

Imagens entre tempos*

Margarida Brito Alves

IHA - NOVA/FCSH

Margarida Brito Alves

Professora Associada com Agregação do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas – Universidade Nova de Lisboa, onde coordena o Doutoramento em História da Arte e vice-coordena o Doutoramento em Estudos Artísticos – Arte e Mediações. Doutorada em História da Arte Contemporânea (NOVA FCSH, 2011), é investigadora integrada do Instituto de História da Arte, sendo coordenadora da Linha de Investigação “Spatial Practices in Contemporary Art”. É autora dos livros *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade.* (2012) e *A Revista Colóquio / Artes* (2007), assim como de diferentes outras publicações em livros editados, revistas científicas e catálogos de exposição. Complementarmente, tem exercido alguma actividade no plano da curadoria.

* Este artigo corresponde a uma versão significativamente expandida, e com diversas alterações e actualizações, de um capítulo de livro originalmente publicado nas seguintes edições: Margarida Brito Alves, «Imagens: o que nos trazem, para onde nos levam», *Imagem no Pós-Milénio. Mediação, Processo e Tensão Crítica*, editado por Maria João Baltazar e Tomé Quadros, Porto: ESAD-Idea, 2021, p. 48-61 Margarida Brito Alves, «Images: what they bring us, where they take us», *Image in the Post-Millennium. Mediation, Process and Critical Tension*, editado por Maria João Baltazar e Tomé Quadros, Eindhoven: Onomatopee 213, 2021, pp. 52-65

Este artigo foi escrito no âmbito do projecto CARIM - Contemporary Art: A Pathway towards Inclusive Museology. [Projecto Exploratório FCT, Área: Artes, ref: FCT2022.04615.PTDC]. Financiamento: Fundação para a Ciência e Tecnologia. IR: Marta Jecu / Co-IR: Margarida Brito Alves



1.

Entre os diversos e maravilhosos livros que nos deixou, John Berger publicou, em 1975, *Um Sétimo Homem*, um texto acompanhado de imagens de Jean Mohr, e que consiste num ensaio centrado nos trabalhadores migrantes na Europa dos anos 1970.

Num dos capítulos desse livro, Berger, referindo-se à migração portuguesa dessa década, na sua maioria ilegal, conta que as travessias clandestinas para atravessar as fronteiras espanhola e francesa eram organizadas por passadores, a troco do pagamento de um valor — sendo que, feito esse pagamento, muitos dos migrantes eram enganados, abandonados nas montanhas após terem sido conduzidos ao lado espanhol, acabando alguns deles por morrer de fome e de exposição aos elementos naturais, enquanto outros conseguiam encontrar o caminho de regresso.

Perante essa situação, os migrantes terão concebido uma estratégia capaz de protegê-los, que correspondia a fazerem-se fotografar antes de partir. A fotografia era depois rasgada em duas partes — uma que guardavam consigo e outra que entregavam ao respectivo passante. Uma vez chegados ao seu destino, enviavam a sua metade às famílias, comprovando dessa forma que tinham chegado em segurança, enquanto o passante, mediante a apresentação à família da outra metade da fotografia podia então receber o valor combinado.

Esta história fez-me pensar na fotografia não como o registo de um tempo passado, como um “isto foi”, nas palavras de Roland Barthes (1998, 109), ou um “*memento mori*”, como notou Susan Sontag (2008, 15), mas como uma imagem que, para além de tudo o que nos traz de um passado, se projecta num futuro.

Nesse sentido, como uma imagem em movimento, que cruza diferentes espaços e diferentes tempos, para se tornar conseqüente num tempo por vir — que a completará, que a realizará, atribuindo-lhe um novo significado nesse novo presente.

2.

Pensada a partir do campo da História da Arte, esta articulação entre espaço, tempo e imagem tem vindo a ser amplamente problematizada, e formalizada, de diferentes modos ao longo das últimas décadas — expandindo, revisitando e complexificando os muitos *processos de espacialização das artes*¹ e da imagem em particular, desenvolvidos desde o início do século XX.

A este propósito, e na esteira das experimentações em torno da fotografia desenvolvidas pelas primeiras vanguardas — e sobretudo das operações de colagem e fotomontagem exploradas no âmbito de dinâmicas como o dadaísmo, o construtivismo russo ou o surrealismo —, recordemos desde logo a utilização e a instrumentalização da imagem que esteve na base de diversas mostras internacionais desde o final dos anos 1920.

Entre outras, é isso que exemplificam as representações da União Soviética concebidas por El Lissitzky para as exposições *Pressa* (Colónia, 1928), *Film und Foto* (Estugarda, 1929) e *Exposição Internacional da Higiene* (Dresden, 1930), mas também as apropriações e desdobramentos dessas soluções que, em diversos contextos e ao serviço de diferentes programas, foram posteriormente desenvolvidas² — como foi o caso da *Mostra della Rivoluzione Fascista* (Roma, 1932), a representação de Espanha na *Exposição Internacional de Artes e Técnicas na Vida Moderna* (Paris, 1937) — ou algumas das exposições de fotografia organizadas por Edward Steichen no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque nas décadas de 1940 e 1950 — tais como *Road to Victory. A Procession of Photographs of the Nation at War* (1942), com design de Herbert Bayer, *Power in the Pacific. Battle Photographs of our Navy in Action on the Sea and in the Sky* (1945), ou ainda a humanista *The Family of Man* (1955).

Nestas exposições, as fotografias assinalaram o poder da imagem e a sua centralidade na produção de discursos — e, por vezes, mais do que registos documentais de um passado recente, tal como foram apresentadas, permitiram ficcionar um futuro.

Contudo, e tendo em conta a sua apurada formalização espacial, estas apresentações criavam igualmente uma encenação que reclamava um tempo presente, tratando-se de *exposições expandidas* que redefiniam a experiência do espