezerra, Alessandra Callado, Sayonara Freire, Felipe Schuler, Ângela Caroline, Natalie Revorêdo, Juana Santos, Diogo Rodrigues, José Ricardo, Roberta Keli, Dado Sodi, Priscila Henrique, Rayssa da Silva, Stefanny Sabrine, Emmanuely Ribeiro, Rildo Moura, Amanda Ferreira, Weldjane Mary e André Schuler | Priscilla Buhr | Valkiria Dias | Morgana Caroline | André Vitor Brandão | Matheus Beltrão | Olga Wanderley | Leopoldo Pires | André Espínola | João Paulo Cavalcanti | Saulo de Tarso | Rebeca Rivas | aos mestres Gil Vicente e Fred Jordão | Rick Doble | Michael Ross | Sergey Churkin | Laura Del Prato | Ivan Barco Angelina | Steven Buxton | Eduardo Cesar Maia e toda a turma do Café Colombo | Aos colegas e professores do PPGAV UFPB/UFPE, turma 214 | José Rufino | Felipe Campelo e em especial ao professor Guilherme Schulze.

Especial agradecimento ao Instituto de Ecologia Humana, Profa. Maria José de Araújo, Márcia Lima, Dione Xavier, Barbara Melo, Francisco Ferreira, Eudes Junior, Solange Coutinho, Severina Ilza, Lúcia Maria Bezerra
Ao vale do Catimbau e todos os seus seres encantados

Obrigado por partilharem a luz.

“razão e emoção podem coexistir em uma produção ‘acadêmica’.”
(Feyerabend 1996, p.196)

RESUMO

O presente texto busca possíveis potencialidades filosóficas presentes na criação artística através da técnica de pintura com luz ou light painting (LP), procurando debater a constituição do agente imerso em signos que manipula e cria códigos, a saber, o artista. Para tal, utilizamos algumas indicações da semiótica peirceana na constituição do eu (self); dos estudos sobre o sagrado de Rudolf Otto, trazendo o conceito de numen e das proposições sobre o imaginário e imaginal de Gilbert Durand e Jean-Jacques Wunenburger, na tentativa de reconhecer a realidade onde a instituição de códigos é revelada. Em nosso caminho, que mescla reflexões gerais com depoimentos pessoais, procuramos relacionar a ampliação dos limites do cognoscível através do desenvolvimento de tecnologias ópticas e sua fronteira com a experiência mística, onde o núcleo de incerteza é base na fundação do ser. Ao final, apresentamos duas proposições visuais que foram desenvolvidas durante a realização da pesquisa.

Palavras Chave: pintura com luz, fotografia, semiótica, processo de criação.

ABSTRACT

The present paper seeks possible philosophical principles present in the artistic creation technique of painting with Light or Light painting (LP) discussing the constitution of the agent immersed in signs, which manipulates and creates codes, namely “the artist”. To do that I made use of some indications of Peircean’s semiotics in the construction of the primal self, of studies on the sacred by Rudolf Otto, introducing the concept of numen, and of the assumptions around imaginary and imaginal from Gilbert Durand and Jean-Jacques Wunenburger in an attempt to distinguish the reality where the creation of codes is revealed. Along the way, in a mix between general considerations and personal statements, I attempt to relate the extension of the limits of what is known through the development of optical technologies and its boundaries with mystical experience, where uncertainty is core in the foundation of the self. To close, I present you two visual proposals, which were developed in the course of this research.

Key Words: light painting, photography, semiotics, creation process

PROPEDÊUTICA: esboços para encontrar a luz / 10

O IGNORANTE CONSCIENTE /ENTRE/ LIMITES CORPORAIS E MODELOS RACIONAIS / 16

/ENTRE/ O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO ÓPTICO E PSÍQUICO / 22

/ENTRE/ VER E CAPTURAR: o mundo invisível e a realidade imaginal / 30

A PINTURA /ENTRA/ NO ESPAÇO E MATERIALIZA O SACRO / 39

/ENTRE/ SEMIÓTICO & SAGRADO / 45

BASES PARA A EXPANSÃO DIMENSIONAL – Proposições visuais / 51



(I)

n-dimensões: na fronteira do jardim da razão / 53

(II)

Outros de Mim / 58

REFERÊNCIAS / 70

ANEXOS / 72



Linha do tempo
Felipe Ferreira
4288x2848px

PROPEDÊUTICA: esboços para encontrar a luz

10

“A ciência como arte, aliás, não busca copiar a realidade e descrever o mundo tal como é, mas elaborar sistemas simbólicos para apreciá-lo (...) a pesquisa, a experimentação, a análise científica procedem incontestavelmente da imaginação.”
(TRINDADE; LAPLATINE, 1996, p. 74 – 75)

“As vezes são necessários séculos para que a aposta vingue, e a convenção se instaure.”
(ECO, 2014, p.216.)

PROPEDÊUTICA: esboços para encontrar a luz

Apenas em 2014 os cientistas conseguiram o registro fotográfico da luz em si (**Fig.01**)¹ e continuam em busca de revelar a realidade desse fenômeno que nos parece essencial à existência. Acreditamos que a velocidade da luz é constante e viaja a $300\,000\text{ Km/s}^2$ em forma de partículas e onda, sensibilizando nossos sistemas cognitivos a uma velocidade tão estúpida que julgamos uniforme. Convido o leitor a fechar os olhos e buscar em sua memória a sensação de estar em frente a um alto-falante ligado em alto volume. Os sons graves, com maiores comprimentos de onda, nos atravessam o corpo decodificados não apenas pelo aparelho auditivo, mas também pelo tato. Sentimos na pele a vibração do ar. Moholy-Nagy, por exemplo,

¹ Disponível em <http://www.nature.com/ncomms/2015/150302/ncomms7407/full/ncomms7407.html> Acesso em 09/11/2015

² Em 1983 foi convencionado que a luz viaja a distância de um metro em $1/299.792.458\text{s}$

criticou a arbitrariedade como nossos sentidos são classificados. Seu argumento é que experienciamos **11** uma onda sonora diferentemente do calor de uma xícara, mas agrupamos fenômenos que agem em sistemas particulares de nossa cognição sob uma mesma categoria, a saber o tato.

A realidade é mediada seja por aparelhos criados pelo ente ou por aparelhos cognitivos que o equipam. Não há vivência terrena sem mediação. Nesse sentido, somos todos médiuns. Não que sejamos capazes de conversar com os mortos como pregam doutrinas espíritas, mas somos o resultado de um conjunto de *inputs* sensíveis e processamento dessas informações. O ser racional vivencia a realidade a partir dos aparelhos aos quais tem acesso. O ingresso em um mesmo sensível por diferentes entes gera a criação de sistemas sígnicos

que visam a comunicabilidade sobre essa partilha. Pensemos no sistema braile, na língua brasileira de sinais (Libras) ou em algo mais próximo dos que se encaixam na “normatividade” da existência como o alfabeto por exemplo, que visam compartilhar espectros possíveis da vivência dos entes através de códigos, selando a vastidão da experiência em signos.

Mas retomemos a luz como nosso objeto de estudo, ao investiga-la sob o ponto de vista da física chegamos ao conceito de vibração de partículas que - a um certo intervalo entre comprimentos de ondas distintas - são perceptíveis ao sistema cognitivo humano. O motor que gera tal vibração nos parece ser a questão de fundo que perpassará nossa peregrinação nas próximas páginas. O movimento – cuja intuição nos levou a eleger, em última análise, como a essência do ente, mesmo que o ente não se apresente como tal em movimento, mas a cada intermovimento - será metaforizado pela criação plástica em fotografia através da técnica de pintura com luz³. A luz e toda a sua carga semântica de elemento divino e ascensional, associada a subida e exterioridade é posta face a negritude e escuridão, mergulho e interioridade e o resultado do jogo entre esses “regimes” da consciência será o resultado das luzes diretas e refletidas que o artista utilizar. Suas luzes revelarão uma espécie de

³ Utilizaremos os termos pintura com luz e light painting durante o decorrer do texto.

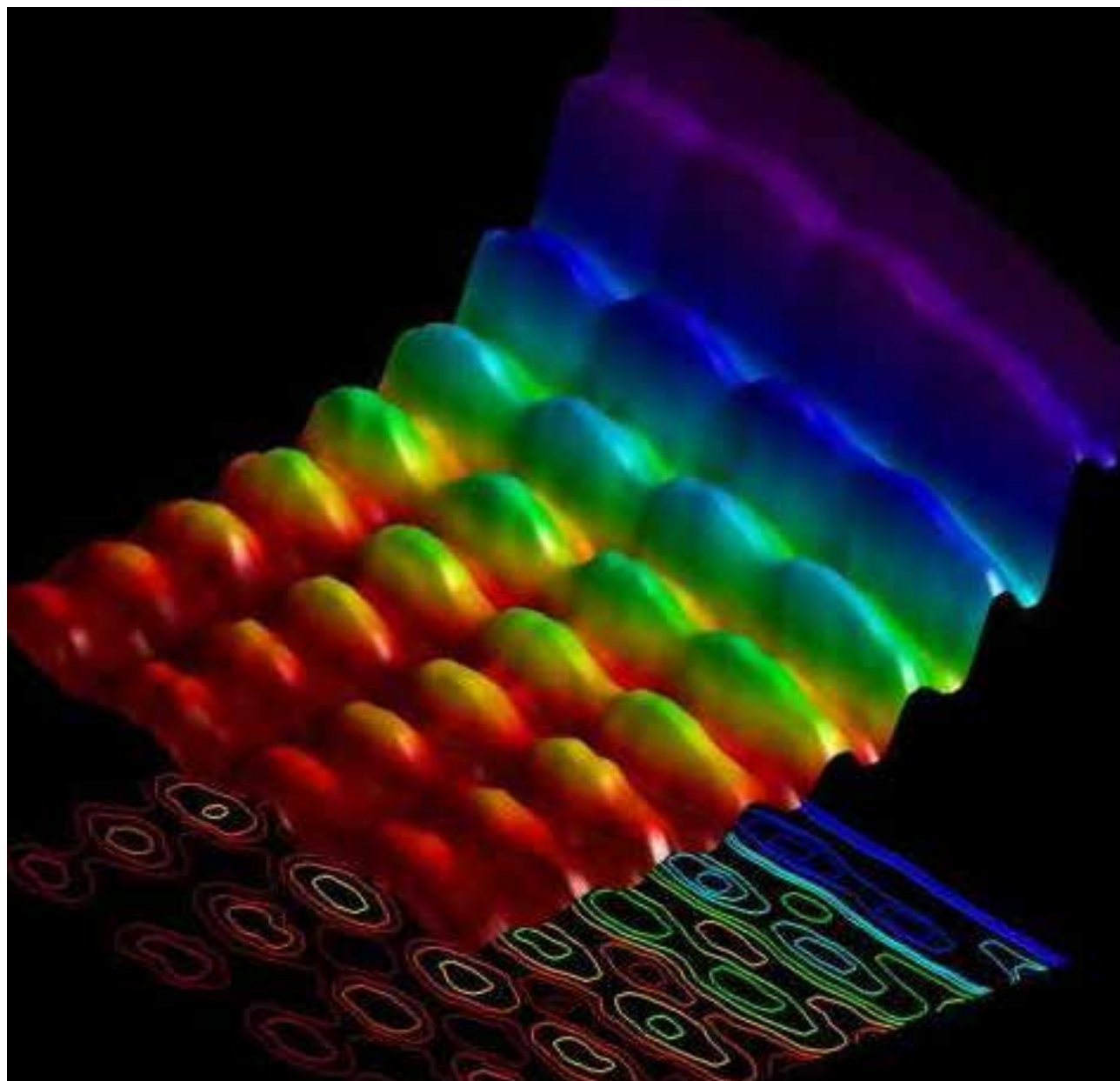


Fig.01 Fotografia da luz. Um laser é disparado sobre um nanofio, fazendo as partículas vibrar e se movimentar, com fótons podendo viajar em sentidos opostos. Quando os fótons se chocam, formam uma nova onda estacionária. Dispara-se então uma corrente de elétrons próximo ao nanofio. Conforme os elétrons interagem com a onda estacionária, eles podem ter sua velocidade aumentada ou reduzida através de uma troca de pacotes de energia (quanta) entre os elétrons e os fótons, revelando sua característica paradoxal de apresentar-se enquanto onda e partícula. Fonte: <http://phys.org/news/2015-03-particle.html>

topografia 3D que mapeia seu imaginário, a linha do movimento está liberta de suas abordagens fracionadas e livre para investigar volumes pouco explorados. Quando vemos uma a imagem da patinadora no gelo de Gjon Mili, por exemplo (**Fig.02**), sentimos uma forma mais profunda de compreensão do movimento, visto que temos dados sgnicos relevantes para nosso entendimento tanto no congelamento da imagem do corpo da patinadora que funciona como indício de um momento retirado do *continuum*, assim como todos os intermovimentos contidos durante o registro daquela imagem também estão presentes. Ou seja, todo o *continuum* está a nossa disposição para ser apreciado e nos permitir reconstruir mentalmente a ação realizada pela patinadora. É através dessa dupla informação articulada em um único discurso que procuraremos dialogar luz e escuridão no intuito de ampliar nossa experiência, pensando o ser enquanto sujeito de semiose⁴, ser encarnado entre signos que utiliza o sistema sgnico em busca de alguma forma possível de diálogo entre as entidades semióticas no intuito de autocriar-se, traçando diferenças sem traçar hierarquias. Nosso maior intento é utilizar a luz como ferramenta investigativa na tentativa de

4 Para a semiótica estamos sempre já entre outros, somos operadores de signos inseridos em uma comunidade sgnica, utilizamos os códigos existentes e temos a capacidade de criar novos. Toda mente é um operador semiótico. “Semiose é uma ação envolvendo a cooperação de três sujeitos – um signo, seu objeto e seu interpretante (...) Não é essencial à semiose que ela seja emitida por alguém; entretanto, é essencial que que seja interpretável por alguém.” (COLAPIETRO,2014, p.70).

aproximar doutrinas que atribuem significados diferentes para um mesmo fenômeno como a morte, por exemplo, em um núcleo maior, onde argumentos vindos das mais variadas fontes nos ajudarão a harmonizar nossa futura visão de existência.

Compreendemos, todavia a crítica de que há uma certa “preguiça filosófica no etiquetar como ‘intuição’ tudo o que requer uma análise demasiadamente aprofundada para ser descrito como suficiente aproximação”⁵, mas recorreremos ao termo para não cairmos na petulância de acreditarmos que tudo o que será dito no decorrer de nosso escrito seja uma verdade válida para outros entes que não o que vos escreve. Seguiremos Peirce e utilizaremos o termo intuição como “significando uma cognição não determinada por uma cognição prévia do mesmo objeto, e que, portanto, está determinada por algo exterior à consciência.” (PEIRCE,2010, p.241). Buscamos com sinceridade, no entanto, “proporcionar um INCREMENTO DE CONHECIMENTO CON-CEITUAL”⁶ sobre os processos de criação em artes visuais e acreditamos que ao utilizarmos disciplinas como a semiótica e os estudos sobre o imaginário como bases reflexivas de nossa própria prática, podemos elaborar de forma mais palpável as tensões às quais um criador é submetido.

O artista cria por necessidade vital, o motor que gera tal miséria é a incógnita que nos move e que já sa-

5 ECO, 2014, p.232.

6 idem.

bemos de antemão não conseguiremos desvelar, mas tentaremos ao menos dissertar. A urgência de contato com um núcleo impossível de ser significado, mas apenas vivenciado leva ao desenvolvimento da fé, da intimidade com práticas místicas e de proximidade com o sagrado. Essa mendicância por estágios de consciência que transcendem nossa condição tridimensional encarnada e nos coloca como seres transcendentais operadores de regras, ou sujeitos da semiose parece-nos ser a busca pela experiência da própria morte, mas – paradoxalmente – uma morte em vida, e a arte se apresenta como terreno experimental ideal para tais aspirações do ser criador. Comungamos com o pensamento sobre a criação óptica como uma das vias de formação inconsciente e não intencional com a qual preparamos o tipo de consciência adequada à sociedade do futuro, desenvolvendo tecnologias, estabelecendo relações inéditas ou inusitadas – pensemos nos avanços da psicanálise permitidos pelos experimentos surrealistas - propondo modelos cuja finalidade não necessariamente é prática mas que passam a compor o vasto imaginário do inconsciente humano.

Nossa gana por compreender os fenômenos nos leva a desenvolver protótipos, a construir ferramentas e aparelhos em busca de experimentar a realidade através da mediação de nossas próprias criações, elas nos projetam, prolongam nossos sentidos e nos ajudam a resignificar a realidade. Se voltarmos ao exemplo anterior da caixa de som, podemos pensar que de certa forma criamos maneiras de amplificar fenômenos naturais, afinal, não é tão comum vivenciarmos o choque de ondas sonoras que perpassam nosso corpo a não ser em eventos particulares como trovões.



Fig.02 - Gjon Mili - por volta de 1940.

Certo estamos que haverá sempre um além, um local fora da borda onde nossa instrumentalização racional se perde em ego e se reconcilia na convenção, no estabelecimento de um acordo entre instrumentos e experimentos que se aproximam do fenômeno compartilhado. Esse acordo, contudo, é possível, ou é ao menos mais fácil, quando fatos empíricos são vivenciados de forma mais ou menos parecida pelos habitantes de uma comunidade, já quando são vivenciados individualmente, na intimidade de cada ser, como a experiência do numinoso⁷, parecem impossíveis e o egocentrismo prevalece.

Aldous Huxley ao relatar sua experiência com a mescalina, substância psicoativa encontrada no peiote, faz referência ao *mysterium tremendum*, um dos aspectos presentes no conceito de numinoso proposto por Rudolf Otto, da seguinte forma:

“Diante de uma cadeira que parecia um Juízo Final – ou, para ser mais preciso, ante um Juízo Final que, depois de longo tempo e com considerável dificuldade, pude reconhecer como sendo uma cadeira -, eu me senti, de uma hora para outra, no limiar do pânico. Aquilo, percebi repentinamente, estava indo muito longe. Longe demais, muito embora marchasse para uma beleza sempre maior, para um sentido cada vez mais profundo. O temor, analisando-o retrospectivamente, foi o de **me ver esmagado, desintegrado sob uma pressão de realidade muito superior à que uma mente, acostumada a viver a maior parte do tempo em um confortável mundo de símbolos, talvez pudesse suportar.** Na literatura da experiência religiosa, abundam

⁷ Rudolf Otto apresenta o termo como “sendo algo *árreton* [‘impronunciável’], um [‘indizível’] na medida em que foge totalmente à apreensão conceitual” (OTTO, 2007, p.37).

referências aos sofrimentos e terrores que esmagam os que se defrontam, com demasiada rapidez, face a face com qualquer manifestação do *Mysterium Tremendum*. Em linguagem teológica, esse temor é função da incompatibilidade entre o egotismo do homem e a pureza divina; entre a mesquinhez auto-agravada do homem e o Deus infinito.” (HUXLEY, 1954, p.24-25, grifo nosso)

Otto, no entanto, mesmo ciente de que seu esforço de teorização é mera aproximação do que é de fato a experiência do numinoso, atribui os aspectos “arrepiaante”, “avassalador”, “enérgico”, “totalmente outro”, “fascinante”, “assombroso” e “*augustum*” como presentes no nume. Um contato íntimo, intransferível e inegociável vivenciado por cada ente em sua particularidade existencial impossível de ser verbalizado, **14** mas apenas experimentado. O numinoso é posto como um núcleo de não compreensão, característica essencial e exclusiva da religião que se apresenta como “visões de natureza profética”⁸ cuja doutrina das religiões não consegue preservar justamente por tentar ensinar algo que “a rigor nem é possível ‘transmiti-lo’, uma vez que nem é ‘ensinável apenas despertável a partir do ‘espírito’”⁹.

A prática da pintura com luz tem nos ensinado que vivenciar o numinoso é conciliar o ego de nossa existência singular no Uno primordial de todas as existências. É entender que o eu está no outro e o outro está em mim. Vivenciar a sensação sublime que marcha para uma beleza sempre maior é, todavia, passageira. As raízes do ego são a base da condição tridimensional

⁸ Id. p.160

⁹ Ibid. p.100

encarnada e o ente suplica por retornar ao estado da mente onde a compreensão semiótica da realidade é possível. Como veremos, o quali-signo icônico remático é um fenômeno de nascimento e morte tão fugaz quanto a brisa passageira em um dia quente, como o trajeto do pincel de um pintor sem cavalete que fixe sua passagem, algo que dura o tempo que existiu e não possui rastros ou marcas que o rememorem. Ele é a falência da semiótica que não consegue classificá-lo em sua tentativa sistêmica ao mesmo tempo que é seu reator nuclear de propulsão por ser a essência da criação. Está no umbral e na soleira da disciplina e é através da manipulação desse elemento “pré-sígnico”, fator gerador de linguagem que enxergamos o papel da arte contemporânea. Se por um lado sua manipulação pode enveredar para um contato com o místico, descendo em profundezas particulares e revelando imagens autônomas de uma realidade imaginal, por outro lado sua fixação permite a construção de novas proposições que se não forem convencionadas e acordadas pelos entes de uma comunidade, ao menos habitarão o imaginário e servirão de referência para a formação inconsciente e não intencional da sociedade do futuro.

Nas páginas que seguem discorreremos sobre aquisição de consciência do nosso *self* como participante ativo na semiose a partir do reconhecimento de nossa ignorância vivenciada através de anomalias entre modelos mentais e experiências sensíveis. Argumentaremos uma relação direta entre a realidade que sensibiliza nosso sistema cognitivo e a realidade que nos foi possível através do desenvolvimento de tecnologias ópticas com sua consequente contribuição

para o crescimento psíquico humano. Abordaremos o papel da imaginação criadora no incremento de tais tecnologias e associaremos as imagens visionárias a um íntimo contato com o sagrado. Faremos um breve percurso histórico sobre o uso da técnica de longa exposição na fotografia e seus resultados estéticos, refletindo sobre o tempo de captura do dispositivo – local de performance do *light painter* – através de trabalhos como a cronofotografia, o fotodinamismo e o uso da luz estroboscópica eletrônica, que apesar de apresentarem resultados plásticos distintos, investigam sobretudo o tempo e o movimento. Por fim, consideraremos os caminhos espirituais adotados pela pintura abstrata ao perder seu status de representação mimética do mundo para em seguida meditarmos sobre nossa própria prática com *light painting* que parece buscar na fotografia a mimetização de uma realidade híbrida entre o que vemos e o que imaginamos. Tentarei associar tal fenômeno da espiritualização à minha prática particular como pintor de luz com vistas a demonstrar a presença de um núcleo não-significado de contato com o numinoso do qual o *light painting* torna-se prática ritualística de vivência com o místico.

Ao final do texto propomos, através da criação em artes visuais, algumas reflexões sobre dois produtos artísticos, sendo o primeiro uma instalação que busca colocar o interator em uma relação expandida de vivência com seu aparelho visual e auditivo, experienciando dimensões que estão além de seu sistema natural de percepção na intenção de fazê-lo compreender sua natureza tridimensional encarnada, mas conseguindo visualizar n-dimensões em estágios consecutivos do movimento a partir de uma essência em transitoriedade

e a segunda um pequeno ensaio fotográfico realizado em uma propriedade rural no município de Junco do Seridó - PB que pertenceu ao meu bisavô paterno, onde busco interagir com o ambiente levando luz à escuridão de meus antepassados.



Viajante do Samsara
Felipe Ferreira
4288x2848px

O IGNORANTE CONSCIENTE /ENTRE/ LIMITES CORPORAIS E MODELOS RACIONAIS

16

“Acredito que, no ato de viver, a descoberta de nós mesmos se faz concomitantemente com a descoberta do mundo que nos cerca; mundo que pode modelar-nos, mas também pode ser por nós afetado. Deve-se estabelecer um equilíbrio entre esses dois mundos – o que está dentro de nós, e o que está fora. Em consequência de um processo recíproco constante, esses dois mundos acabam formando um único. E é este mundo que devemos comunicar.”
(BRESSION, 2015, p.2)

OIGNORANTE CONSCIENTE /ENTRE/ LIMITES CORPORAIS E MODELOS RACIONAIS

Reza a lenda que Jack Kerouack escreveu *On the Road* freneticamente em 3 semanas de 1951, “aditivado por doses colossais de benzedrina, suando uma camiseta atrás da outra, datilografando como um alucinado doze mil palavras quatorze horas por dia, movido por aquilo que o poeta Lawrence Ferlinghetti certa vez chamou de ‘febre onívora de observação’” (BUENO,2004). Tudo saiu depois de anos de incubação enquanto viajava, mas teve que reescrever sucessivas vezes até 1957, quando conseguiu adequar seu fluxo de consciência, às linhas retas da compreensão contemporânea e ter seu texto aceito para publicação. Controlar o fluxo criativo através de um caminho racional que expresse essa potência em signos parece ser o passo essencial para o ser que se quer fazer inteligível.

“(...) nada conta senão esta minha gana de cobrir este papel como se cobre um corpo e estou só e sôto nato e morto nulo e outro 17 neste afinal instante lance em que me entrego todo porque este é o meu trôco e são vinte anos vinte anos luz (...) do céu caem esses fios de luz que se prendem entre o visível e o invisível (...) não o texto mas o gesto que o textura o entretexto onde os jardins se suspendem dos jardins.”

Haroldo de Campos, galáxias, 2004.

O mito vagabundo foi o primeiro nome que me veio à cabeça quando pensei¹⁰ que teria de limitar esse fluxo imaginativo, essa gana em cobrir o papel; como bem coloca os trechos de Haroldo de Campos em um livro que não possui pontuação, número nas páginas, tem versos com idiomas diferentes e não possui uma

¹⁰ Escolhi misturar propositalmente a 1ª pessoa do singular e a 1ª pessoa do plural durante o desenvolvimento do texto no intuito de compartilhar formulações gerais e relatos pessoais ao longo da dissertação.

significação senão de ampliar nosso conhecimento sobre o ato criativo, em uma dissertação que se propusesse dentro das regras acadêmicas (tarefa que reprovou com êxito, principalmente no que concerne às normas técnicas da associação brasileira) e que fosse, acima de tudo, um conjunto de reflexões sobre meu tema de interesse, a saber, o *light painting*, concatenando argumentos e resultados plásticos em uma linha de raciocínio pretensamente didática.

Quando criança queimei o dedo no acendedor de cigarros do carro, usava óculos escuros e não associei a cor do acendedor, que me pareceu esverdeada, ao calor, cuja figura mental estava associada ao vermelho. Naquele instante, tomei consciência de minha ignorância e ampliei minhas associações sobre o fenômeno sensível passando a considerar que a representação visual do calor poderia ser verde para aquele tipo de material. Ou seja, a partir da praxis construímos e reformulamos modelos mentais. Já a noção abstrata do espectro eletromagnético aprendi no ensino básico, na aula sobre os experimentos com o disco de Newton que fizemos pintando um círculo de papel com as sete cores do arco-íris preso à um pequeno ventilador de mão, vimo-las “misturarem” e passaram a ser percebidas como o fenômeno lumínico que associamos ao signo branco. Não era lá um branco propaganda de sabão em pó, mas aceitável para convencer crianças de que no sistema aditivo das cores, a luz branca é composta pela adição de outros espectros.

Outros importantes fatos ocorreram ao longo de minha experiência corporificada que me incitaram a perceber os limites de minha cognição na apreciação do mundo sensível, como a sensação de tridimensionalidade provocada pelo deslocamento do eixo de imagens fundidas na observação do estereoscópio e a ideia de persistência do movimento a partir dos 24 quadros na película projetada do cinema. Ter consciência dos limites corporais através de modelos racionais me despertaram a atenção para a ideia de “e se eu conseguisse ampliar essa sensibilidade? Poderia ver frequências de infravermelho? Raio X? Poderia agir nesse campo ampliado?” Tornou-se uma curiosidade pessoal.

Meu primeiro contato com a pintura lumínica aconteceu em um curso de fotografia onde o professor nos ensinava basicamente a ir contra a medição matricial equilibrada do fotômetro. O fotômetro (**Fig.03**) é um sistema de medição da intensidade da luz. O modo matricial é uma média estabelecida através da leitura de todo o campo enquadrado.



Fig.03 Gráfico do fotômetro com leitura equilibrada para cinza médio.

Ou seja, fazíamos imagens sub e superexpostas para entender melhor os princípios de baixa, média e alta luz. Foi interessante pensar nas escolhas que temos que fazer para privilegiar uma frequência ou outra e os resultados estéticos que isso implica. Mas, o que mais me chamou atenção foi a técnica que ele nos apresentou como *light painting* (LP). Era uma fotografia, infelizmente não recordo o fotógrafo, de um rastro de luz que fazia o percurso de uma escada em direção à porta no primeiro andar de uma casa em primeiro plano e no segundo plano, partes de um homem que, acredito, estava de braços abertos. O professor nos ensinou a ver que o rastro era, na realidade, a chama da tocha de uma lamparina que o fotógrafo segurava e que no segundo plano ele havia usado um *flash* portátil para iluminar-se.

Aquilo foi um mundo novo para mim. A realidade do aparato mecânico poderia ser composta por múltiplas dimensões. Eu conseguia ver a síntese do espaço percorrido no tempo e refazia a trajetória em minha imaginação. Descobri que poderia ver o espaço-tempo de uma forma que me era pouco usual. Logo comecei a fotografar com o obturador aberto e incenso como objeto luminoso, foi meu primeiro “pincel”. Contudo, o filme negativo era um adversário para o novo praticante sem recursos para muita experimentação e o LP ficava sempre para um segundo momento em minha necessidade de domar aquela “medusa negra”, a câmera fotográfica. Como mostram os exemplos da **Fig.04**.

Quando saí de casa, aos 17 anos, senti o prazer da compreensão de minha singularidade. Fugui da convivência com o bipolarismo maníaco-depressivo em busca de equilíbrio e descobri o caminho do meio como alternativa às energias opostas. Caminhar no meio é não dar atenção em demasia para nenhum dos extremos da energia. A paz profunda é o objetivo do viajante, um equilíbrio tensionado entre forças que afetam o sujeito e que o movem. Apaixonado pela fotografia por influência de minha mãe, meus primeiros anos foram puramente tecnicista. Era necessário desvendar os mistérios do aparato fotográfico, sua relação entre obturador e diafragma, a distância focal e a profundidade de campo, a “medusa negra” que congelava para eternidade - ou ao menos por quanto durasse a emulsão - recortes de espaço-tempo. Depois vieram as aulas na universidade, os cursos livres de arte e a ampliação de minha compreensão sob a fotografia como campo de mediação entre mundos.

“(…) a fotografia define uma verdadeira categoria epistêmica, irreduzível e singular, uma nova forma não somente de representação, mas mais fundamentalmente ainda de pensamento, que nos introduz numa nova relação com os signos, o tempo, o espaço, o real, o sujeito, o ser e o fazer.” (DUBOIS, 1993, p.94)

A técnica de *light painting* consiste em desenhar com a luz sobre o dispositivo de captura fotográfico (filme ou dispositivo eletrônico). Para tal, o obturador, sistema de controle da quantidade de luz que incide sobre o filme ou sensor, deve ficar aberto e a câmera permanecer imóvel. Assim o criador, com a utilização de uma

lanterna, fósforo, led (*light emitting diode*), ou qualquer outra fonte que emita luz visível ao sistema de captura – não necessariamente visível ao homem - pode gravar na superfície sensível o movimento dos traços luminosos. Quando revelada ou processada, a imagem proveniente nos permite enxergar a fixação da luz em um determinado tempo.

A presença do tempo, contudo, está sempre à mostra no resultado fotográfico. Seja o congelamento de 1/8.000 avos de segundo a uma longa exposição. Entenda-se aqui longa exposição desde a fotografia das estrelas, onde conseguimos ver o movimento de rotação da terra, como mostra a imagem do astronauta Don Pettit (**Fig.05**), até fotografias “borradas” quando o movimento do objeto fotografado é mais rápido que a velocidade do obturador, criando imagens sobrepostas, como na (**Fig.06, Fig.07 e Fig.08**).

No entanto, a utilização do *light painting* permite uma abordagem criativa sobre esse tempo revelado pela fotografia. O tempo onde o ato de criação se dá através da ação intencional do artista entre os planos dimensionais¹¹, seja gravando os intermovimentos (BRAGLIA, 1911, p.2) que viajam no espaço ou escolhendo quais instantes bressonianos devem ser decisivos e posteriormente revelados no *feedback* mecânico.

¹¹ Para mais informações sobre a influência da quadridimensionalidade na história da arte recomendamos o catálogo “The spiritual in art: abstract painting 1890-1985”, o texto de Max Weber “The fourth dimension from a plastic point of view” que obteve grande repercussão no meio fotográfico após publicação na revista CameraWork nº31, 1910 e o ensaio seminal de Linda Dalrymple Henderson “The fourth dimension and non-Euclidean geometry in Modern Art, 1984.

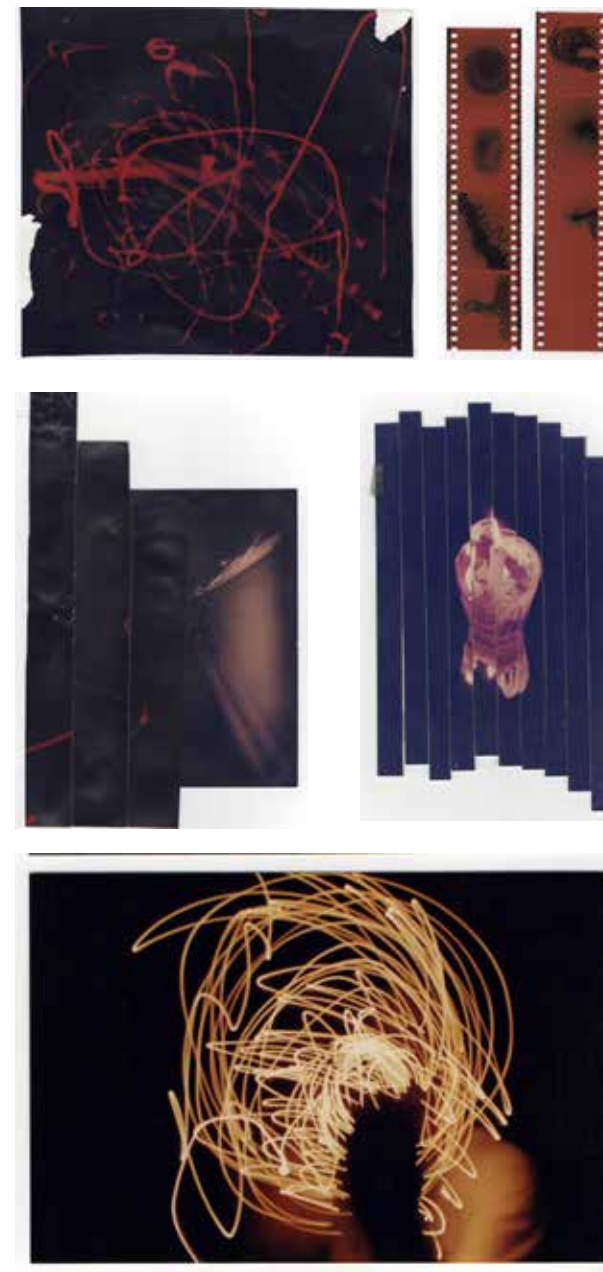


Fig.04 Experimentos diversos realizados geralmente nos últimos fotogramas dos rolos de filme colorido 35mm e intervenções nas fotografias impressas. Por volta de 2003. Autor: Felipe Ferreira.



Fig.05 - Don Pettit/ NASA_JSC_Photo - jsc2012e039802_alt

Philippe Dubois em seu livro o ato fotográfico, 1993, retoma a história do nascimento da pintura contada por Plínio, o velho, onde uma jovem desenha o contorno da sombra do seu amante projetada na parede para ter de recordação, pois o mesmo partiria para uma longa viagem. Dubois argumenta que a sombra, nesse caso, seria o puro índice da realidade visto que só existia na presença de seu referente. No entanto, enquanto a sombra afirma um “isso está ali”, o desenho da sombra afirma um “isto estava ali”. Assim como a sombra, o processo de criação do *light painting* afirma um “isto está ali” enquanto que a fotografia do *light painting* afirma um “isto estava ali”.

O registro da presença de algo – seja físico ou imaginário - é a transformação desse algo em signo visual pelo aparelho mecânico e ele depende sempre de uma terceira instância que é o mediador que sente essa presença, que fecha o traço no calabouço do signo. A pura presença, se assim fosse possível denomina-la, sem a mediação de nada que a reconhecesse como tal, parece-nos não ter significado. “O real é a interpretação que os homens atribuem à realidade. O real existe a partir das ideias, dos signos e dos símbolos que são atribuídos à realidade percebida.” (TRINDADE; LAPLATINE, 1996, p.12).

É interessante notar que essa noção de presença e ausência entre o que está ali e o que estava ali fez termos como *space writings*, *light graffiti*, *light drawing*, *light topography*, *light art performance* e *kinetic art* aparecerem ao longo do desenvolvimento do *light painting*, mostrando o incômodo que tais artistas sentiram

em denominar de fotografia suas criações que lidavam, sobretudo, com a fugacidade presente, com o “estar ali não estando”.

O ponto chave é que os modelos racionais da consciência são possíveis justamente pela incompatibilidade causada entre o testemunho de terceiros e a experiência individual. No meu caso, o aviso dos meus pais sobre o calor no acendedor apresentou-se verdadeiro e eu senti na pele o que não esperava.

“Quando a própria experiência da criança confirma o testemunho de outros e contradiz suas próprias inclinações ‘ele torna-se ciente da ignorância, e é necessário considerar um *self* ao qual essa ignorância possa ser inerente’ (5.231) (...) a consciência do *self* como distinto de outros é, em sua origem, uma hipótese sugerida para explicar anomalias e contradições no mundo como se apresenta imediatamente à crianças muito nova”. (COLAPIETRO, 2014, p.119)

20

A partir da ampliação sobre o universo de signos que eu poderia associar aos estados do acendedor, descobri, ou reforcei - visto que a concepção de um “eu central”, um “*self* crítico” (PEIRCE apud COLAPIETRO, 2014, p.145) remota aos primeiros anos da vida humana - minha individualidade, meu ego, minha interioridade, minha ignorância, algo que é mediado pelo meu ser. “Isto é, nós originalmente nos tornamos cientes de nós mesmos como seres distintos de outros submetendo-nos à força da experiência” (COLAPIETRO, 2014, p.148), que aprende com as dores corporais e que tenta se projetar em signos por medo da morte.



Fig.06 Av. Conde da Boa Vista, Recife, 1970 - Foto: Alcir Lacerda



Fig.07 Fogos de artifício, 1960 -
Foto: Alcir Lacerda

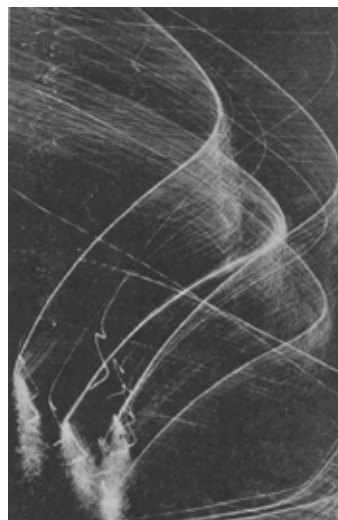


Fig.08 Três virgens, 1955 -
Foto: Beltran Ascêncio

A situação do ente tridimensional encarnado é curiosa, se por um lado não dependemos exclusivamente da praxis corporal para projeções no intelecto visto que podemos formular teorias *ad hoc* e conceber números, por exemplo, nem por isso podemos declarar nossa independência da matéria, somos corpo e consequentemente somos a própria mediação entre os signos existentes, sejam velados ou revelados. Participamos da semiose ativa e corajosamente experimentando e deliberando /entre/ mundos em busca de autocontrole, cientes que o “mundo interior é derivado de um mundo exterior” (COLAPIETRO, 2014, p.174).

É fácil percebermos nossa ligação material ao fluxo da natureza, biologicamente a energia de nossos corpos retornará a terra e continuará sua saga após a morte. Já para a consciência não conseguimos conceber uma relação tão amistosa, talvez por estarmos agarrados a **21** ideia de uma unidade que pertence só a um indivíduo, como os ossos que demoram séculos para serem reintroduzidos energeticamente ao ambiente, mas ainda assim o são. Para nós, ou ao menos para mim, é difícil libertar-me do *cogito*. Suporto a aniquilação da morte e me desapego de mim ou me reúno em ego na esperança de uma nova oportunidade corporificada?

“Há uma noção miserável, material[ista] e bárbara, de acordo com a qual um homem não pode estar em dois lugares ao mesmo tempo; como se ele fosse uma *coisa*! Uma palavra pode estar em vários lugares ao mesmo tempo (...) porque sua essência é espiritual; e eu acredito que um homem não é nem um pouco inferior ao mundo nesse aspecto.” (PEIRCE apud COLAPIETRO, 2014, p.156)

Hão diversas linhas de contato com o místico e cabe a cada um seguir seu caminho. Estarmos cientes de nossa ignorância é condição dos que amam o saber e buscam a si próprio em suas criações.



Figurative Photography
Felipe Ferreira
4288x2848px

/ENTRE/ O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO ÓPTICO E PSÍQUICO

22

“(...) o Ocidente, isto é, a civilização que nos sustenta a partir do raciocínio socrático e seu subsequente batismo cristão, além de desejar ser considerado, e com muito orgulho, o único herdeiro de uma única Verdade, quase sempre desafiou as imagens. É preciso frisar este paradoxo de uma civilização, a nossa, que, por um lado, propiciou ao mundo as técnicas, em constante desenvolvimento, de reprodução da comunicação das imagens e, por outro, do lado da filosofia fundamental, demonstrou uma desconfiança iconoclasta (que ‘destrói’ as imagens ou, pelo menos, suspeita delas) endêmica”.

(DURAND, 1994, p.7)

/ENTRE/ O DESENVOLVIMENTO TÉCNICO ÓPTICO E PSÍQUICO

Arlindo Machado alerta para a história da arte não apenas como história das ideias estéticas, mas “também e sobretudo a história dos meios que nos permitem dar expressão a essas ideias” (MACHADO, 1993). Dessa perspectiva, podemos analisar o advento da fotografia digital como terreno fértil para a experimentação com a técnica de LP. O barateamento do processo de produção no início do séc. XXI tornou o campo poético mais acessível aos artistas e isso levou seu desenvolvimento.

O fato da câmera ver o que meus olhos não conseguiam ver me chamou tanta atenção que o *light painting* tornou-se um refúgio criativo para refletir sobre minha produção fotográfica. Em 2010 tive a oportunidade de conhecer um artista francês que se autodenominava Marko93 em uma oficina no Recife. Marko havia desenvolvido um *software* que lhe permitia ver o processo

de construção da imagem (hoje, *softwares* semelhantes estão disponíveis no mercado como aplicativos para *smart phones* e computador). Foi a primeira vez que tive contato com ferramentas especificamente desenvolvidas para a prática, assim como com alguém que se posicionava como artista que fazia uso do LP. Continuei meus exercícios e em 2011 fui convidado pelo fundador da *Light Painting World Alliance*¹², Sergey Churkin, a participar de seu grupo. A essa altura eu seguia o trabalho de alguns artistas contemporâneos e a aliança facilitou o transito de informação entre os participantes acarretando em avanços importantes como artigos e encontros que aqueceram o debate sobre as investigações contemporâneas na *Light Art*.

Existem divergências no âmbito da comunidade criativa sobre os parâmetros para definir *light painting*. Alguns interessados; por virem de escolas diferentes como a pintura, a fotografia, o cinema, o *design* e o *graffite*, tendem a defender suas origens. Outros, herdeiros românticos, não estão interessados em compreender a relevância do debate na construção do conhecimento, muito menos numa crítica da faculdade de julgar. Afinal, para que debater arte? Arte se faz. É o coro da corrente dionisíaca mais extrema que não nos interessa no âmbito desse trabalho escrito que, pelo fato de ser escrito, já está submetido à regras apolíneas extremamente complexas. Julgamos o debate necessário e procuraremos, ao longo das páginas seguintes, avançar nos mares dionisíacos em relativa segurança.

¹² A comunidade contem hoje mais de 500 artistas de 50 países <http://www.lpwalliance.com/publication/>

Uma expressão que merece atenção em nossos estudos é a sigla SOOC (*straight out of camera*), algo como saído direto da câmera. Esse termo classifica uma imagem que não recebeu ajustes de pós-produção, como cortes, acentuação do contraste, do foco ou qualquer outro artifício de laboratório que o artista queira usar, como no processo polaroide. Elas tentam guardar a “pureza”, a “inocência” de imagens não alteradas por *softwares*, talvez algum resquício da “áura” benjaminiana perdida com a reprodutibilidade e alvo de fetiche no mercado de arte.

Essa busca de domínio sobre a luz, sobre resultados que podem ser atingidos no mundo cognoscível, no “mundo externo” (PEIRCE, 2010, p.215) e não através de algoritmos computacionais, é característica importante na produção de diversos artistas contemporâneos e acentua a ambiguidade existente na prática de LP visto que a técnica desenvolveu-se a saltos largos com o surgimento da fotografia digital e ajustes na forma de captura do mundo sensível podem ser previamente alteradas no equipamento, como o balanço de branco e a sobreposição de imagens, o que na teoria, desmancharia a ideia de SOOC como algo puro. Fica então o impasse: o que mais interessaria aos artistas seria o domínio humano sobre a luz em uma tentativa emancipatória dos meios de produção? (isso se pensarmos que alguns resultados obtidos através de imagens SOOC não seriam possíveis através da manipulação computacional ou, por outro lado, certos resultados que, antes do *light painting*, eram possíveis apenas ao universo binário, hoje são materializados no “mundo externo”), ou o interesse estaria na utilização desses mesmos meios

como instrumental investigativo na compreensão de fenômenos que nos fogem? A imagem como ser único, aurático¹³, não existe a não ser em linguagem binária e a pretensa intenção de domínio da luz, ao nosso ver, está muito mais para a realização da obra – da performance – como domínio da *techné*, do que para o objeto artístico propriamente dito – que nesse sentido é visto como registro de dado científico. O *light painting* parece intensificar a relação ambivalente que a fotografia tem desde seu surgimento, flertando ao mesmo tempo com arte e ciência, deslocando certos paradigmas entre valores tradicionais no sistema de artes. O artista fica, assim, em mais um /entre/ utilizar o aparelho como instrumental teórico-prático na investigação da realidade em busca da verdade, ou lutar conscientemente contra, sabendo que a verdade, se há, está fora do domínio do aparelho como bem nos lembra Flusser, 2002, p.75 “Liberdade é jogar contra o aparelho”, mas também ciente de que na medida em que se posiciona contra, desenvolve-o ainda mais.

Um bom exemplo do uso da técnica e seu caráter ambivalente situado nas fronteiras /entre/ arte e ciência foi a experiência científica/performance artística de Takuro Osaka - *Auroral Oval Spiral Top* – realizada em parceria com a estação espacial JAXA (*Japan Aerospace Exploration Agency*), em 2009 (Fig.09).

O professor de estética e história da arte da Universidade de Tsukuba, que diz pesquisar sobre “the

13 “Em suma, o que é aura? É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais próxima que ela esteja.” (BENJAMIN, 1985, p.101)

relation between Light, Life and Cosmos”¹⁴, construiu uma ferramenta luminosa que, manuseada pelos astronautas, pode estudar o efeito do deslocamento corporal na ausência de gravidade.

Ao pensarmos que *Auroral Oval Spiral Top* é, em essência, uma forma de visualizarmos o fenômeno do deslocamento de uma determinada matéria sob a ação de uma determinada força, compreendemos que ao enfatizarmos o discurso ambivalente da prática de *light painting* enriquecemos o sentido de que arte é também ciência, contudo não está subjugada à necessidade de coleta de dados ou interpretação racional do fenômeno. É pela **24** arte e pelo fazer artístico que o ser é afetado pela experiência estética. Visualizar o fenômeno do deslocamento da matéria no espaço através de *Auroral Oval Spiral Top* abre o ser racional para a criação de modelos mentais ainda mais complexos sobre sua própria existência. Também somos matéria em deslocamento e assim como *Auroral Oval Spiral Top*, deixamos um rastro de existência no espaço na medida que nos deslocamos, tudo o que fomos, nossas n-dimensões de existência que podem ser revisitadas pelo objeto em deslocamento sempre sob um novo ângulo de visão. Esse ato de *poiesis*, de dar algo que não estava dado, é proporcionado pela experiência estética do fazer artístico que só se mantém revigorado à medida em que dados são

14 Disponível em < <http://researchmap.jp/read0202490>>, acessado em 30.11.16

coletados e permitem que o novo surja. Puro ato criativo, descompromissado. A dialética estabelecida pelo *light painting* entre tecnologia, ciência e artes se coloca como uma dialética entre luz, vida e cosmos, objetos de pesquisa do professor Osaka.

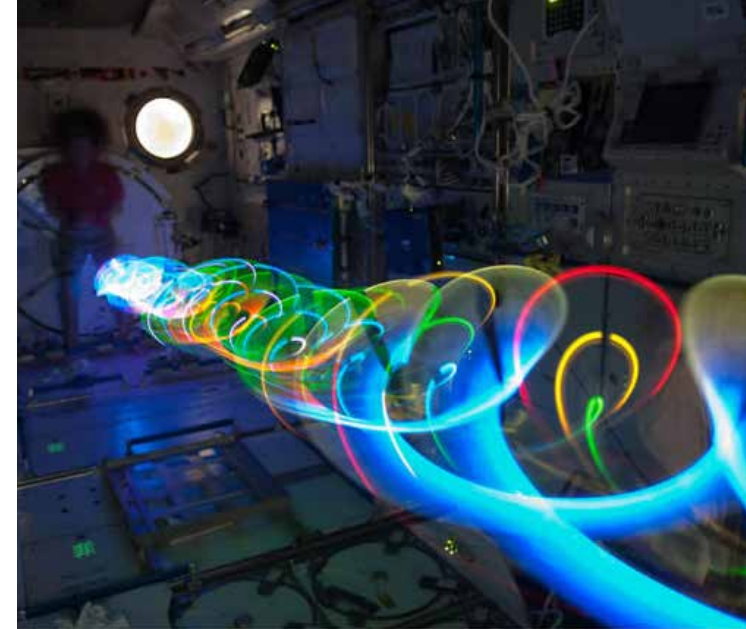
Em recorte mais aproximado da pesquisa em questão, nos arriscamos a dizer que o que se configura hoje como *Light Art* é um movimento artístico possibilitado pelo desenvolvimento tecnológico das câmeras fotográficas e da indústria energética que respondem aos anseios espirituais de uma pequena parcela da comunidade contemporânea. A técnica de *light painting* parece servir como instrumento de pesquisa na observação de fenômenos como o espaço-tempo; ajudando a ampliar nossa percepção sobre sua(s) natureza(s) através do uso da luz estroboscópica e da luz contínua na gravação de intermovimento espaciais realizados em um determinado tempo. São manifestações do devir materializadas através do ser que se movimenta em frente à câmera. Seja disparando luzes que refletem o mundo visível ou gravando-as diretamente na superfície do dispositivo de captura, revelando seu mundo imaginal.

Levantamos como hipótese preliminar que essa possibilidade empírica de contato com o espaço-tempo mediado por tecnologias não somente ópticas, mas que buscam uma experiência sobre o sentido de sentir, levará o indivíduo a subir mais um degrau - se assim pudéssemos hierarquizar uma escala perceptual da existência - sobre sua visão crítica para consigo mesmo, como pretendiam os modernistas e seu conceito de “Homem No-

vo”¹⁵. Essa “evolução espiritual”, ao nosso ver, estaria na compreensão humana sobre o mundo que não invade seus sentidos, o mundo não significado do sagrado, espaço de arrebatamento do que nos é velado, mas revelado pelo aparato tecnológico, como atentou Jonathan Crary em seu livro *Técnicas do Observador* (2012), quando propõe o advento do estereoscópio como um avanço tecnológico absorvido pelo observador do séc. XIX que ajudou no desenvolvimento de sua psique ao torná-lo - o observador - ciente de que a realidade percebida é formada pela união de estímulos diferentes vindos de seus dois olhos. A união dessas imagens é um fenômeno que escapa aos nossos olhos individualizados. O estereoscópio nos ajuda a ver que o que vemos como real é o resultado da síntese de duas perspectivas individuais e esse fato, argumenta Crary, estimula a compreensão humana sobre sua própria natureza. Ou seja, a partir de construtos técnicos ópticos advindos das aspirações teóricas que buscam se afastar do mito que outrora serviram para explicar os fenômenos físicos, o homem desenvolve seu raciocínio.

Dessa perspectiva, identificamos que outros avanços ópticos contribuíram para o desenvolvimento

15 Posição ideológica do antimilitarista e internacionalista Lajos Kassák que definia o “indivíduo coletivo” a partir da reflexão sobre a educação e a moral cultural do proletariado que levaria a uma verdadeira ética coletiva, um “despertar das *forças da alma*” que ele fundamenta numa tríplice revolução – política, social e cultural. Ainda sobre o “Homem Novo”, o arquiteto e crítico de arte Adolf Behne, ao defender a arquitetura de cristal como a arquitetura do futuro proclama que ela “propaga uma *revolução espiritual* europeia, transforma o animal vaidoso, prisioneiro dos costumes, em um homem desperto e consciente” grifos nosso. Sobre o assunto, recomendamos o texto “Escrituras da luz” de Dominique Baqué, prefácio da edição espanhola de pintura, fotografia e cine de László Moholy-Nagy.



0217 Fig.09 Spiral Top II – Astronauta (Kolchi Wakata) manuseia o equipamento na performance/experimento Aurora Oval, Takuro Osaka, 2014.

25

da subjetividade do ser como os estudos sobre a persistência retiniana, que teve no cinema sua melhor expressão, e mais recentemente, o desenvolvimento da realidade aumentada através da mediação de aparatos tecnológicos como os óculos propostos por Steve Mann.

Moholy-Nagy defendeu que:

“la creación óptica es una de las vías de formación inconscientes y no intencionadas con las cuales vamos preparando el tipo de conciencia adecuado para una sociedad del futuro. (...) Lo que nos importa aquí es **poner em movimiento las fuerzas subconscientes que gobiernan el órgano óptico.**” (grifo nosso), (NAGY, 2005, p.176).

Nesse contexto, o construto psíquico e o desenvolvimento técnico se retroalimentam. Estando em paralelo, um promove a existência do outro, como no pictograma do TAO, cuja análise semiótica nos revela uma complexa dialética das mutações. Nos trabalhos plásticos apresentados ao final dessa pesquisa nos propusemos a sintetizar tais indagações por meio de um projeto de instalação e um ensaio fotográfico que buscam, nos limites de suas linguagens, fazer-nos vivenciar a técnica de *light painting*. Durante todo o processo de criação e de escrita desse texto, nos questionamos sobre possíveis potencialidades filosófica da técnica e suas provocações estéticas. Se existem, como mensurá-las? Quais forças subconscientes colocar-se-iam em movimento na preparação da consciência da sociedade do futuro? Sabemos que tal investida em mares dionisiacos é por demais perigosa, mas tentaremos mostrar, de dentro de nossa nau apolínea, que a técnica de *light painting* é um “modo de produzir funções sógnicas” (ECO, 2014, p.190) através da manipulação do *continuum*, contudo, tem a característica de ser - principalmente no que concerne a luz direta - uma “função sógnica imprecisa ainda não codificada” pois executa um ato de “INSTITUIÇÃO DE CÓDIGO” (ECO, 2014, p.161) e como toda invenção é

“regida por *ratio difficilis*, mas sua reconhecibilidade em termos iconográficos é regida por *ratio facilis*, e devida à presença de traços replicáveis e convencionalmente reconhecíveis. Portanto, a imagem pictórica do Demônio é um enunciado visual que constitui ao mesmo tempo uma PROJEÇÃO (uma invenção) e a RÉPLICA de uma unidade hipercodificada.” (ECO, 2014, p.203).

O LP atua ao mesmo tempo na soleira e no um-

bral superior da semiótica como nomeia ECO, ele serve como instrumento de pesquisa na significação daquilo que ainda não é. Contudo, visto que nem toda invenção é suscetível de ser reconhecida como tal por necessitar de convenção cultural, utilizaremos na crítica à nossa prática plástica o termo quali-signo icônico remático por nos parecer a forma racionalizante mais próxima da fugacidade dos traços luminosos apresentados em uma performance com LP. O quali-signo icônico remático é uma expressão peirceana deixada de lado pela crítica de Eco que considera a tricotomia (SÍMBOLO, ÍNDICES, ÍCONES) “insustentável” (prefácio do tratado geral de semiótica, p.XI) por não dar conta dos fenômenos existenciais – no que tem razão - chegando a dizer que “a categoria de iconismo não serve para nada.” (ECO, 2014, p.189). O estudioso vê a tricotomia peirceana como categorias que

“ocultam uma série de funções sógnicas passíveis de segmentação, assim como um conjunto mais articulado de operações produtivas, dando origem a uma n-cotomia de vários modos de produção sógnica (...) uma tipologia dos modos de produção sógnica tende a propor categorias capazes de descrever até mesmo aquelas funções sógnicas ainda não codificadas e que são postuladas ao mesmo tempo em que são produzidas pela primeira vez.” (ECO, 2014, p.3)

Contudo, podemos analisar o resultado fotográfico da performance que utilizou o *light painting* como registro de movimentos previamente realizados em frente a câmera. Poderíamos até traçar a genealogia das linhas presas às amarras da existência, atribuindo-lhes valores como velocidade e direção, adjetivando-lhes como velozes, ou vacilantes, desequilibradas ou

harmoniosas. Artifícios codificáveis “e aptos a exprimir emoções como os movimentos do corpo, as expressões faciais registradas pela cinésica e pela paralinguística” (ECO, 2014, p.207). Todavia, argumenta Eco, que tal empreendimento perseguido por artistas como Kandinsky na expansão do universo semântico do traço, parece estar ligado a “psicologia da EMPATIA (ou *Einfühlung*)” (ECO, 2014, p.179) que em sua tipologia dos modos de produção sógnica aparece entre “estímulos programados” e “invenção” (ECO, 2014, p.193) e que em sua visão devem ser “estudados pela fisiologia do sistema nervoso: mas num quadro semiológico não parece muito frutuoso querer estabelecer se eles se baseiam ou não em estruturas universais da mente humana ou se não são antes sujeitos a variáveis biológicas e culturais” (ECO, 2014, p.179-180). Nesse sentido, a semiótica apresentada por Eco em seu tratado geral pretende, como ele mesmo diz fundir “os problemas tradicionais da semântica e da pragmática em um único modelo que procura resolvê-los a todos de um só ponto de vista” (prefácio do tratado geral de semiótica, p.X-XI), ele propõe a “INSTITUIÇÃO DE CÓDIGO” como uma regra produtiva inventada enquanto é produzida. Não é a coisa que significa, é a função que permite essa significação, o referente nem mesmo precisa estar lá.

“A semiótica tem muito a ver com o que quer que possa ser ASSUMIDO como signo. É signo tudo quanto possa ser assumido como substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem subsistir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, *a disciplina que estuda tudo o quanto possa ser usado para mentir.*” (grifos do autor) (ECO, 2014, p.4)

Não é meu intuito mentir, mas acredito que a técnica de *light painting* é uma rica metáfora para nos ajudar a pensar sobre a função sógnica pois percebi ao longo da prática que manipulamos dois tipos de luzes (direta e indireta), uma que revela o mundo exterior, acendendo o espaço físico que circunda meu ser e outra que permite materializar um mundo interno ao meu ser, um contato direto com minha escuridão, com meu *self*. Nesse espaço da imaginação, coloco-me em contato com o numinoso (OTTO, 2007) e vivencio a epifania do Uno primordial. Compreendo a necessidade do qualisigno icônico remático como uma fronteira encarnada, veículo de significação, que me ajuda a tomar ciência do *cogito* que sou e sendo proponho audaciosamente a atualização do axioma cartesiano “penso, logo existo” por “penso, logo não existo só aqui”. “Se algo não pode ser usado para mentir, então não pode também ser usado para dizer a verdade: de fato, não pode ser usado para dizer nada.” (ECO, 2014, p.4)

No texto intitulado pequena história da fotografia, Walter Benjamin, sentindo a força das transformações psíquicas proporcionadas pela fotografia e especialmente pelo cinema, lembra da crítica publicada no *Jornal Leipziger Anzeiger* onde a exacerbação iconoclasta, tema brilhantemente levantado por Gilbert Durand em seus ensaios sobre o imaginário, ganhava forma no texto que caracterizava a imagem técnica como impossível de participar da genialidade humana.

“(…) fixar efêmeras imagens de espelho não é somente uma impossibilidade, como a ciência alemã o provou irrefutavelmente, mas um projeto sacrílego. O homem foi feito à semelhança de Deus, e a imagem de Deus

não pode ser fixada por nenhum mecanismo humano. No máximo, o próprio artista divino, movido por uma inspiração celeste, poderia atrever-se a reproduzir esses traços ao mesmo tempo divinos e humanos, num momento de suprema solenidade, obedecendo às diretrizes superiores do seu gênio, e sem qualquer artifício mecânico”. (BENJAMIN, 1985, p.92)

Dessa perspectiva, podemos traçar paralelos entre o que representa o *light painting* para o observador do séc. XXI, ou mais precisamente, o que representará os óculos de realidade aumentada e o que representou o estereoscópio para o observador do séc. XIX que presenciou a chegada da fotografia e teve, através da manipulação do “aparelho” (cabe aqui lembrar o conceito proposto por Vilém Flusser no seu glossário para uma futura filosofia da fotografia como um “brinquedo que simula um tipo de pensamento”, 2002, p.77), a possibilidade de interagir com um construto ora puramente teórico. Qual transformação psíquica uma sociedade desenvolve quando finalmente consegue materializar desejos estéticos que necessitaram de um longo processo de pesquisa em áreas distintas, no caso em estudo como a química e a ótica?

Segundo Hockney, 2001, desde o séc. XV as lentes e espelhos estavam presente como tecnologia de criação nos ateliês dos artistas da europa medieval e renascentista, conferindo-lhes possibilidade de “criar projeções fiéis” (p.12) do mundo, o que lhes trazia reputação nas sociedades em que estavam inseridos. O contato com tecnologias óticas familiarizou a psique humana que construiu um modelo científico racional sobre a percepção de profundidade presente na visão

binocular, mas ausente nas projeções, na forma de um aparelho, o estereoscópio, quatro séculos depois. Se podemos reconhecer que a realidade percebida, o universo tridimensional, é formada(o) pela união de estímulos vindos de imagens capturadas apenas pela visão monocular (olho esquerdo e olho direito) que por sua vez capturam ângulos iguais em eixos diferentes de um mesmo objeto bidimensional qualquer externo ao ser e que ao serem apresentadas de forma particular onde cada olho veja apenas a imagem específica, mas aparentemente no mesmo local, o cérebro fundi as duas e aceita como a visão de um sólido objeto tridimensional, poderemos então sugerir que a partir da manipulação desse brinquedo que simula um tipo de pensamento, concluir que o sólido objeto tridimensional presente em nossa percepção cotidiana da realidade se origina, na verdade, de uma condição cerebral. A noção de profundidade é uma condição de nosso aparato cognitivo tridimensional.

Aparelhos óticos, ao mesmo tempo que simulam um tipo de pensamento, como se encerrassem diversas variáveis em seu código, abrem a possibilidade de perceber a condição humana por uma nova perspectiva que ainda não foi sintetizada na forma de aparelho. A realidade experimentada pelos sentidos não necessariamente é a realidade apresentada pela natureza, mas sim a realidade possível de chegar até nós. Peirce tenta teorizar sobre o que ele chama de inferências abdutivas que se transformariam em juízos perceptivos e chega a conclusão que “percebemos aquilo que estamos preparados para interpretar” (PEIRCE, 2010, p.227). O que nos parece curioso, contudo é que nossa capacidade de interpretar parece estar associada às referências que

possuímos. Quanto maior nosso repertório imaginário, mais chances temos de conceber aparelhos que codificam novas relações e, consequentemente compreender melhor nossa própria existência.

A geometria não-euclidiana foi outra importante aquisição de construtos puramente teóricos e mentais, sua concepção de espaço está tão desassociada da realidade percebida pelo aparato cognitivo que modelos estéticos só puderam ser elaborados de forma mais compreensível com a chegada da computação. Sua criação é reflexo da potência da realidade imaginal e uma breve análise nos servirá para compreender melhor o que apresentaremos em mais detalhes nos dois próximos capítulos.

De forma grosseiramente sintética, a geometria não-euclidiana parte do axioma que o espaço é curvo e foi com base nela que a física obteve importantes caminhos investigativos sobre a compreensão de universos não percebidos pelos seres tridimensionais. “Os que seguiram as pegadas de Riemann tiveram mais facilidade para falar de mundos invisíveis.” (KAKU, 2015, p.56). Nela, o espaço não é limitado às seis oposições de direção presentes no deslocamento corporal em três dimensões, a saber: cima/baixo, norte/sul e leste/oeste, (ana/kata é a oposição na quarta dimensão), mas ilimitado a n-oposições. Os modelos provam que matematicamente é possível, já os físicos parecem menos megalomaniacos e teorias contemporâneas sugerem um universo de 10 dimensões. O que nos interessa aqui, contudo é a reflexão sobre o caráter desincorporado que as ditas ciências exatas possuem no trato com o ser e seu imbricamento com as ciências humanas, levantando mais

uma vez a relação arte/ciência já exposta. O que não é passível de experiência sensível, mas de formulação racional é, ao longo dos anos, disseminada na sociedade através do deleite estético proporcionado por obras de arte. Lembremos Moholy-Nagy, 2005, p.177 mais uma vez: “El arte es esta preparación inconsciente, la educación subconsciente del ser humano”. Não podemos negar que movimentos como o cubismo, o surrealismo e o abstracionismo, que de maneira particular expressaram o imaginário de seus representantes, foram os primeiros a carregar o potencial da geometria de n-dimensões.

O que nos parece, dentro de uma crítica historicista, é que o desenvolvimento do *light painting* está para a realidade aumentada assim como os espelhos e lentes estiveram para o estereoscópio. Uma forma de ampliar nossa percepção sobre a realidade antes da popularização do aparelho, preparando o subconsciente para a era em que o computador será uma possibilidade de mediar nosso contato com a realidade. Se o estereoscópio ampliou os horizontes da psique humana tornando o ser encarnado mais familiarizado com seu aparelho cognitivo, quais horizontes poderão ser alargados com a chegada da realidade aumentada?

O professor Steve Mann, um pioneiro da *wearable computer*, desenvolveu nos últimos quarenta anos o que acredita ser o próximo passo da criação humana: a aproximação da interface dos computadores ao corpo humano possibilitando a experiência de uma realidade que foge ao nosso aparelho cognitivo - que ele chama de fenômeno da realidade aumentada (**Fig 10**) - através de aparatos tecnológicos que permitem mediar nossa interação com essa realidade (por isso defende o termo

realidade mediada)¹⁶. Concebemos os experimentos de Mann como uma aproximação da câmera fotográfica e suas propriedades de obturação e diafragma unidas a um sistema binário de processamento de dados que permitiria, em teoria, uma seletividade dos inputs visuais. Nossa maior preocupação é sobre o implemento, pois acreditamos que estará atrelado a interesses mercantis de grandes corporações que não necessariamente estão interessadas na autonomia do usuário – um exemplo concreto foi o *google glass*¹⁷. Uma coisa é certa: quanto menos aprendermos sobre o assunto, mais suscetíveis estaremos a consumi-lo passivamente. Seremos meros “operadores do aparelho”. Mann parte de uma ideia muito simples: o óculos de grau foi uma invenção que possibilitou o ser humano ver melhor por muni-lo de um aparato tecnológico que aprimora sua cognição. Foi nessa perspectiva que ele desenvolveu o *global-HDR (high dynamic range)* como um melhoramento do óculos de grau. Não entraremos nos detalhes técnicos da formação de uma imagem HDR, mas podemos dizer que em termos gerais o HDR é a possibilidade de registro de uma imagem com um alcance dinâmico entre 100%

¹⁶ Mann traz dois conceitos fundamentais em sua obra, o fenômeno da realidade aumentada que ele apresenta como a “capacidade de vermos coisas invisíveis” e exemplifica com seu experimento ao observar o aumento e a diminuição do brilho do aparelho de televisão ao se aproximar do campo de visão da vídeo câmera e o conceito de realidade mediada, que assim como o aparelho cognitivo humano permite a interação com a realidade, o aparato tecnológico permite com a realidade aumentada. “Since its inception, Mediated Reality has been built into a wearable computer infrastructure that is a wireless (untethered) apparatus worn over the eye which, in real time, computationally reconfigures reality by adding or diminishing it according to the user’s specification.” (MANN; NIEDZVIECKI, 2001, p.202)

¹⁷ Em abril de 2012 a Google começou a comercialização do produto que foi suspensa em Janeiro de 2015 e em dezembro de 2015 foi aceita pela Federal Communication Commission.

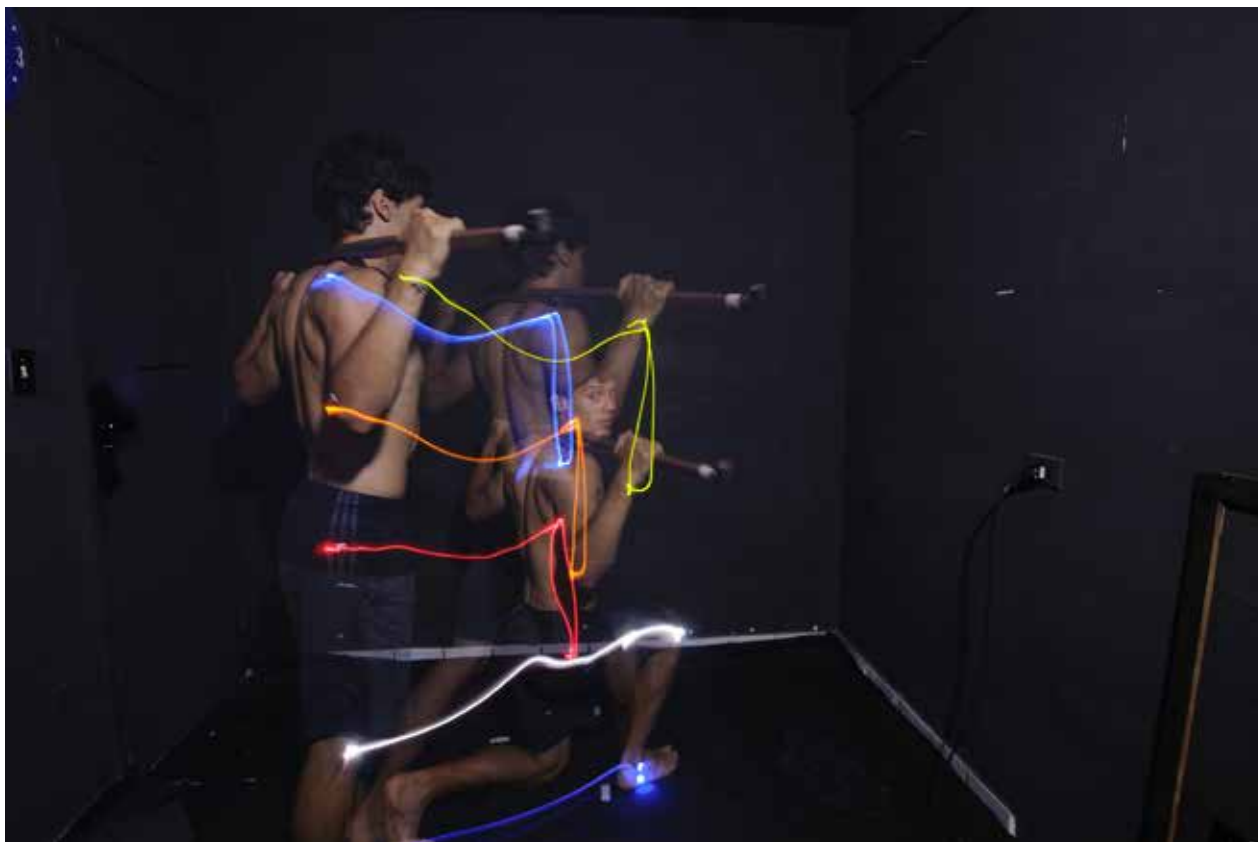
de luz (255px) e 0% de luz (0px), além de todos os intervalos possíveis entre as extremidades. Por exemplo, um sujeito que tem 80% de visão pode usar o HDR para gerar imagens mais claras em tempo real e ver melhor o mundo a sua volta, assim como quem tem fotofobia, por exemplo, pode gerar imagens mais escuras. Ou seja, o indivíduo acessa a realidade mediado pelo aparato. Em síntese, é o mesmo princípio do óculos de grau, mas possui particularidade antes não possíveis, como quando o indivíduo começa a interferir na realidade, seja intensificando o sinal de um ambiente na penumbra para continuar a ler por exemplo, ou quando a programação do aparelho ganha em complexidade e permite apagar a publicidade dos *outdoors* ou inserir objetos virtuais na decoração de nossas casas. O pesquisador advoga por uma realidade onde o sujeito tem autonomia em escolher o que quer que participe de sua realidade sem ser invadido por mensagens que não lhe aprazem. Isso suscita uma série de questões sobre alteridade debatidas na filosofia contemporânea que podem caminhar para opostos como uma espécie de narcisismo ariano ou uma “inteligência humanística”, como defende o otimismo de Mann que apela para o fortalecimento do ser enquanto espécie humana onde a “cooperação é prática necessária no dia-dia – não apenas um conceito que as crianças aprendem no jardim de infância”. Ele acredita que “talvez a diferença chave na era *cyborg* não seja tanto o nosso direito de acessar informação, mas nosso direito de disseminar ou excluir informação de acordo com nossos termos”, e que o desafio será o de “encontrar individualmente caminhos que melhorrem nossa habilidade de processar, consumir e decidir qual informação deve nos afetar” (MANN; NIEDZVIECKI,



Fig.10 – Vendo a Visão de um sensor de segurança, 1990, Steve Mann.

2001, p.221-228). Acreditamos que essa postura otimista do pesquisador venha da compreensão que não é uma aptidão cognitiva melhor, ou pós-humana, que fará do sujeito um ser ético – apesar de sua aparente crença de que ela propiciará o desenvolvimento de hábitos éticos – ou seja, não nos tornamos menos bárbaros por usarmos óculos de grau e conseqüentemente não nos tornaríamos piores por admitirmos uma realidade mediada. Há uma esperança, e ela é uma nova realidade. Uma realidade cada vez mais mediada por tecnologias ópticas complexas.

Nesse contexto, o *light painting* parece ter papel relevante na construção imaginária da sociedade vindoura. A criação dos discursos sobre a óptica do amanhã passa pelo manuseio do quali-signo icônico remático hoje e esse espaço de significação onde os artistas fundem realidade compartilhada e individualidade imaginária será disputado na tentativa de legitimação de discursos. É fácil imaginar que haverão os aproveitadores mercadológicos, os marketeiros inescrupulosos, os utópicos bem intencionados e muitos desinformados que comprarão a ideia do agente financeiro mais forte. Cabe a nós, artistas, sermos observadores críticos da realidade.



Avanço
Felipe Ferreira
4288x2848px

/ENTRE/ VER E CAPTURAR: O MUNDO INVISÍVEL E A REALIDADE IMAGINAL

30

“o imaginário não significa, porém, ausência da razão,
mas apenas a exclusão de raciocínios demonstráveis
e prováveis, os quais constituem o fundamento da
imaginação científica.”
(TRINDADE; LAPLATINE, 1996, p.79)

“Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só
a psicanálise revela o inconsciente pulsional.”
(BENJAMIN, 1985, p.94)

/ENTRE/ VER E CAPTURAR: O MUNDO INVISÍVEL E A REALIDADE IMAGINAL

Se olharmos para a história da fotografia, perceberemos que o fenômeno da curta exposição à luz foi um desenvolvimento da técnica que começou com longas exposições ao sol. A já centenária fotografia de Joseph Nicéphore Niépce (**Fig.11**) é lembrada como tendo necessitado de 8 horas de exposição à luz mãe para a gravação de sua existência. Ou seja, as experiências de Niépce com uma placa de estanho, zinco, cobre e prata tinham uma baixa sensibilidade e precisavam de muito tempo de exposição para que os raios refletidos pelos objetos pudessem fundir a emulsão, escurecendo-a em diferentes graus e gerando tons de cinza variado. É de se imaginar que uma luz de lamparina de óleo tenha passado na frente da câmera armada para o registro em algum momento da história e possa ter impressionado as substâncias fotossensíveis. Não sabemos ao certo, se as emulsões de sensibilidade baixa teriam velocidade de gravar a imagem. Contudo, mesmo que essas luzes tenham aparecido, acidentalmente ou não, fica claro



Fig.11 Joseph Nicéphore Niépce, view from the Window at Gras, 1826.

que a busca naquele momento estava concentrada **31** na apreensão da “realidade” da luz refletida e não na impressão da luz direta, ou na exploração de uma possível linguagem fotográfica, como notaremos em experimentos de Henry Fox Talbot¹⁸, um dos entusiastas a ter sucesso em sua pesquisa.

A realidade apresentada pelo aparato fotográfico tem sido objeto de pesquisa nos últimos 178 anos. Publicamente anunciada pela academia de ciências francesa em 1839, teve desde seus primórdios seguidores de correntes distintas. Os que procuravam nela um registro da realidade, de cunho científico e os que enxergavam na nova tecnologia a possibilidade de uso artístico na criação de realidades poéticas, como os

¹⁸ É notório o início de uma preocupação formal com a composição da fotografia nas linhas exploradas por Talbot usando uma escada como instrumento de perspectiva. Para mais informações indicamos o documentário “Photo” do Centro Pompidou.

pictorialistas - primeiro movimento fotográfico crítico à gênese mecanicista que procurava imitar a pintura e negava a “objetividade” das lentes, enaltecendo o desfoque por acreditar ser mais próximo da visão humana. (MRÁZKOVÁ, 1987, p.8). Oscar Gustave Rejlander (**Fig.12**) e Henry Peach Robinson¹⁹ (**Fig.13**), em meados de 1800, montavam fotografias utilizando quatro, até trinta fotogramas diferentes e apresentavam trabalhos finais mesclando a realidade do dispositivo à sua realidade imaginal.

Devido ao longo tempo necessário para a gravação do raio luminoso, figuras em movimento não eram capturadas pelas substâncias fotossensíveis. A representação do mundo era apenas de espaços estáticos como mostra a célebre imagem feita por Daguerre em 1838 (**Fig.14**), onde vemos a silhueta de um indivíduo no canto inferior esquerdo da imagem que muito possivelmente estava tendo seus sapatos polidos e permaneceu relativamente estável durante a longa exposição. O “olho mecânico” ainda estava longe dos 24 quadros necessários para ver o movimento como nós, nem possuía uma emulsão rápida o suficiente para recortar um momento do *continuum*.

Portanto, a gravação do movimento dos objetos, seja através da luz direta ou refletida, data de um segundo período no desenvolvimento das emulsões fotossensíveis. Quase cinquenta anos separam a primeira imagem de Nicéphore Niépce, 1826, e os experimentos de Eadweard Muybridge, tomando como exemplo a famosa sequência do galope com as quatro patas no ar de 1872²⁰ (**Fig.15**).

¹⁹ ROBINSON, J.P. *The elements of a Pictorial Photograph*, disponível em: <<https://archive.org/details/elementsapictor00robigoog>>, visualizado em 28.09.2014



Fig.13 Study for a photograph. Henry Peach Robinson, 1860.



Fig.14 Louis Daguerre, Boulevard Du Temple, 1838.



Fig.12 Two ways of life, 1857 - Foto: Oscar Gustave Rejlander 30 grupos de personagens foram fotografados separadamente e montados nessa imagem de 78x40cm. Rejlander parece querer competir, pelo menos em complexidade, com pinturas do renascimento italiano.

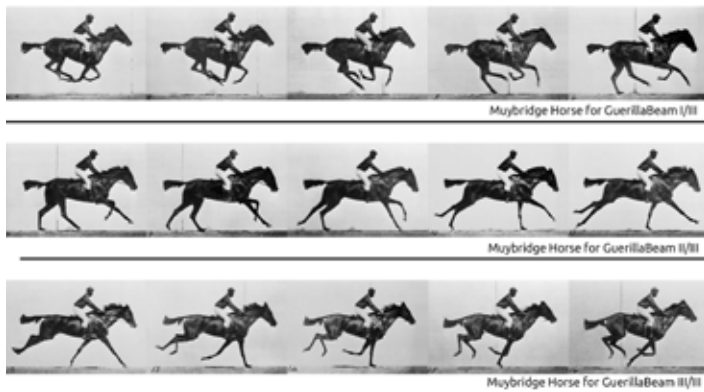


Fig.15 1872 – Eadard Muybridge- horse, 1872.

A maior velocidade de captura das substâncias e a sincronização dos equipamentos permitiram o estudo fracionado do movimento. O intuito de Muybridge, assim como do fisiologista Étienne-Jules Marey (Fig.16), onde pela primeira vez vemos luzes apontadas diretamente para câmera, ou mais tardiamente as incursões do casal Gilbreth (Fig.17), ficaram para a história como momentos onde a fotografia foi utilizada como instrumento de pesquisa científica na investigação da realidade promovendo novas informações físicas e anatômicas sobre o comportamento do homem e dos animais. No entanto, se olharmos pela perspectiva da fotografia como linguagem veremos que esses estudos desenvolveram o aparelho fotográfico e possibilitaram a investigação de um universo não acessível ao instrumental cognitivo humano. Eram pesquisas que buscavam o registro da realidade e acabaram por revelar realidades inacessíveis.

movimento: do instantâneo ao fotodinamismo”, argumenta que a fotografia “instantânea”, ou seja, a que grava um movimento sendo realizado data de 1858. Ou seja, ainda assim, teriam sido necessários 30 anos entre os acontecimentos.

Como já sabemos, a câmera escura com seus espelhos e lentes eram velhos conhecidos, há séculos a vivência óptica que um dia fascinara Hasan Ibn al-Haytham (Alhazen), depois de ter sido considerado louco e passado os últimos anos de vida preso, era contemplada de forma ainda mais vivaz no ateliê europeu²¹. Parece óbvio que o próximo passo, ou “desejo poiético”, seria a criação de uma forma de fixação dessas imagens.

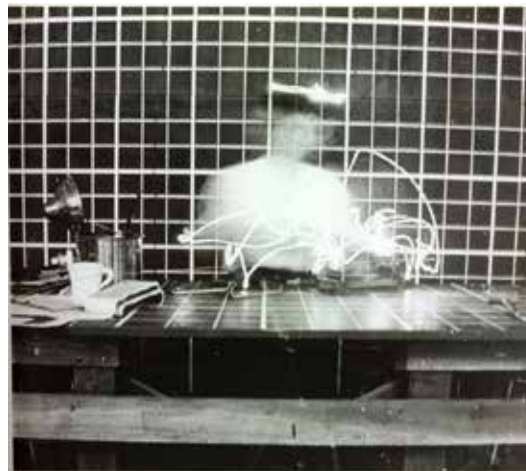


Fig.17 – Frank e Lillian Gilbreth. Motion Study, 1913.

Existem relatos dos primeiros experimentos de fixação e a dificuldade de mantê-los no suporte, uma longa coleta de dados nas falhas das emulsões que esvaíam-se até as primeiras misturas que

²¹ Para mais informações a respeito do uso de lentes na pintura recomendamos o documentário da BBC “O conhecimento secreto”, onde David Hockney reconstruiu vários experimentos, disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=7W0AKH7pWZo>>, acesso em 06.12.16.



Fig.16 – Étienne-Jules Marey. Pathological walk from in front, made visible by incandescent bulbs fixed to the joints, 1889

resistiam por segundos, horas²². Foi no campo da práxis, da coleta de erros sucessivos, que entusiastas vivenciaram suas pesquisas²³ e desenvolveram a *techné* necessária ao “progresso” almejado. Os pesquisadores que estavam /entre/ ver e capturar o que viam passaram a capturar o invisível.

Com a fotografia beirando cinquenta anos de existência, o físico e filósofo Ernst Mach identificou as ondas geradas por projéteis que ultrapassam a velocidade do som através do registro fotográfico da sombra das ondas de choque formadas no ar por uma bala de bronze. Algo que não nos é acessível a olho nu (**Fig.17**), mas que o aparelho ajudou a revelar. March é ainda conhecido pelo estudo da ilusão de ótica formada pelo contraste entre gradações de cinza que aumentam ou diminuem se estiverem perto ou distante entre si. Uma de suas máximas é de que as leis físicas locais são determinadas pela larga escala da estrutura do universo. As teorias de Mach influenciaram Einstein de muitas maneiras, porém, enquanto Einstein, segundo Feyerabend, não oferece nenhuma análise do processo de criação, preferindo ligá-lo à sua atitude religiosa, Mach aduz imediatamente ao instinto. O aparelho fotográfico lhe serviu de suporte para a investigação de uma intuição instintiva.

22 Recomendamos o filme A Governanta, 1998 de Sandra Goldbacher. O filme apresenta a conquista da imagem fixa e abertura de mercado proporcionada pela nova técnica mimética.

23 Irwin e Springgay defendem a pesquisa viva como um compromisso de vida com as artes e a educação por meio dos atos de pesquisa, sendo estes atos formas teóricas, práticas e artísticas de criar significado através de formas recursivas, refletivas e responsivas. “Estar atento aos espaços do entrelugar abre oportunidades para uma pesquisa viva dinâmica. Os a/r/tógrafos podem visualizar estes espaços de entrelugar como parte de uma dobra interminável.” (DIAS, IRWIN, 2013 p.147)

““Todavia, isto não nos obriga de modo algum a transformar os elementos instintivos da ciência num novo misticismo; façamos antes a seguinte pergunta: como é que o conhecimento instintivo tem origem e o que encerra?” (MARCH apud FEYERABEND, 1991, p.162).

Por hora, guardemos a ideia de processo criativo ligado ao instinto e adentremos mais profundamente no mundo invisível descortinado pelo aparelho.

Aproximadamente vinte anos depois dos experimentos de March, Anton Giulio Bragaglia publica o manifesto fotodinamista. Nele, refuta a já experiente cronofotografia; expressão cunhada por Étienne-Jules Marey, inventor de uma espécie de rifle (**Fig.18**) que capturava frações do movimento e grafava o tempo em intervalos próximos e a recém inventada cinematografia, enxergando em ambos os métodos uma reprodução “fria”, que acabavam com o “ritmo”, não permitindo o estudo completo do movimento, visto que eram sempre recortes, frações do tempo.

“Cronofotografia poderia ser comparada a um relógio onde os quartos de horas são marcados, a cinematografia com um segundo relógio que apresenta também os minutos e o Fotodinamismo a um terceiro relógio onde não apenas os segundos são mostrados, mas também o ‘intermovimento’²⁴, as frações

24 Annateresa Fabris apresenta o termo “intermomentais”. Preferimos, contudo, interpretar seguindo o termo “*intermovemental*”, presente na tradução inglesa. Por distinguir “movimento” e “momento” e entender que o registro de intermomentos sem a presença do movimento estaria mais próximo da cronofotografia do que do fotodinamismo justamente por não necessariamente apresentar o movimento no desenrolar do tempo. Um questionamento a ser levantado é como identificar a passagem do momento se não através do movimento? Exemplificamos com a noite de sono quando dormimos e acordamos sem sonhos ou aparente período de repouso. É um flash de uma existência ininterrupta.

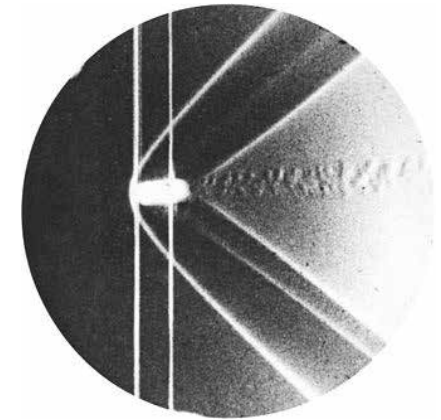


Fig.17 Photography of bow shock waves around a brass bullet, 1888.

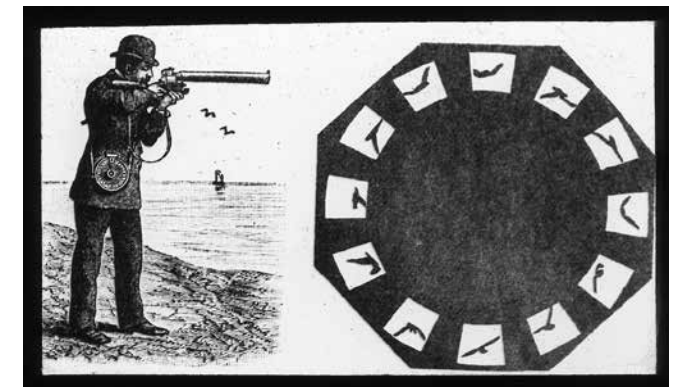


Fig.18 Cronofotografia. Ilustração reproduz como funcionava o rifle inventado por Étienne-Jules Marey.



Fig.19- Le Fumeur. Anton Giulio Bragaglia, 1913.

existentes na passagem entre os segundos”. (BRAGAGLIA,1911, p.2, tradução nossa)²⁵

Os irmãos Bragaglia buscavam uma “reconstrução precisa do movimento”, queriam apresentá-lo em toda sua inteireza mesmo que concentrado em apenas uma imagem. O movimento que se esvai diante de nossos olhos permanecem “palpitantes em nosso consciente”, apenas o fotodinamismo conseguiria revelar a invisibilidade do movimento, o fluxo “intermovimental” presente na realidade mas inacessível ao nosso sistema cognitivo (Fig.19). Era “desejável e correto gravar imagens em estado distorcido” visto que os corpos inevitavelmente se transformam em movimento. No manifesto, os Bragaglia admitiam que o fotodinamismo tinha sua origem no “vasto campo da **ciência da fotografia**” (grifo nosso) por estar também “baseado nas propriedades físicas da câmera”, mas tinha a ambição de atingir “ideais contrários aos até então representados”. (BRAGAGLIA, 1911, p.1)

Caminhando em uma perspectiva diferente dos seus contemporâneos que realizavam montagens e intervenções nos negativos (Fig.20) na busca pela legitimação do discurso fotográfico como “*fine art*”, os irmãos enxergavam no fotodinamismo uma apresentação cabal da fotografia como arte e ciência, era a tecnologia em busca do estudo completo do movimento gerando resultados estéticos que nos dão compreensão e aumentam nossa consciência sobre o movimento e as limitações de nossa cognição. Eles propunham “uma obra que **transcende** a condição humana, tornando-se uma **fotografia transcendental** do movimento” (grifo nos-

²⁵ Disponível em <<http://www.italianfuturism.org/manifestos/futuristphotomanifesto/>>. Acesso em 10.05.2015

so). A capacidade retórica da fotodinâmica era tal que acabou criando dificuldades de relacionamento com os pintores futuristas que não passariam de “decalcadores da imagem mecânica” (BERNARDINI, 1980).

No entanto, a estética do cinema provocou maior interesse no grande público que a estética do



Fig.20 Composition tournante – 1905, Robert Demachy.

intermovimento fotodinamista porque sua imagem mental estava mais próxima da compreensão de seus contemporâneos, ela era mais mimética. Enquanto o cinema nos mostra como vemos o movimento, o fotodinamismo mostra como não o vemos. Ambos sintetizam um modelo mental da persistência retiniana, mas sob olhares opostos. Talvez se os Bragaglia tivessem conseguido materializar imagens fotodinamistas enquanto imagens também em movimento, como as animações com *light painting* permitem hoje, seria mais fácil apre-

sentar nossa condição cerebral encarnada tridimensional aos seus contemporâneos.

No manifesto, Bragaglia chega a dizer que através do fotodinamismo conseguir-se-ia coletar dados “positivos sobre a construção da realidade em movimento assim como a fotografia consegue seus próprios resultados na esfera da realidade estática”. Ele tentava delimitar fronteiras entre fotografia e fotodinamismo, discussão retomada entre *light painters* contemporâneos que defendem o *light painting* como performance registrada pelo suporte fotográfico e enfatizam a postura ativa do *light painter* durante o tempo de exposição. Contudo, o máximo que Bragaglia consegue chegar com os tais “dados positivos sobre a realidade em movimento” é que quanto mais rápido o movimento é executado, maior é sua “desmaterialização” e que os corpos estão sujeitos à distorção imposta pelo movimento. Em seu manifesto, ele ainda prevê uma máquina que possibilitaria ver o movimento em ação, o que hoje é presente na indústria cultural através de *apps* específicos para computadores e *smart phones*.

Aproximadamente três décadas depois dos fotodinamistas e com mais de meio século dos experimentos de Muybridge, um novo sopro é dado nos estudos fisiológicos e fracionados do movimento com a publicação “*Flash! Seeing the unseen by ultra-high speed photography*”, do professor do MIT, Harold E. Edgerton e seu assistente, James R. Killian que reúne o resultado plástico de várias atividades cotidianas registradas com luz estroboscópica e cuja nossa percepção é incapaz de apreender. Ao contrário do cinema, onde a união de vários instantes nos remetem ao *continuum*, Edgerton

congela o *continuum* de nossa realidade com uma precisão ainda maior que os experimentos de Muybridge ou Marey e nos mostra que a percepção cognitiva humana é limitada a uma espécie de “fluxo”, a uma velocidade de decodificação. Fenômenos que se apresentam dentro desse fluxo, são percebidos como naturais. Fenômenos que estão além nos são invisíveis e precisam do auxílio instrumental, o que nos leva ao consequente desenvolvimento tecnológico. Edgerton cita os experimentos de Dr. Irving Lang que consistia em girar uma esfera de chumbo do tamanho de uma mosca para detectar nossa limitação visual ao movimento. Lang observou que a 13 milhas por hora (aproximadamente 20Km/h) o objeto era apenas um borrão, a 26 milhas por hora (40Km/h) era escassamente visível como um objeto em movimento, a 43 milhas por hora (70Km/h) parecia uma linha quase invisível e sua direção não podia ser reconhecida, enquanto que a 64 milhas por hora (100Km/h) ou mais rápido, era completamente invisível (EDGERTON; KILLIAN, 1939, p.9).

As mais de duzentas páginas de “*Flash!*” são dedicadas ao fluxo de movimentos que vão além de nossa capacidade cognitiva (**Fig.21** e **Fig.22**) e suscita a ambivalência de sua pesquisa científica, que ao investigar os limites do aparelho cognitivo humano, revela um universo de profunda experiência estética. Sobre essa aparente indissociabilidade entre campos, Killian escreve no prefácio de “*Flash!*”:

“There are craftmanship and esthetic motivation in Science, and they inevitably appear in these high-speed pictures. ‘Science’, wrote J.W.N. Sullivan, ‘is valued for its **practical advantages**, it is valued because it **gratifies disinterested curiosity**, and it is valued be-

cause it **provides the contemplative imagination** with objects of great aesthetic charm.’ These pictures, as scientific records, **have the same values**, not the least of which is their esthetic charm. They appeal because they **bestow comprehension and increase our awareness**. They **endow us with a new kind of sight** that reveals new forms, subtle relationships of time and space, the essence of motion”. (KILLIAN, J.R, 1939, p.22 – grifo nosso).

O que nos parece é que quando somos confrontados com uma experiência estética que sintetiza fenômenos da natureza não perceptíveis aos nossos sistemas cognitivos, somos atravessados por uma experiência de revelação, uma epifania. O mais interessante, contudo é pensarmos – através de nossa própria prática criadora – que esses confrontos são “buscados”, são intuídos instintivamente, como colocou March, pelo pesquisador que mesmo não tendo ainda a clareza proporcionada pela vivência da epifania, carrega consigo a semente de algo novo.

Um último ponto que achamos relevante abordar nessa pequena retrospectiva sobre a fotografia, e antes de passarmos a dissertar sobre os desdobramentos técnicos que levaram a pintura por caminhos místicos, são os experimentos que registram as frequências eletromagnéticas através da técnica de *light painting*. O professor Steve Mann desenvolveu uma espécie de bastão (SWIM – *Sequential Wave Imprinting Machine*) com receptores sensíveis ao espectro eletromagnético que possuem, em uma de suas extremidades, luzes acionadas de acordo como a sensibilidade que os receptores sofrem pela onda que se propaga no ar (hoje o bastão é montado com *leds*, mas no seu primeiro experimento

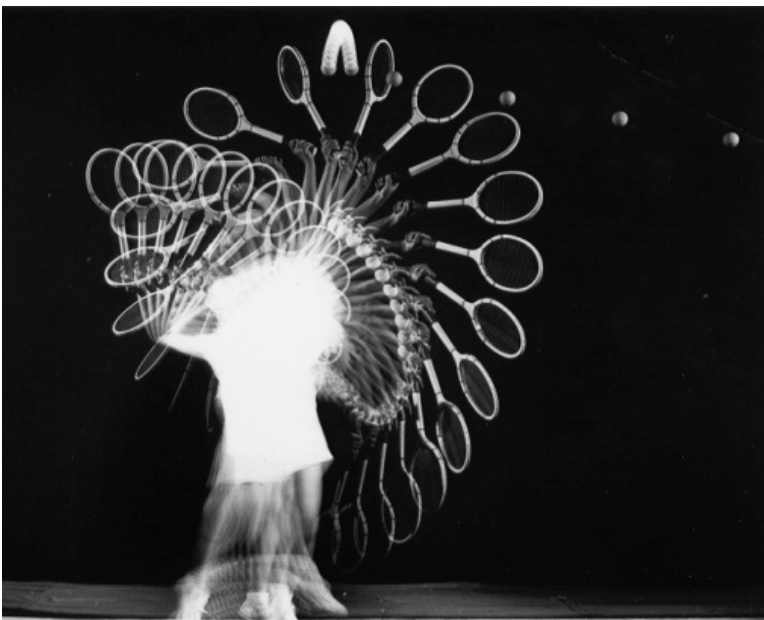


Fig.21 – Jogador de Tênis, 1939 - E. Edgerton



Fig.22 – Bala atravessa carta de baralho, ano desconhecido, E. Edgerton

de 1974 usava lâmpadas de filamento). O procedimento é bastante simples e sua performance lembra nossos experimentos com o Vagalumen²⁶. A câmera é montada em um tripé ou superfície fixa e o obturador aberto. Durante o tempo de obturação o pesquisador navega o bastão em sentido único para que os receptores possam ser sensibilizados e emitirem os sinais da onda em forma de luz e terem sua imagem gravada no dispositivo fotográfico (Fig.23).

Assim como Edgerton, que nos mostra um mundo de movimentos inacessíveis aos olhos, como o vórtices no ar (Fig.24), Mann, penetra ainda mais fundo na revelação desse mesmo mundo de movimentos velados, mundo de vibrações incapazes de sensibilizar nosso sistema perceptivo, mas nem por isso longe de interagir com nossas estruturas celulares. As fotografias que ele batizou como fenômeno da realidade aumentada, como vimos no capítulo anterior, sejam radiofrequências produzidas por aparelhos eletrônicos, sejam as frequências do batimento cardíaco (Fig.25), nos convidam a novas investigações.

Proporcionar experiências estéticas ao sujeito encarnado que gratifiquem sua curiosidade desinteressada de forma que potencialize sua percepção e aumente a consciência de si parecem ser características do campo indissociável onde arte e ciência atuam fazendo com que o desenvolvimento técnico óptico e psíquico caminhem lado a lado. O mundo invisível é aos poucos

²⁶ Em 2015 escrevemos um relato de experiência que conta com a construção de um dispositivo baseado em Arduino e fitas led LPD8806. O resultado da pesquisa está disponível em formato e-book para download em lightarmy.art.br



Fig.24 – “By using smoky titanium tetrachloride we can see the vortices in the air caused by the whirling fan, 1939, E. Edgerton

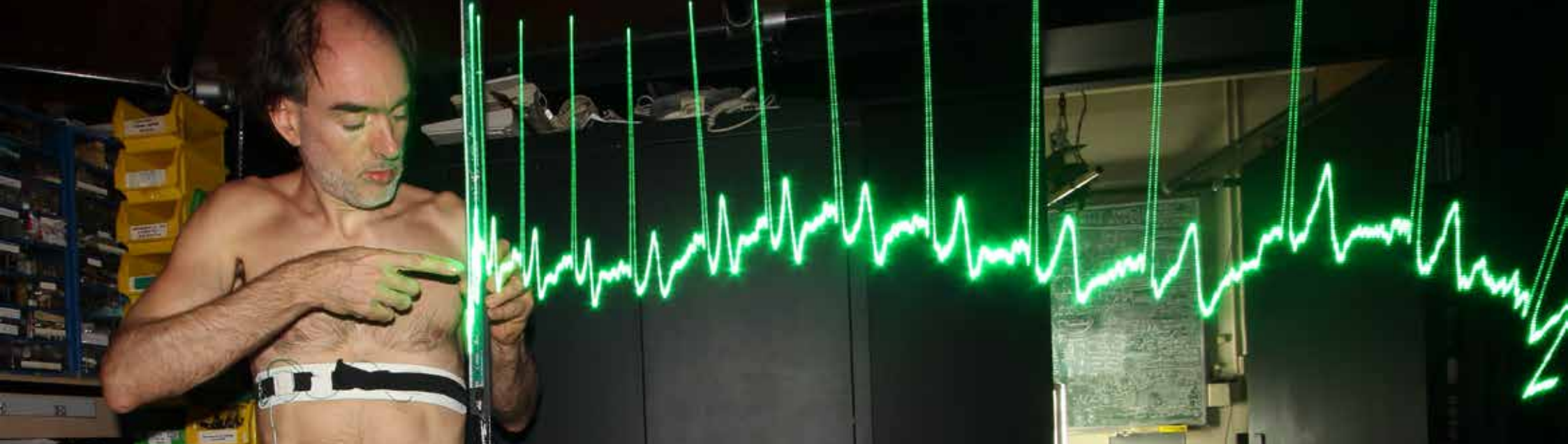


Fig.25 – Registro dos batimentos cardíacos, 2016, Steve Mann

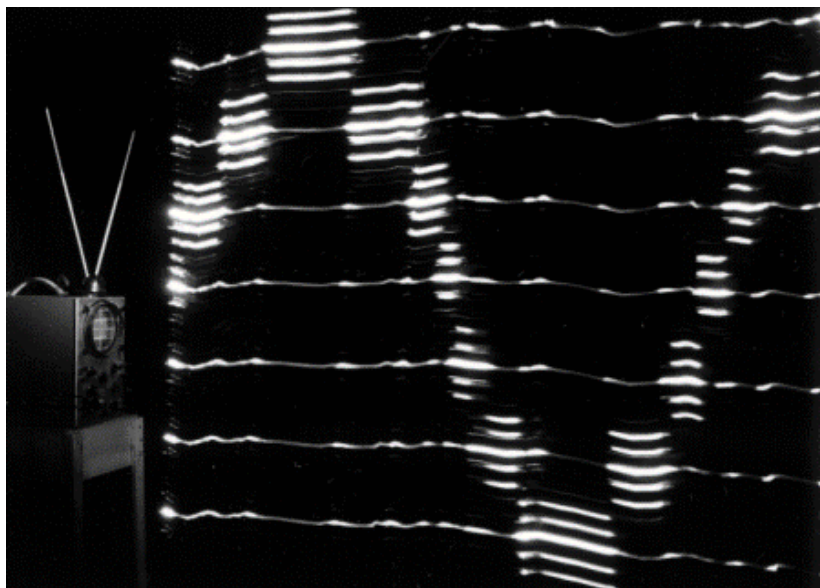
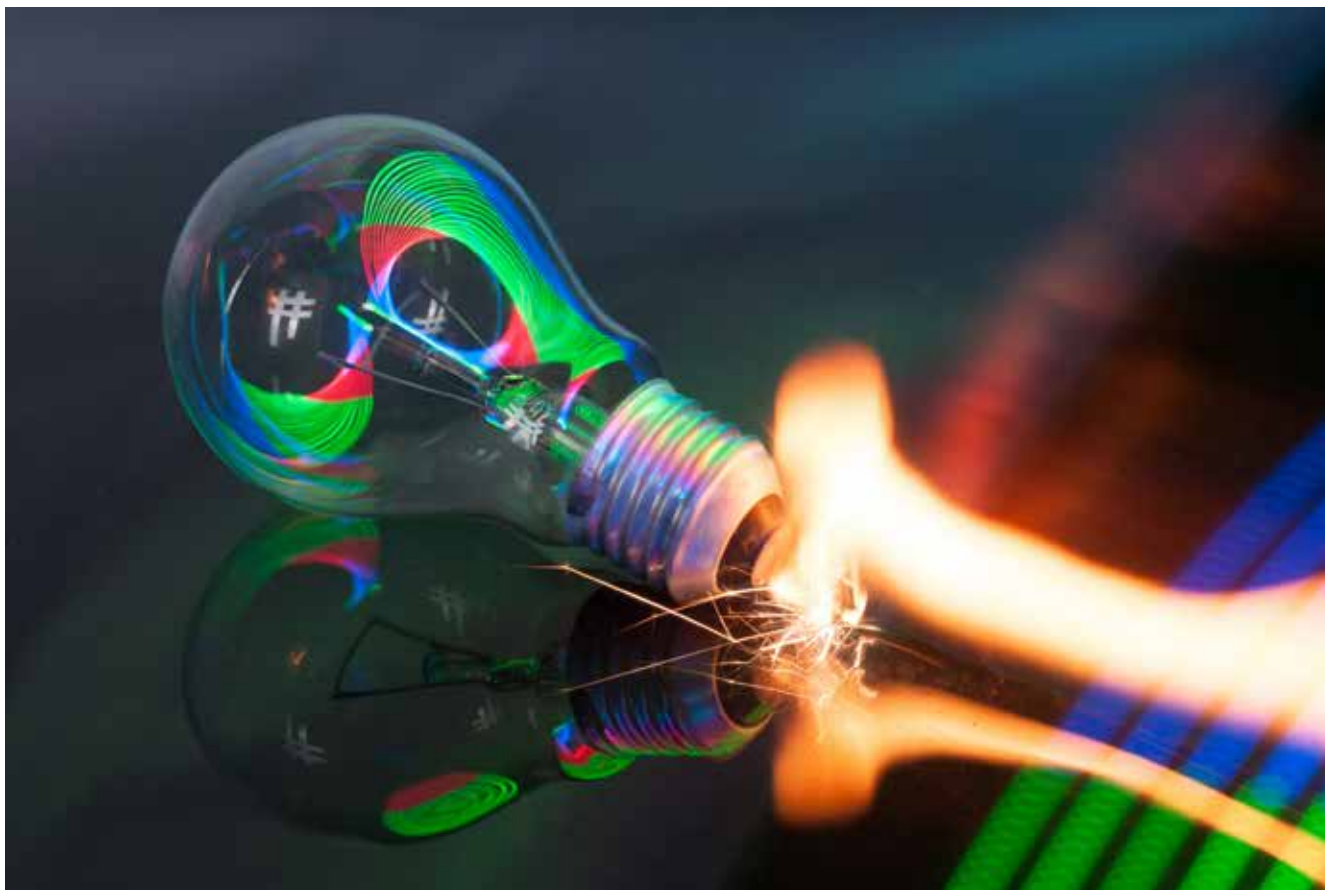


Fig.23 – Registro do fenômeno da realidade aumentada, 1980, Steve Mann

revelado e a realidade imaginal tem muito a contribuir. Se estamos “codificados” para ter uma experiência do mundo apenas sob um determinado fluxo de percepção, fluxo que na história da pintura, como veremos, tentou exaustivamente mimetizar a natureza e só conseguiu alforria com a fotografia. Se o que vemos é produto de uma condição cerebral, de um limite tridimensional de nossa experiência corporificada, como nos mostrou o estereoscópio, o que podemos dizer sobre o que vê o aparelho? Quais características de nossa existência ele pode revelar? A caixa preta permanecerá impenetrável, mas assim será porque é programada por seres vivos. A epifania me deixa ver, a realidade imaginal me mostra suas “imagens autônomas” (WUNENBURGER, 2003, p.23), conseguir capturar essas afecções e compartilhá-las com outros seres parece ser nosso objetivo enquanto artistas.



A PINTURA /ENTRA/ NO ESPAÇO 39 E MATERIALIZA O SACRO

Sem Título
Felipe Ferreira
4288x2848px

“A óptica conferiu aos artistas uma nova ferramenta com que fazer imagens mais imediatas, mais poderosas. Sugerir que os artistas usaram dispositivo óptico (...) não é diminuir seus feitos. Para mim, isso os torna ainda mais impressionantes.”

(HOCKNEY, 2001, p.14)

Fig.26 - Colagem de varias pinturas de Claude Monet com a temática da torre de Saint Rouen pintada em diferentes horários do dia para captar as diferentes frequências da luz e consequente tradução em pigmentos, 1892-1894.



A PINTURA /ENTRA/ NO ESPAÇO E MATERIALIZA O SACRO

Enquanto a fotografia dava seus primeiros passos na tentativa de apreender a realidade da luz refletida e sofria com a captura do movimento devido ao longo tempo necessário para a exposição, a pintura se distanciava do mimético e buscava uma “verdade” da obra através da impressão da luz diretamente na tela como nos mostram os estudos impressionistas de Claude Monet (**Fig.26**).

Se dermos um salto na linha do tempo histórico na perspectiva da pintura, perceberemos que houve um desprendimento da superfície do veículo tela - *canvas* – em busca de uma expansão dimensional através da utilização de artifícios como colagens planas e volumétricas até a total liberdade da perspectiva unidimensional do ser do ser-pintor. Ser que ver e pinta, que visualiza a alternância de quali-signos icônicos remáticos na função sígnica e aprisiona o traço no calabouço do signo. Como a história da arte nos mostra, o veículo *canvas* – bidi-

mensional – tomou conta da sala, assumiu mais algumas dimensões até transformar-se em instalação. Imagine a riqueza de dimensões que o ser do ser-pintor passou a considerar na hora de criar com “aparelho pintura”.

Quando deixou o carácter mimético de registro do mundo para a fotografia, a pintura experimentou uma liberdade singular. O curioso é percebermos que os impressionistas voltaram seus olhos para observar a natureza, eles queriam pintar a luz, pintar sua fugacidade, meras impressões, diriam os críticos. O suporte, superfície física, anteriormente tão dominante, foi superado e a arte seguiu seu caminho, a pintura procurou novos horizontes (**Fig.27**), entrou na tela, decompôs seus elementos e investigou, na simplicidade das formas e no equilíbrio de forças, o espaço do sacro através do espiritualismo abstrato proposto por Wassily Kandinsky, virou a tela ao avesso e manteve sua sobrevivência como aparelho de alimentar o imaginal e como manifestação



Fig.27 - Desprendimento da pintura da canvas na Sala Proun, 1921, El Lissitzky.



Fig.28 - White on White, 1918, Malevich.

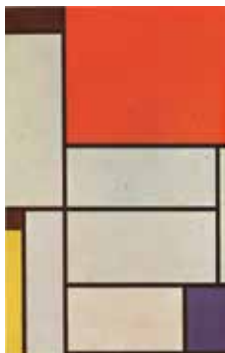


Fig.29 - Quadro I, 1921, Piet Mondrian.



Fig.30 - Sem título (primeira aquarela abstrata), 1910 ou 1913, Kandinsky.

artística objetificada. A “verdade” da obra já não estava no mimetismo que pudesse suscitar com a realidade, mas nos horizontes poéticos que poderia investigar (Fig.28, Fig.29, Fig30).

Wunenburguer e Araújo, em artigo introdutório ao estudo do imaginário, colocam que “se um sujeito não pudesse referir um conteúdo simbólico à sua experiência do mundo, à vida humana, a imagem permaneceria fechada, ininteligível, à semelhança de um código do qual não saberíamos a chave”. Essa necessidade de referência de algo por alguma outra coisa nos lembra o funcionamento da função sógnica proposta por Eco. Talvez a necessidade de referência conduza o homem a buscar significados, a criar relações. Um bom exemplo de expansão do campo semântico das formas pode ser encontrado nos estudos de Kandinsky, que Eco, como vimos, classifica de “estímulos programados” por serem “configurações visuais que convencionalmente se *supõe* veicularem determinadas emoções” (grifo do autor) (ECO, 2014, p.207) e sendo suposições, não seria frutuoso querer estabelecer se elas “se baseiam ou não em estruturas universais da mente humana ou se não são antes sujeitos a variáveis biológicas e culturais” (ECO,2014, p.180). De toda forma, mesmo que não funcionem como estruturas universais da mente humana – apesar de acreditarmos que remetem sim a uma estrutura do imaginário que pode, até certo ponto, ser traçada por uma antropologia, como propôs Gilbert Durand, Kandinsky propõe - assim acreditamos - uma chave para o código e ela não é nada além do contato com o espiritual, com um núcleo numinoso que revela e assombra. A partir de sua vivência com a pintura que não está preocupada em mimetizar o mundo exterior, o

professor da Bauhaus – que acredita nas emoções humanas como vibrações da alma, mas não estava interessado em pintar estados psicológicos (TUCHMAN, 1986, p.35, p.131), passa a teorizar sobre as tensões através da cor, forma e plano nas imagens que, a primeira vista, parecem abstratas mas que guardam dentro de seus signos visuais relações que mimetizam o ser do ser-pintor. Relações de equilíbrio, de harmonia. Kandinsky refere-se a pintura como “evolução progressiva no sentido de uma interioridade”(KANDINSKY,1996 ,p.10) e para tal, cria um código, um conteúdo simbólico que mimetiza sua experiência no/do mundo.

Já a noção do termo abstrato, palavra associada à pintura do teosofista, é de complexa compreensão. Peirce, 2010, p.45, ao argumentar como uma inteligência é capaz de aprender através da experiência, defende que a “doutrina dos signos” é “quase-necessária”, visto que “somos levados a afirmações, eminentemente falíveis e por isso, num certo sentido, de modo algum necessárias”. Como bem nos lembra Eco, “a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir.” (ECO,2014, p.4). Peirce, então, defende a doutrina dos signos “quase-necessária”, dizendo que a observação dos signos é feita a partir de um processo que “não objetarei denominar Abstração (...) quanto a esse processo de abstração, ele é, em si mesmo, uma espécie de observação” (PEIRCE, 2010, p.45).

“A faculdade que denomino de observação abstrativa é perfeitamente reconhecível por pessoas comuns mas, por vezes, as teorias dos filósofos dificilmente a acolhem. É experiência familiar a todo ser humano desejar algo que está totalmente além de seus recursos presentes, e complementar esse de-

sejo com a pergunta ‘Meu desejo dessa coisa seria o mesmo se eu dispusesse de amplos meios de realizá-lo?’ Para responder essa pergunta, ele **examina seu interior**, e ao fazer isso realiza aquilo que denomino observação abstrativa. Faz, na imaginação, uma espécie de diagrama mínimo, um esboço sumário, considera quais modificações o hipotético estado de coisas exigiria que fossem efetuadas nesse quadro e a seguir examina-o, isto é, **observa o que imaginou** (...). (grifo nosso) (PEIRCE, 2010, p.45)

Nesse sentido, a abstração se mostra como uma observação da “faculdade da ‘imaginação criadora’ que permite ao contemplativo o acesso a um *mundus imaginalis*, um mundo ‘intermediário’ (...) onde ‘os corpos se espiritualizam e os espíritos se corporalizam’”. (DURAND, 1994, p.75). Observando o que imaginou, o ser abstrai. Porém, como a imaginação carrega em seu sentido a possibilidade do erro, do engano, da mentira, da manipulação e Kandinsky acreditava, ao nosso ver, estar pintando a verdade - mesmo que apenas sua - e não um ornamento, ele critica o termo:

“A abstração só é evolutiva em arte pura. ‘Abstrato’ = denominação errônea: a matéria não é mais inerente ao objeto, mas ao pintor. Material = matéria. O objeto é uma ‘falsa aparência’ = não-real. A matéria pictórica é um fenômeno real. Logo pintura real seria uma denominação mais correta.” (KANDINSKY, 1996, p.34)

A matéria é inerente ao pintor, a matéria pictórica é um fenômeno real, ela carrega o pintor, ela comunica a outros a síntese daquele ser, e sendo assim, permite aos outros decodificações variáveis. A pintura, a fotografia, a poesia, a manifestação artística, nesse

sentido, é um portal que por um lado sintetiza vivências de um ser fechando-as no calabouço do signo, e por outro, é aberta, como nos lembra Eco. A pintura “desmimetizada” das amarras do mundo real pôde servir ao ser criador como espaço narrativo de novas ambições miméticas, porém, dessa vez ambições com o intuito de mimetizar o interno ao ser do ser-pintor, como nos mostra a obra de Kandinsky, a ser encarada, na nossa perspectiva, como uma prática mística que coloca o ser em contato com a realidade imaginal.

Wunenburger, 2003, p.24 apresenta o imaginal como “um mundo de imagens autônomas”, “um tipo de representações que ultrapassa a manifestação das coisas naturais e diz respeito ao desvelamento, no psiquismo ou na alma, de realidades perceptivas que não podem ser reduzidas a ficções ou alucinações.” Ele credita o desenvolvimento do termo no ocidente à Henry Corbin, que “se inscreve sobretudo na tradição da fenomenologia de Husserl, cujos princípios gerais aplica à consciência religiosa voltada para o supra-sensível”. Corbin estudou os principais textos dos persas zoroastras e dos xiitas muçulmanos e identificou uma metafísica hierarquizada em três níveis: o de um mundo inteligível do Uno divino – acessível à razão -, de um mundo sensível a que pertencem os encarnados – acessível a percepção sensorial - e um mundo intermediário, onde o mundo inteligível apresenta-se aos encarnados “segundo figuras concretas”.

“Por conseguinte, só se podem compreender as imagens desse mundo intermediário distinguindo, em termos fenomenológicos, dois tipos de imagens: as que pertencem a uma imaginação psicofisiológica, inseparável de nossa condição encarnada, que permite

criar ficções irreais, e aquelas produzidas por uma imaginação criadora verdadeira, separável do sujeito, autônoma e subsistente em si, que permite oferecer à consciência intuitiva representações não mais imaginárias mas ‘imaginais’”. (WUNENBURGER, 2003, p.24)

É nesse ponto que queremos fazer uma breve associação entre os três níveis da metafísica proposta por Corbin, os três níveis da consciência propostos por Peirce e a nossa prática no Lab Luz²⁷. A primeiridade estaria para o mundo inteligível do Uno primordial e está presente em nossa prática quando, sozinho no escuro do laboratório, abro os olhos e não vejo absolutamente nada. O sentido da visão que tanto me prende à realidade externa ao meu ser, não me serve. Não me auxilia na delimitação do que sou eu e do que é a alteridade. Experimento a cegueira e o pouco desenvolvimento de meus outros aparatos sensíveis. Estou diluído na massa da escuridão. Preciso dar mais atenção aos meus aparelhos cognitivos para fazer-me enquanto ser, delimitar minhas bordas. A secundidade aparece dessa interrupção da consciência do que era Uno e indivisível, da observação da respiração e da complexificação que faço do eu. Para além de um *cogito* que duvida e por isso pensa, agora percebo inspirar um fluxo fresco, as vezes abafado, e começo a imaginar uma estrutura mais complexa que me compõe, é um mundo intermediário onde ainda estou aberto às revelações da imaginação criadora. Por fim, a terceiridade se apresenta totalmente quando acendo a primeira luz e visualizo a materialização do es-

27 O Lab Luz é um dos quartos de minha casa com 2,4x3,5m e pé-direito de 2,5m aproximadamente que transformei em um cubo preto para absorver mais luz que refletir, trazendo mais controle aos experimentos.

paço, assim como a do meu corpo que agora tem limites bem definidos. Existe um “eu” e um “mundo”. É um mundo sensível regido pela imaginação psicofisiológica que me separa do ambiente delimitando-me no espaço e apresentando-me com a eterna fugacidade do tempo. O Oroboros do devir. A primeiridade, contudo, está sempre a retornar e o entrelaçamento entre esses níveis é constante durante a experiência. A cada apagar das luzes, recomeço o ciclo. Em certos momentos enquanto pinto com a luz, sou confrontado com a terceiridade e me dou conta que estou no “fim” de uma forma, ou que estou próximo ao fim físico das paredes do laboratório, ou ainda que um penhasco está ao lado, quando das expedições fotográficas.

“Parece, portanto, que as verdadeiras categorias da consciência são: **primeira**, sentimento, a consciência que pode ser compreendida como um instante do tempo, consciência passiva da qualidade, sem reconhecimento ou análise; **segunda**, consciência de uma interrupção no campo da consciência, sentido de resistência, de um fato externo ou outra coisa; **terceira**, consciência sintética, reunindo tempo, sentido de aprendizado, pensamento.” (PEIRCE, 2010, p.14, grifo nosso)

A chave proposta por Kandinsky foi relacionar conteúdos de sua vivência com o místico às formas compartilhadas e partir da reflexão sobre os elementos mais simples. As representações imaginárias mediadas pelo artista procuravam equilíbrio de tensões internas, de harmonia. Nesse sentido, o contato místico se apresenta à consciência intuitiva na medida que a intuição é a vivência do sagrado em seu aspecto racionalizante. “Antes de

ser pensadas por cientistas, muitas invenções foram primeiro imaginadas por escritores ou poetas” (TRINDADE; LAPLATINE, 1996, p.73). A realidade se apresenta nesse contexto como uma realidade mediada. Mediada não só pelos sistemas cognitivos que aparelham o corpo e pela capacidade racional de sintetizá-los em aparelhos externos ao corpo, mas mediada principalmente pela utilização desses próprios aparelhos. A inclinação do ser a complexificar a compreensão sobre si mesmo permite-lhe caminhar *ad infinitum*.

Em texto de 1917, Rudolf Otto propõe-se a pensar sobre o caráter irracional na noção do divino e nos coloca diante do limiar entre racional e irracional. É no numinoso – expressão que ele cunha como derivada do termo *numen*, que quer dizer “ente sobrenatural, do qual ainda não há noção mais precisa” (OTTO, 2007, p.28) que o pesquisador nos oferece uma via para pensarmos a relação do ser com o sagrado. Podemos sentir, podemos vivenciar o numinoso, mas não podemos falar dele. Toda racionalização do que seja a experiência numinosa jamais abarcará a totalidade, será apenas uma perspectiva. Para o “*homo religiosus*” a experiência do numinoso liga-se ao seu aspecto de “*mysterium tremendum*” que pode ser comunicável aos homens não religiosos através da experiência estética. “Um caminho para o diálogo poderia ser a experiência estética, entretanto, a mesma é apenas algo muito próximo, mas não é o sentimento religioso.” (SILVA; SILVA, p.2)²⁸.

Otto acredita que a ortodoxia teve papel

fundamental no racionalismo, mas que ao “formular a doutrina ela “não soube fazer justiça ao elemento irracional do seu objeto e mantê-lo vivo na experiência religiosa, racionalizando unilateralmente a ideia de Deus, numa evidente apercepção errônea dessa experiência.” (OTTO, p.35). A vivência do numinoso é impossível de ser fechada em algo, seja num trabalho artístico, seja na ortodoxia que, com vistas a uma doutrina, retira da experiência do sagrado sua potência de revelação e encerra no calabouço do signo o que deveria ser o contato singular e intransferível do *numen* com o ser encarnado, além de trazer pra si a “verdade” da experiência religiosa e não reconhecer mais a vivência em místicas independentes. “A venerável religião de Moisés inicia então o processo cada vez mais intenso de moralização e racionalização geral do numinoso.” (p.113).

Otto enxerga a teosofia como um monstro racionalizante da experiência divina que acaba com a vivência do numinoso “Pois esta é justamente a marca de toda teosofia: ela só confunde as expressões analógicas do sentimento com conceitos racionais, para então sistematizá-los e com eles engendrar um monstro de *ciência* de Deus.” (p.147) e advoga em prol do sentimento cristão como tendo realizado “a mais viva aplicação da ‘categoria do sagrado’, assim produzindo a mais profunda intuição religiosa jamais vista (...)” (p.204).

²⁸ Disponível em <http://www.revistatheos.com.br/Artigos%20Anteriores/Resenha_01_01.pdf> Acesso em 13.12.16

Contudo, dentro de uma aldeia global, o pluralismo religioso deve, ao nosso ver, ser estimulado, assim como estimulado o respeito e a troca de experiências. Nosso trabalho, nesse sentido, recorre à luz como metáfora das estruturas de ascese presentes na psique humana que associa luz e escuridão como regimes opostos e procura trabalhar esses regimes aparentemente desconexos sob o olhar mutável e constante como o proporcionado pelo estudo semiótico do TAO. Na prática do *light painting*, a escuridão é necessária e estar no escuro - descobrimos por nossa própria relação com a cegueira - é para muitos videntes, local de assombração, de medo, de oscilação em energias e vibrações negativas. Os videntes não costumam contemplar o escuro, nem mesmo sob o céu estrelado, parece que o medo do ataque de algum animal selvagem sobrepõe-se à experiência de imaginar a vida do ser “primitivo”. Nesse contexto, enxergamos a prática do *light painting*, seja em ambiente interno, ou externo (ambos com características e possibilidades diferentes), como um veículo de sensibilização do ser para com seus medos e preconceitos. A prática em grupo, quando das expedições que realizei me demonstraram a potência comunicativa que a experiência possui seja com vistas a criação da imagem especificamente ou na manipulação das energias presentes. O equilíbrio de binômios postos por Aristóteles, como a mediania da coragem entre a covardia e a temeridade é exercitado a todo instante.



Entre Mundos, 2014,
Felipe Ferreira
4288x2848px

/ENTRE/ SEMIÓTICO & SAGRADO 45

“com a noção de imaginação criadora em que a exploração do imaginário torna-se conhecimento de um domínio real, e este conhecimento de um ‘sobre-naturalismo’ é por si mesmo revelação”
(DURAND, 1996, p.20)

“(…) o essencial na obra de arte não consiste no ser imagem ou sinal, mas no ser uma coisa, um objeto, uma realidade. Fazer arte significa em primeiro lugar, realizar: só secundariamente que ela é significação ou expressão, ou qualquer outra coisa. Desvincular o conceito de expressão da obra propriamente dita poderia nos levar a um espiritualismo artístico.”
(PAREYSON apud GIANNOTTI, 2013, p.65)

/ENTRE/ SEMIÓTICO & SAGRADO

Meu contato com a semiótica aconteceu rapidamente quando estudava comunicação, achei uma disciplina por demais densa para as rápidas respostas que queria e que me eram exigidas na prática de mercado. Eu estava especialmente interessado nos “estímulos programados” que as campanhas de *marketing* buscavam através de seus planejamentos de comunicação. Passei a refletir criticamente sobre a publicidade como uma criadora de desejos desnecessários, como prática legitimadora do discurso dominante que não tem muito o que fazer por conta própria por estar dentro das relações mercantis e ser ela uma estimuladora do sistema em vigor. Passei a pintar.

Pintar com a luz é fascinante porque quando estamos “riscando o ar”, nos colocamos em contato com a realidade imaginal. Ou seja, com um mundo autônomo (WUNENBURGER, 2003, p.24) em potencial e que, nesse caso, está velado no devir do movimento corporal que

lhe materializará através do suporte fotográfico. Estar entre essa realidade imaginal, que aqui relacionaremos ao espaço do sagrado - mesmo cientes de que o sagrado como categoria epistêmica tem sua atribuição última no “não dito”, o que seria impossível caracterizá-lo como uma realidade autônoma, mas mais como uma experiência incapaz de ser estruturada - e a realidade física compartilhada pela racionalidade, que aqui adotaremos a semiótica como ciência investigativa, são condições do ser que cria com a técnica de *light painting*. O artista é o ente de ligação, o meio entre mundos que faz uso do ícone puro.

A ideia de ícone puro é articulada por Lucia Santaella e Winfried Nöth (1997, p.148) em releitura de Charles Sanders Peirce e é definida como “um signo que possui caráter sógnico simplesmente devido às qualidades (de primeiridade) materiais próprias a ele, sem ser definido como signo por um segundo, o objeto”. Peirce, como vimos, denomina um signo limitado somente

a essa função s gnica de quali-signo icônico remático. Santaella e N th, ao analisarem a produção artística contemporânea que utiliza a fotografia como suporte sugerem que:

“Uma degeneração da fotografia em direção   primeiridade de um quali-signo encontra-se na fotografia artística que ‘não significa nada’, mas que apresenta meros padrões estruturais abstratos (...) Elas não pretendem afirmar nada concreto na sua identidade, mas somente mostrar algo, algumas vezes a si próprias.” (SANTAELLA; N TH, Lúcia, Winfried, 1997, p.154)

O *light painting* utiliza a fotografia como suporte na gravação dos fótons vindos do mundo real (quando o artista utiliza a luz refletida para “acender” uma área) ou do mundo imaginário do próprio ser que cria (quando utiliza-se da luz direta para materializar “quali-signos”). Durante a execução de uma pintura com luz o que se vê - o fenômeno que se   presenciado - é o acender/apagar fugaz de luzes em movimento. A continuidade, a racionalização prévia, ou o puro estado de permitir-se sintetizar o devir - como no informalismo que sucedeu o abstracionismo expressionista²⁹, são decisões tomadas pelo “eu” que conversa consigo mesmo. O sujeito imerso no /entre/ proporcionado pela prática se relaciona com o espaço sob um novo olhar.

29 Fusco argumenta que o informalismo foi uma resposta racional para a espiritualidade buscada pelos primeiros mestres da abstracção. “Como a ‘ poca da grande espiritualidade’ de que falava Kandinsky não se concretizou, deixando um vazio impossível de preencher, as principais indicações linguísticas da sua obra são transformadas numa arte brutal, m terica, sensual, extremamente subjetiva, dramaticamente mudana. Em suma, o informalismo apresenta-se como uma espécie de neo-expressionismo abstrato que, com algumas exceções, transforma literalmente o espiritualismo kandiskiano em materialismo existencial.” FUSCO; R. 1988, p.65

Talvez minha ânsia pelo domínio geográfico prévio do espaço onde a performance ocorrerá, e das ferramentas e técnicas existentes venha desse sentimento de estar imerso /entre/. Minha necessidade por pesquisar cada elo da cadeia parece ser chave para criação de novos códigos. Por que a necessidade de criar? Por pura afecção do devir.

“Essa atitude visa   realização de um objetivo declarado: o de tornar visível a riqueza infinita e a diversidade milagrosa do que   transitório, do devir, percebido em todo o seu mistério, e assim produzir um exemplo explícito da criação capaz de transbordar o homem para um mundo em que ele encontra fortalecimento, torna-se feliz e – embora isso não seja experimentado racionalmente – pode obter ao menos um pressentimento do motivo e do sentido mais profundo de sua existência, de sua vida e de sua atividade.” (KLEE, 2001, p.20).

É um estado  brio onde tudo fica registrado. A hesitação e a confiança transparecem. O ser vacilante, as linhas que não fecham... o erro, que só existe para quem cria por ser a materialização de um atingível indesejável, fica impresso e incomoda. O desligar da luz na hora errada, as linhas que se cruzam e que não deveriam visto que procuram a representação fiel de figuras geométricas conhecidas apenas no espaço visível da folha de papel, mas que começam a ser delineadas no espaço invisível do ar, no “quarto espaço” (DEL PRATO, 2014)³⁰. O movimento básico de construção geométrica pode

30 Del Prato desenvolve a ideia de quarto espaço narrativo apoiada nas proposições de Moholy-Nagy e consiste num espaço de narrativa fantástica onde o artista molda o visível e o invisível.

até ser o mesmo na bidimensionalidade do papel e na tridimensionalidade do espaço, mas o construto mental se sobrepõe aos limites da visão. O pintor que tem a luz como tinta, não v  o que pinta. Imagina.

“A pintura   uma realidade vivente e aut noma e não apenas uma representação. A cor ganha sua autonomia quando é pensada como um fenômeno vivo que existe por si mesmo, e não como um simples meio de representar o mundo sensível. Não há mais a ideia de um espaço estabelecido a priori”. (GIANNOTTI, 2013, p.21).

Essa ausência de espaço preestabelecido notada por Giannotti   ampliada quando a pintura sai da *canvas* - da tela - para a fotografia, mesmo que no fim das contas ainda esteja presa a um sistema bidimensional de representação. Podemos notar essa consciência que extrapola os limites da racionalização podadora no depoimento de Pablo Picasso após vivenciar o *light painting* em 1949 no ensaio proposto pelo fotógrafo alban s Gjon Mili, discípulo de E. Edgerton, que foi registrado no livro *Picasso’s Third Dimension* (Fig.31, Fig.32 e Fig.33).

“A imagem não é pensada e resolvida de antemão (...) Enquanto ela está sendo feita, muda como os pensamentos mudam (...) E quando é concluída, continua em mudança, de acordo com o estado de  s rito de quem a olha. (...) Uma imagem vive somente através da pessoa que a olha”. Tradução nossa, (MILI, 1970, p.09).

E foi imaginando e estabelecendo códigos que a cultura foi criada e continua a s -la. Os desenhos em Lascaux e os signos do zodíaco mapeados nas constelações são exemplos dos primeiros códigos compartilhados pelos homens que ampliaram sua capacidade

abstrativa até chegarem ao conceito de índice que se conecta fisicamente à realidade sensível. Racionalizar é sistematizar o buraco negro existente em cada um de nós, é corporificar materialmente o fluxo heraclítico em busca de um *logos*, indagando e respondendo à pulsão que nos constitui, abandonando e criando mitos. É como o obturador da câmera fotográfica, que se levanta para o ato fotográfico acontecer. Esse é o tempo da suspensão onde o portal é aberto para o diálogo /entre/mundos. Entre o mundo real legitimado pelos nossos contemporâneos, cujo conteúdo podemos iluminar com luzes refletidas e o mundo imaginário de nossa existência singular, fundado sob estruturas antropológicas e regidos por regimes contraditórios, que podemos tornar visível através do movimento de fótons diretamente voltados à câmera.

“Antigamente retratavam-se coisas que podiam ser vistas na Terra, coisas que as pessoas gostavam de ver, ou coisas que elas teriam gostado de ver. Agora, tornou-se evidente a relatividade das coisas visíveis, e desse modo ganha expressão a crença de que o visível não passa de um exemplo isolado, em relação ao universo todo, e de que outras verdades, latentes, encontram-se em maior número. As coisas assumem um sentido mais amplo e variado, que parece muitas vezes contradizer a experiência racional de ontem. É preciso que haja uma substancialização do ocasional.” (KLEE, 2001, p.37)

E sobre essa relatividade das coisas visíveis e de outras verdades latentes, Klee complementa:

“É que nos faltam os meios para discutir, sinteticamente, uma simultaneidade pluridimensional”. (KLEE, 2001, p.54).

Simultaneidade pluridimensional. Essa foi a busca estética dos trabalhos artísticos que serão apresentados como conclusão dessa pesquisa. Mallarmé sugeriu que a significação é um acaso materializado como os revelados pelo jogo de dados. Três, cinco, dois, um. O cubo nos oferece seis possibilidades. A fotografia, inúmeras. O poeta compreendeu e grafou a página de seu poema “*Um coup de dès jamais n’abolira le hasard*” (um lance de dados jamais abolirá o acaso) com tipografias diferenciadas e diagramação que pensava a página dupla, entrecortando os versos com brancos profundos que caminharam até o suprematismo de Kazimir Malevich. O branco do não dito, do espaço entre textos que escapa, o campo epistemológico cuja obra de arte é reflexo. Poderíamos dizer que foi em busca de representar essa simultaneidade pluridimensional, essa dimensão mágica, esse /entre/ que vários artistas tocaram - cada um a sua forma - o espaço do sagrado.

Pensar a arte como terreno experimental cujas inquietações são compartilhadas, é pensar nesse lançamento de dados mallarmaico e no acaso das respostas individualizadas, tendo a oportunidade de visualizá-las ao longo da história sob o nome de diversos movimentos artísticos.

Antes de concluir, retomemos a ideia do ícone puro ou em uma nomenclatura mais detalhada, na ideia do quali-signo icônico remático, manuseado pelo artista que - segundo apontam os estudos de Santaella e Nöth sobre a fotografia contemporânea - caminha para uma degeneração em direção a primeiridade peirciana (Fig.34). A falta de propósito objetivo da imagem que pretende mostrar algo, algumas vezes, a si própria é o



Fig.31 O pintor catalão em sua residência vivencia o LP, p.28



Fig.32 A recorrente figura do búfalo, agora feito de luz, p.14



Fig.33 Mesmo desenho capturado por duas câmeras, p.23 - Fotos: Gjon Mili, Light Painter: Pablo Picasso



Fig.34 Figurative Photography, 2012 - Foto: Felipe Ferreira

interesse de expansão da episteme fotográfica. É através dessa aparente falta de propósito que visamos uma epifania pela luz. Ou seja, a tomada de consciência da instauração de uma manifestação divina. No caso, os quali-signos icônicos remáticos cuja racionalização é necessária para criação de signo e estabelecimento de acordos semânticos entre os seres, transformando o que ora é aparição divina em elemento ativo na terceiraidade de nossa experiência corporificada.

“A ideia como representação mental de uma coisa concreta ou abstrata é considerada como o elemento consciente do universo simbólico (...) Sendo o inconsciente depositário dos significados, cabe aos homens a descoberta de sua revelação através das formas em que essas imagens se expressam e se manifestam. Toda imagem é, portanto, uma epifania, uma manifestação do sagrado.” (TRINDADE; LAPLATINE, 1996, p.10-17).

O diálogo com o sagrado não poderia ter melhor metáfora que a própria luz, como lembra Eco, 2015, p.102, “em numerosas civilizações Deus era personificado com a luz: o Baal semítico, o Rá egípcio, o Ahura Mazda iraniano, são todas personificações do sol ou da benéfica ação da luz (...) Deus se identifica com o esplendor de uma espécie de **corrente luminosa** que percorre o universo” (grifos do autor).

A realidade, como vimos, é mediada não apenas pelos aparatos cognitivos, mas por aparelhos desenvolvidos pelos operadores de signos, eles são extensões mentais que nos ajudam a ampliar nosso conhecimento sobre nós mesmos. É sobre o modelo atual que projeta-se. Se por um lado a proposta da semiótica peirceana é uma crítica ao subjetivismo do *cogito* cartesiano no sen-

tido de investigarmos o sujeito da semiose de fora pra dentro, cientes de que esse sujeito alcança um diálogo interno apenas a partir de suas relações com o mundo exterior, por outro lado não se livra de uma unidade que faz do eu individual algo em si. “O *self* é realmente algo único e irreduzível em si mesmo, mas o que ele é em si mesmo somente é revelado ou, mais acertadamente, percebido através de suas relações com outros.” (COLAPIETRO, 2014, p.121).

Ao dar caráter de primeiridade a todas as coisas do universo Peirce coloca o *self* em igualdade com todas as outras substâncias em um Uno primordial do qual nos diferenciamos à medida em que acessamos nossa condição encarnada. Em um trecho ele nos chama a atenção “a consciência não é o homem, mas está no homem.” **49** (grifo do autor) (PEIRCE, 2010, p.304). E qual seria o propósito dessa separação do Uno que não um sentido de projeção no *self*, de desenvolvimento e autocontrole em busca de trabalhar sua própria natureza e impulsos? “O *self* como falante é alguém *através do qual* outros falam (...) O sujeito é, entre outras coisas, um meio através do qual forças e pessoas, outras que não o sujeito, falam (...) é um ser histórico e encarnado.” (grifo do autor) (COLAPIETRO, 2014, p.79-80). O eu está se fazendo a cada instante e se faz na medida em que é meio para que outros também se façam enquanto unidade. Os outros são a porta por onde posso me conhecer. Sob essa perspectiva, querer a felicidade do outro é pensar em mim. O egoísmo instintivo continua, mas e a importância do diálogo que eleva o autocontrole dos seres da comunidade e estimula-os ao convívio harmonioso com a diversidade é exaltado. Nós “conhecemos nossa própria mente de uma maneira interna e imediata e as mentes

dos outros apenas de uma maneira externa e mediada” (COLAPIETRO, 2014, p.153), poder colabora com ideias para o imaginário dessas mentes é o propósito de meu trabalho como artista visual. Acredito que o discurso de sujeitos da semiose que se colocam na sociedade enquanto artistas tem poder sensibilizador e transformador entre os agentes comunicativos, de forma que meu intuito particular é contribuir com uma consciência iluminada da existência onde a forma de relação com o sagrado é exclusiva e intransferível e não interessa a que seita participa o sujeito, seu *daemon* será enobrecido à medida que se relacionar em harmonia com os outros e exercer autocontrole. Esses são os valores que espero contribuir com a sociedade do futuro.

Avaliando nosso percurso até aqui sinto que o motor que gera a vibração questionada nas primeiras páginas de nosso escrito é a eterna insatisfação e contestação humana com uma resposta unificada, pois mesmo que a tivéssemos, continuaríamos a questionar em níveis diferentes. Temos verdadeira vontade de poder. Uma necessidade instintiva de viver o presente, mas não só a pura fugacidade do tempo em cada instante, ponto a ponto, sem compreender que seu caminho deixa trajetória, vivendo o dia-dia encarnado, contingente e imediato; mas sim um desejo por autocontrole, estabilidade, permanência e transcendência enquanto substância extensa. Parece-me que a tridimensionalidade da experiência corporificada é um veículo no espaço-tempo onde os sujeitos de semiose podem evoluir enquanto unidade, tendo a oportunidade de experienciar já em sua condição encarnada, um universo de n-dimensões. Parece-me que há, de fato, uma esperança. Contudo, acredito que estando aqui e sendo membro inserido em uma comunidade sígnica temos a oportunidade de “incorporar ideias gerais em criações artísticas, em utilidades e acima de tudo, em cognição teórica” (PEIRCE apud COLAPIETRO, 2014, p.149) através de mensagens críticas aos discursos dominantes numa tentativa de aprimorar o autocontrole dos seres.

BASES PARA A EXPANSÃO DIMENSIONAL — Proposições visuais

“la fotografía, que originalmente fue creada para el registro exacto de la realidad inmediata, puede convertirse en instrumento de lo fantástico, de lo onírico, de lo suprarreal y de lo imaginário.”
(NAGY, 2005, p.222-223)

BASES PARA A EXPANSÃO DIMENSIONAL — Proposições visuais

Livres para criar condicionados ao nosso domínio de signos e confiantes em nossa sensibilidade apresentamos a seguir duas proposições. A primeira tenta elaborar um modelo que desafia nossa cognição a exemplo de tecnologias como o estereoscópio e o cinema, no intuito de expandir a compreensão sobre nosso fluxo de captura do movimento e para isso apoia-se em um discurso mais abrangente e se apresenta na forma de uma instalação e a segunda que, mesmo acabando presa ao universo dos signos, tenta explorar o numinoso e parte de uma vivência particular que tive na antiga casa sede da fazenda de meus bisavós paternos, no Junco do Seridó – PB. Esse ensaio, de cunho mais introspectivo, tenta evocar em imagens a transitoriedade da matéria e sua conexão com a luz.

(I)

n-dimensões: na fronteira do jardim da razão

“Quem que bata à porta da poesia sem a loucura das musas, confiando que só a técnica fará dele um poeta acabado, não atinge o seu objetivo; ele e a sua poesia da razão desaparecem perante a poesia do louco.”(FEYERABEND, 1991, p.157)

“o instinto que leva um investigador a formular princípios gerais, sem analisar pormenorizadamente os factos empíricos mais relevantes, é o resultado de um longo processo de adaptação (...)”(FEYERABEND, 1991, p.162)

Seguindo os ensinamentos de Feyerabend, tentaremos com essa instalação apresentar um modelo embreagado pelas musas do “buraco de minhoca” presente nas teorias físicas da curvatura espacial. Nossa pretensão é calcada em experimentos técnicos de baixo custo e numa capacidade abstrativa fenomenal que beira a loucura e tenta instituir códigos que a princípio não informam nem são partilhados por mais ninguém além do criador dessa experiência. A existência de outras dimensões não nos exime da responsabilidade com a tridimensionalidade encarnada.

Durante os meses de desenvolvimento da pesquisa, passei por inúmeros desafios de ordem técnica para tentar atingir o que conceitualmente já me parecia claro. Compartilhamos de certa limitação visual que nos coloca dentro de uma percepção parcial da existência da matéria. Nosso sistema cognitivo está adaptado para a tridimensionalidade da existência corporificada, mas pode ser estimulado esteticamente a compreender a existência não apenas da 4ª dimensão mas de n-dimensões presentes sucessivamente em instantes particulares. A luz é nossa grande metáfora neste debate e o *light painting* a técnica fotográfica escolhida para corporificar realidades que fogem à nossa capacidade visual.

Procuo uma voz particular em minha busca de contato com o sagrado, com o numinoso, mas sempre fracasso e caio no calabouço do signo, me amarrando em linguagens e buscando na instauração de códigos visuais o alimento da eterna falta de significação e impossibilidade de comunicação da irracionalidade presente no contato com o númem. Fugindo do subjetivismo místico em busca de um objetivismo cosmovisional, o projeto n-dimensões: na fronteira do jardim da razão é o recorte “racional” dessa inquietação.

Fotografei por horas um ventilador adaptado com leds coloridos alimentados por pequenas baterias, variando o tempo de exposição interno das imagens, utilizando todos os intervalos do obturador entre 1/30” a 30” de exposição com diafragmas que variavam de abertura para pontos mais fechados à medida em que o tempo de exposição aumentava na tentativa de manter um equilíbrio da luminosidade que atingia a superfície sensível.

Realizei três experimentos antes de chegar às especificações finais do trabalho que foram também ajustadas às impossibilidades tecnológicas de processamento de dados. O vídeo, que inicialmente seria a sequência de todas as fotografias feitas com tempos internos diferentes, e exibidas a 24 frames por segundo, como um *stop-motion*, ficou demasiado pesado para os processamentos que dispúnhamos, por um momento pensei na possibilidade de entregar uma versão fílmica, mas preferi seguir o planejamento inicial que abarcava a ideia de interação, de possibilidade de transitar “entre as dimensões” ao comando do visitante mesmo que perdesse cognitivamente na sequência real das imagens em prol da diminuição dos dados a serem processados. Por isso resolvi criá-los utilizando o artifício do *looping* interno aos 13 intervalos escolhidos, o que reduziu drasticamente o número de fotografias necessárias e consequentemente às especificações técnicas necessárias para processar os dados. Obviamente que o resultado não é exatamente igual, pois outras variáveis do tempo podem interferir no resultado estético final se não usássemos o *looping*, como a diminuição do brilho das luzes devido ao gradual descarregamento das baterias, por exemplo, ou mesmo a não simetria da oscilação, o que nos causa a cintilação da luz.

Durante o desenvolvimento da parte visual sondei alguns artistas amigos que pesquisam música e tecnologia e após alguns encontros convidei Miguel Braz e Tomás Brandão para me ajudarem com o áudio e a programação do manche. Após nossa primeira conversa Miguel me sugeriu um vídeo no *Youtube* onde um jovem músico pesquisador de contra-baixo aborda o polirrítmico harmônico. A ideia é que ao gravarmos um som qualquer e submetermos esse som a intervalos diferentes e ao aumento da velocidade de repetição, nosso sistema cognitivo percebe um acorde. Segue a mesma linha de raciocínio na relação entre aceleração e unidade que as imagens do ventilador sugeriam.

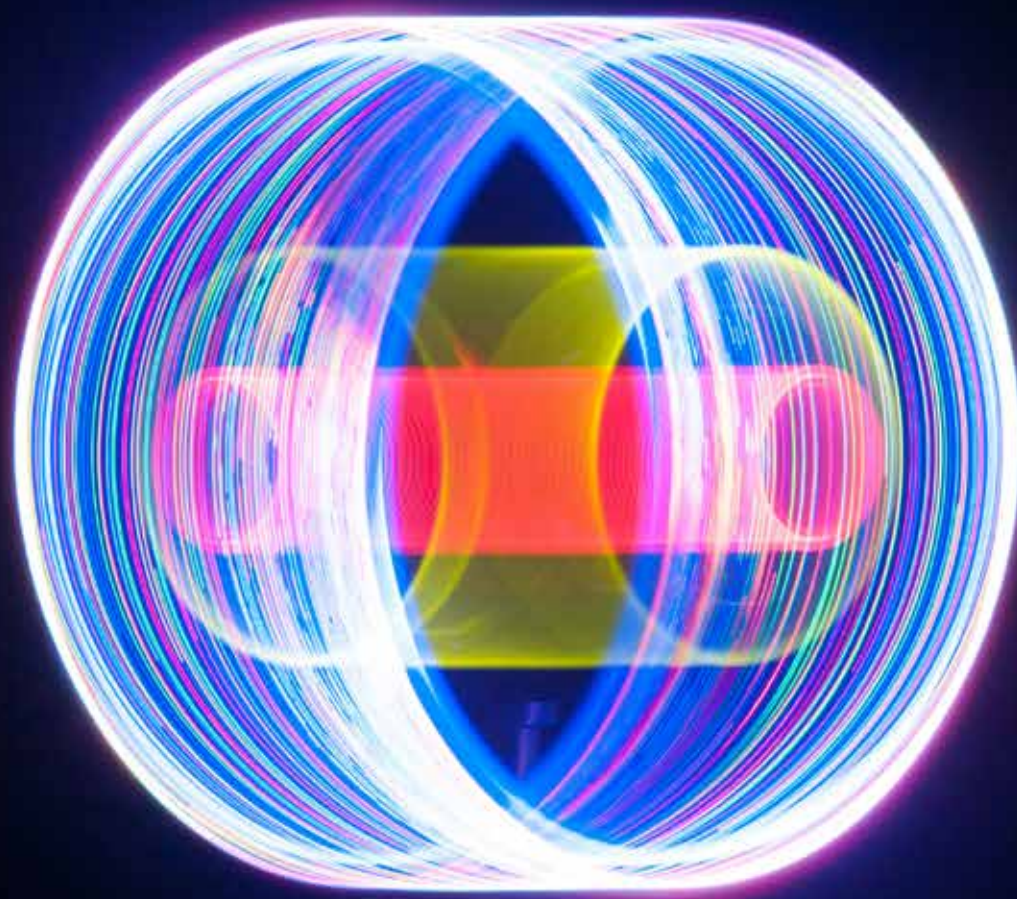
Em um segundo encontro pensamos na possibilidade de gravarmos o som do próprio obturador e submetermos esse som à intervalos e acelerações distintas, mas logo percebemos a impossibilidade desse experimento sincronizar com o vídeo, visto que por estar em uma frequência muito alta, rapidamente sumia de nossa percepção cognitiva e passava apenas a ser observável em gráfico. Decidimos por fim gerar o som digitalmente e eu pedi que criassem uma ambientação para aquele som principal de aceleração.

Inseri o texto “n-dimensões escondem-se em nossa incapacidade visual” abaixo das informações técnicas de cada fotografia. Para mim, elas são o índice de conexão que cada imagem tem com a realidade e é a pista para compreendermos que é uma animação com tempos internos distintos e seus resultados estéticos opostos. O fluxo do movimento é tão rápido (na verdade um tempo de exposição tão lento) que o movimento cristaliza-se, paralisa e apenas cintila, parece-nos materializado em algo fixo. Passamos a enxergar esse modelo como um bom experimento para aproximar o conceito da teoria das cordas através de uma mídia visual, onde o movimento é tão absurdamente rápido que nos constitui enquanto matéria.

Apresentei a obra a dois públicos. Acho que meu desempenho com o primeiro grupo foi bom, consegui tocar em assuntos como a teoria das cordas, mas limitei a experiência deles com minha percepção da obra, fechando a abertura da obra ao que eu gostaria que eles compreendessem. Algumas pessoas me procuraram *a posteriori* dialogando especificidades que eu gostei de ouvir, dizendo que eu precisei de muita física para desenvolver o trabalho... Acredito que talvez minha intuição possa ser estruturada pela física, mas gostaria de deixar claro que meu experimento partiu da curiosidade sobre uma atividade prática como a observação do movimento da luz em intervalos de exposição diferentes. Para mim o experimento é a melhor representação visual para o que consigo compreender como “buracos de minhoca” propostos pela física contemporânea, quando aborda a curvatura do tempo, sendo tecido pelo traçado da luz em uma sequência tão próxima que me permitiram ver em um só plano a existência de, no mínimo, dois planos. O desenho desenvolvido pelo movimento circular do ventilador pode ser observável como uma fita de Möbius, uma superfície sem orientação definida, um signo que ao mesmo tempo tem mais de uma significação, pode ser visto como um cilindro para esquerda ou para direita. Essa indefinição sófica é que interessa a semiótica que atribuiu a tal fenômeno uma ambivalência existencial que cintila, que varia sua posição em relação a algo já estabelecido como a ideia de cilindro, por exemplo. À semiótica cabe investigar como essa ambivalência sófica é gerada, pois a função do signo é sempre estar no lugar de algo que já não está mais presente e significar algo sem dúvida para a mente de um interpretante. Já meu desempenho com o segundo grupo acho que foi pior. Expus minhas ideias preconceituosas sobre o universo mercantil da arte e sua associação espúria com a especulação financeira.... uma artista me ajudou enquanto eu me perdia, dizendo que no fundo o que mais quero é levantar dúvidas. Acho que ela está certa.



Fotos: Olga Wanderley

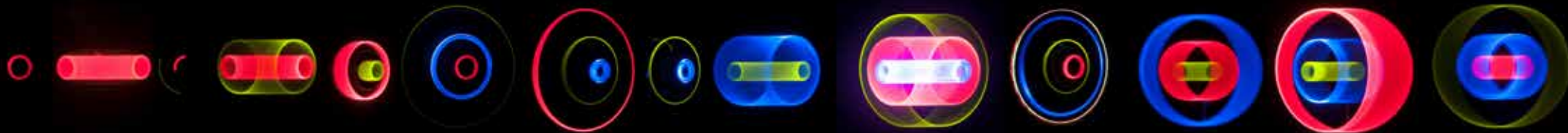


4th Dimension - _FFF8309
SOOC: Felipe Ferreira

4288x2848px

f/11 - 30 ISO 200
_FFF8309.NEF - 18,89 MB
24/01/17 12:30:13

n-dimensões escondem-se em nossa tridimensionalidade



diferentes velocidades de obturação e combinação de luzes.

Acredito que desde criança o assunto que mais me perturbava era o além morte. Sempre pensei que a morte não era o fim e talvez por isso queria criar em vida uma forma “científica” de comunicação com dimensões que estão além de minha capacidade experimental, e mesmo que não consiga uma comunicação, já me sinto satisfeito em contribuir na demonstração da existência de realidades paralelas.

Nesse processo, descobri diversas falhas e procurei adaptar minha ideia inicial ao que possuíamos de instrumental para materializar a criação. Decidi que o público poderia interagir com a instalação e que o propósito da instalação era demonstrar a esse público a existência de realidades que fogem totalmente das relações de poder do discurso dominante.

Somos iguais em certo fluxo de vibração. Em outros, somos completamente diferentes e procuramos unidade na divergência. A luz é a melhor metáfora dessa unidade, uma forma de vibração que se apresenta sob forma decodificável.

As impressões que tenho sobre a criação dessa instalação é a intuição de que tenho algo a dizer no campo do eufemismo que pode ser interpretado completamente oposto ao que gostaria de dizer em primeiro

momento. O eufemismo, segundo Durand, pode levar o pesquisador a interpretações completamente distintas de uma mesma realidade. Posso dizer que algo é “fraco de feições” ao invés de dizer que algo é feio, isso é um eufemismo que posso elevar a graus ainda mais distantes da primeira informação até o ponto de dizer algo completamente oposto a ideia inicial. Algo que julgava feio, disse que era “fraco de feição”, até dizer que era “bonitinho” e finalmente dizer que simplesmente “era”. Esse eufemismo aplica um juízo de valor, transformando um julgamento negativo em julgamento positivo e é o campo de estudo e pesquisa da semiótica que procura estabelecer uma unidade sígnica independente para cada fenômeno existente.

No meu caso, a criação em artes visuais permitiu-me enxergar que o eufemismo é uma categoria usual no discurso contemporâneo e isso não me fez desistir, muito pelo contrário, me fez organizar algum tipo de argumentação estruturada na vivência que pudesse demonstrar aos contemporâneos que a arte nos serve enquanto veículo de mudança e estruturação psíquica da sociedade do futuro. Corroborando com o pensamento de Moholy-Nagy, penso que se a arte serve a algo, que seja ao futuro do imaginário da sociedade, alimentando o imaginal onde a realidade será cada dia mais mediada por aparatos tecnológicos.



Colagem de textos e do mapa de criação da obra que usei durante as sessões fotográficas que demonstram os intervalos e sequências das fotografias realizadas. Uma versão impressa frente e verso fica presa junto ao manche quando da montagem da obra.

(II)

OUTROS DE MIM

“O poeta é uma coisa leve, alada, sagrada e não pode criar antes de sentir a inspiração de estar fora de si e de perder o uso da razão.” **58**

(PLATÃO, *íon*, 1988, p.51)

“Um nune sempre tem um vidente, e sem este não há nune.”

(OTTO, 2007, p.160)

“O próprio procedimento técnico levava o modelo a viver não ao sabor do instante, mas dentro dele.”

(BENJAMIN, 1985, p.96)



Lembro, quando criança, pensar até que ponto meu pensamento era meu e não de outrem.

Ando pensando sobre a origem dos acordos sígnicos, quando uma coisa deixa o status de coisa e ganha o de algo. Avaliei que seria uma boa experiência vivenciar, agora adulto, a casa de meus bisavós em busca dos espaços de memória. Lugares que algum dia foram apenas locais e ganharam significado para minha perspectiva encarnada.

Não conheci meu bisavô, lembro de uma única vez visitar a Cachoeira - como a antiga fazenda era chamada por haver uma queda d'água - e ter tomado leite no curral e comido queijo de manteiga. Não tenho lembrança de minha bisavó, mas do seu queijo com casquinha eu jamais esqueci.

Pois bem, carreguei o carro e parti - agora com o auxílio do gps - para a velha Cachoeira. Lembro que meus pais saíam com o dia ainda escuro e de minha perspectiva infantil, demorávamos um dia inteiro de viagem, o que não é fato. Mesmo considerando que as estradas e carros não fossem tão seguras e velozes quanto hoje, ainda assim fiz o percurso em 6 horas aproximadamente com pausas na estrada.

Hoje a fazenda não passa de uma casa com o terreno grande e não se vê mais animais como antes, muito menos água. A ideia de água, por sinal, permanece só no nome do lugar.

Fui muito bem recebido pelos meus bisavós, tive direito a roupa de cama limpa, casa varrida e água pro banho. Inimaginável. O filho do caseiro que herdou a primeira casa de meus bisavós e sua família tomam conta e a mantém conservada.

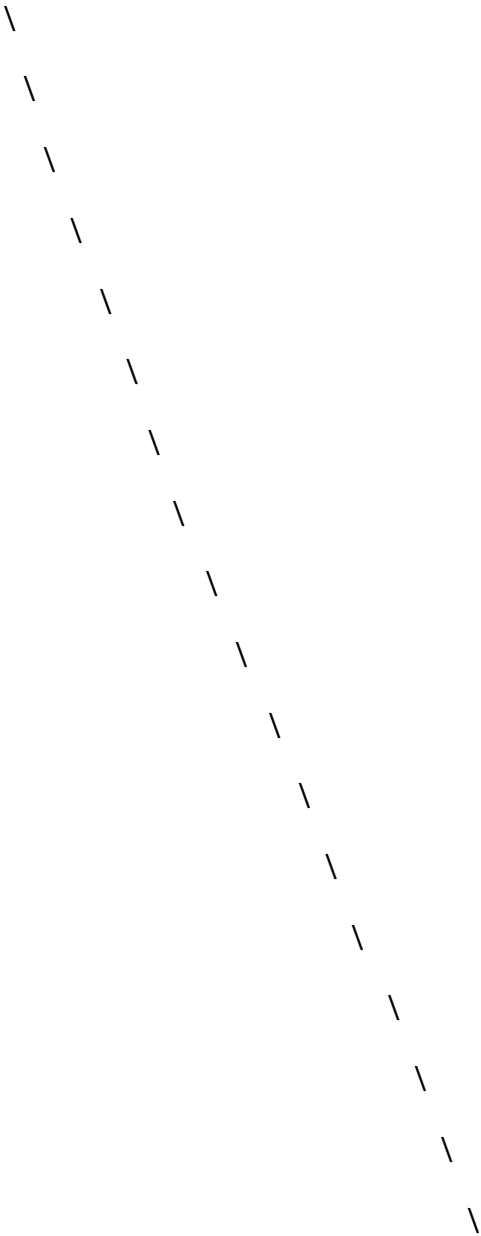
Flanei pela escuridão observando detalhes e locais da casa rememorando e reinventando minha existência.



62



mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.





mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.

cima ou baixo?

direita ou esquerda?

frente ou costas?

aqui ou lá?

ana, kata?

mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.
mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível. mesmo nível.

Não quer passar de fase?

Você sabe que vai morrer.

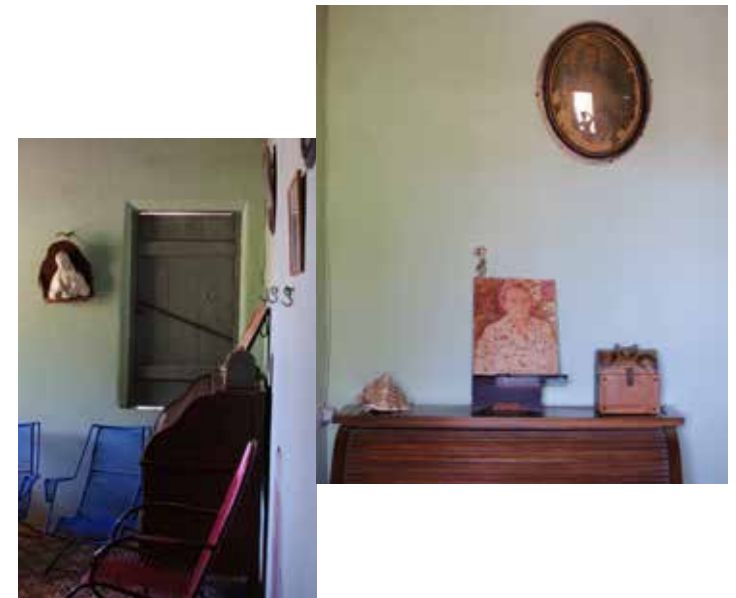
Quando morrer, você não sabe.







“A partir de Kant, e depois de Kant, a vivência estética torna-se para a consciência moderna, o análogo e até mesmo o sucedâneo de uma vivência religiosa, que garante o acesso a um domínio onde, no mundo cada vez mais secularizado, ainda subsiste alguma memória do absoluto e do sagrado. E a própria arte ver-se-á instituída como o último grande mito do homem, onde este se reconhece como livre criador de um mundo de objetos e de significações propriamente humanas que desafiam o tempo.”
(Leonel Ribeiro dos Santos, 2010, p.51)





REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter; **Obras escolhidas**. São Paulo: Brasiliense, 1985. 253p.
- BRAGAGLIA, A.G. Futurist Photodynamism, apud APOLLONIO, Umbro, ed. **Documents of 20th Century Art: Futurist Manifestos**. Brain, Robert, R.W. Flint, J.C. Higgitt, and Caroline Tisdall, trans. New York: Viking Press, 1973. 38-45. Disponível em <<http://www.italianfuturism.org/manifestos/futuristphotomanifesto/>> Acesso em 17 de junho de 2015.
- BRAGAGLIA, A.G. Manifesto do Fotodinamismo, apud BERNARDINI, Aurora F.: **O futurismo italiano**. São Paulo: Perspectiva, 1980. 254p.
- BRESSON, Henry C. **Ver é um todo**: entrevistas e conversas 1951-1998. São Paulo: GG BRASIL, 2015. 124p.
- BUENO, Eduardo. Prefácio. In: KEROUACK, Jack. **On the Road** (Pé na Estrada). Porto Alegre: L&PM, 2004. 384p.
- CAMPOS, Haroldo. **Galáxias**. São Paulo: Editora 34, 2004. 128p.
- COLAPIETRO, Vincent M. **Peirce e a abordagem do self**. São Paulo: Intermeios, 2014. 201p.
- CRARY, Jonathan. **Técnicas do observador**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. 166p.
- DELPRATO, Laura. **Discovering Light Painting**. Bachelors Thesis. Jepson School of Leadership Studies, University of Richmond. 2014.
- DIAS, Belidson; IRWIN, Rita. **Pesquisa educacional baseada em arte: A/r/tografia**. Santa Maria: UFSM, 2013. 244p.
- DUBOIS, Philippe. **O ato fotográfico**. Campinas: Papirus, 1993. 362p.
- DURAND, G. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. DIFEL, 1994. 128p.
- _____. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996. 284p.
- _____. **Estruturas antropológicas do imaginário**. São Paulo: Martins Fontes, 2001. 552p.
- ECO, Umberto. **Tratado geral de semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 2014. 282p.
- ECO, Umberto. **História da beleza**. Rio de Janeiro: Record, 2015. 435p.
- EDGERTON, Harold; KILLIAN, James. **Flash! seeing the unseen by ultra high-speed photography**. USA: Adams Press, 1939. 203p.
- FABRIS, Ana T. **A captação do movimento**: do instantâneo ao fotodinamismo. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/cap/ars4/fabris.pdf>>. Acesso em 10.05.16
- FEYERABEND, Paul. **Adeus à razão**. Lisboa: Edições 70, 1991. p.371.
- _____. **Matando o tempo: uma autobiografia**. São Paulo: Fundação Editora da Universidade Estadual Paulista, 1996. 197p.
- FLUSSER, Villem. **Filosofia da caixa preta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. 82p.

FUSCO, Renato. **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988. 375p.

GIANNOTTI, Marco. **Memorial circunstanciado**. 2013. 76p. Disponível em<<http://www.youblisher.com/p/724593-memorial-circunstanciado>> Acesso em 06.03.2014

GIANNOTTI, Marco. **Livro final história**. 2008. 73p. Disponível em<<https://www.scribd.com/doc/45547959/Livro-Final-Historia>> Acesso em 12.03.2014

HOCKNEY, David. **O conhecimento secreto**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001. 296p.

HUXLEY, Aldous. **As portas da Percepção & Céu e Inferno**. São Paulo: Globo, 2002. 74p.

KANDINSKY, Wassily. **Curso da Bauhaus**. São Paulo: Martins Fontes, 1996. 228p.

KAKU, Michio. **Hiperespaço**: uma odisséia científica através de universos paralelos, empenamentos do tempo e a décima dimensão. Rio de Janeiro: Rocco Digital, 2014. 537p.

KLEE, Paul. **Sobre a arte moderna e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001. 126p.

MACHADO, A. **Máquina e imaginário**: o desafio das poéticas tecnológicas. 2ª ed. São Paulo: Edusp, 1993.

MANN, Steve; NIEDZVIECKI, Hal. **Cyborg**: digital destiny and human possibility in the age of the wearable computer. Canada, 2001. 288p.

MILI, Gjon. **Picasso's third dimension**. USA: Triton Press Publication, 1970. 186p.

MRÁZKOVÁ, Daniela. **Masters of Photography**, Praga: Artia, 1987. 265p.

NAGY, Lazlo Moholy. **Pintura, fotografia, cine**. Espanha: Gustavo gili, 2005. 270p.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. 3ª ed. São Leopoldo: Editora Vozes, 2007. 224p.

OTTO, Rudolf. **O sagrado**: os aspectos irracionais na noção do divino e sua relação com o racional. 3ª ed. São Leopoldo: Editora Vozes, 2007. Resenha de: SILVA, Evandro; SILVA, Clademilson. Revista Theos, n.1, p. 1-6, 2005. Disponível em< http://www.revistatheos.com.br/Artigos%20Anteriores/Resenha_01_01.pdf> Acesso em 13.12.16

PEIRCE, Charles S. **Semiótica**. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2010. 337p.

SANTAELLA, Lucia; NÖTH, Winfried. **Imagem**: cognição, semiótica, mídia. São Paulo: Iluminuras. 2005. 232p.

SANTOS, Leonel Ribeiro dos S. **A concepção kantiana da experiência estética**. Lisboa, 2010. 40p. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/trans/v33n2/v33n2a04.pdf>>, Acesso em 03.08.2016

TRINDADE, Liana; LAPLATINE, François. **O que é imaginário**. São Paulo: Brasiliense, 1996. 82p.

TUCHMAN, Maurice. Hidden Meanings in abstract art. In: **The spiritual in art**: abstract paintings 1890-1985. Los Angeles: Abbeville Press Publishers, 1986.435p.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2003. 103p.

Relato de experiência 1

Entrei no quarto, escuridão. Tenho consciência de minha terceiridade e por isso não me deixo engolir pelo todo preto. Não era assim quando criança, sentia medo do escuro do corredor. Precisava deixar a porta aberta para ir ao banheiro. A cozinha era ainda mais tenebrosa, era necessário passar pelo escuro do corredor – o que eu fazia com minhas costas coladas a uma das paredes – e pela sala de jantar, que as vezes ficava com a cortina fechada e era um preto só. Chegar era ascender a luz, fazer rapidamente o assalto e voltar – geralmente no passo largo. Não sei de onde vem o medo do escuro das crianças, mas sei que nasci assim. Sempre pensava que havia algum espírito me olhando, era o nome que eu conhecia para o que hoje chamo de força/energia/luz, mas não me sentia a vontade em sua presença. Tinha medo de me perder na frequência e sintonizar o que não me era concebível. Acho que esse medo permanece ainda hoje e acho-o saudável. Existem amplitudes que não são acessíveis ao meu eu em estado de equilíbrio. Avançar a compreensão dessas amplitudes é um de meus objetivos com essa pesquisa-viva. Tento relaxar e acomodar meus olhos. Vejo pequenos furos na cortina improvisada com papel alumínio, sei que daqui há alguns minutos estarei enxergando as coisas na penumbra. Volto meus olhos para o ângulo de 90° formado pelo encontro de duas paredes, deixo-me ainda mais em contato com esse espaço que nada me sensibiliza e me deixo ser levado pelo ângulo. Me parece um abismo, ou o infinito, se preferir um eufemismo. Sinto o mesmo infinito, porém oposto na forma de se apresentar, quando um flash é disparado ou a luz da lanterna encontra minhas pupilas dilatadas pela escuridão. É o abismo do branco total. Na fotografia digital existem até números para representa-los. 0 (preto) a 255 (branco). Busco equilibrar minha luz entre esses extremos. Até admito tê-los presentes em algum registro, mas tento fugir esteticamente deles. Retomo minha consciência de terceiridade, dou as costas ao ângulo de 90 e percebo o contorno das coisas, o preto ganhou espaço, tem limites e eu tenho acesso a eles. Reconheço os tripés, a câmera, as luzes espalhadas pelo chão. É hora de começar.

A criação se dá pela paciência. Geralmente parto de uma ideia pré-concebida ou da curiosidade em experimentar. Nesse terreno, a *tehcne* e a *poïeses* são estimuladas e caminham como uma força interdependente, muitas vezes me vejo perdido, inúmeras vezes me vejo frustrado, mas os momentos de realização são recompensadores. De repente a luz se faz, o momento específico onde tudo fluiu para aquela forma de disposição e iluminação é um verdadeiro mistério para a racionalização ocidental. Gosto de compará-lo ao obturador da câmera fotográfica, ele levanta e, por alguns segundos cega o operador, congelando o que o fotógrafo anteviu. Fiquei surpreso quando me dei conta de que não vemos o que fotografamos. O *light painting* age nesse terreno, expande nossa possibilidade de intervenção, mas acredito que continuamos cegos.

O objeto artístico me parece ser a (razão) entre minha determinação para realizar e o cansaço acumulado. Itens de perfeccionismo são aplicados durante o processo, quando percebo que dominei uma forma de iluminar. As vezes esse “preciosismo” é conquistado, outras vezes não. Contudo, esse detalhe “a mais” geralmente é posto quando avalio que “já tenho a foto”. Saber que “garanti” um resultado que me apraz, me conforta para futuras tentativas. Caso contrário, apenas o denominador “cansaço acumulado” absorverá minha determinação.

Relato de experiência 02

Descrever o processo de criação em uma noite com light painters é entender que minha arte está no outro. Assim como que boas fotos não se preocupam com a tábua de maré e somos nós que temos que abandoná-las.

Criando signos em comuns, o tempo passa, e por mais efêmeros que sejam, encontravam significado em todos nós quando sabíamos exatamente quais coreografias seriam executadas. Repetições que as vezes tornaram-se exaustivas.

Particularmente emocionante, pra mim, ver meus amigos me ajudando a encontrar algo que eu bem não sei o que é, mas que sou apaixonado e consigo ver essa mesma paixão em seus olhos enquanto vivem uma experiência de baixa luz. Nosso tato e audição estão mais sensíveis. A luz faz sua mágica. Presente, demonstra a tridimensionalidade de nosso universo, e cá estamos nós, registrando o tempo que se move, desejando conseguir volume nas figuras representadas na bidimensionalidade do plano fotográfico.

Desejos que não se explicam em palavras e que nos fazem pegar tempestade em Buíque, dormir dentro de fenda em um paredão rochoso, ou ver o mar encher rapidamente e tomar as decisões certas em grupo. Tudo é **74** discutido muito rápido em um momento de pressão quando temos que externar algo que nos satisfaça.

Todos entendem o que será executado e o que cada um deve fazer. Do disparo da câmera ao apagar da última luz, a cortina do obturador está aberta e a passagem do tempo mescla-se em realidades que tentam fundir o real e o imaginário, o perceptível ao mundo cognoscível e os signos coreográficos deixados no espaço. Eles agora já não existem, nunca existiram para os que viram a performance, apenas na mente dos que faziam e depois do fim do primeiro click poderiam entender onde estavam. A realocização espacial para uma segunda tomada, a compreensão da simplicidade e da necessidade dos espaços em preto, espaços não preenchidos por ambas realidades ou superposições são todas avaliações feitas pelo grupo que passa a dialogar sobre mesmos signos.

Fim de relato de Experiência 02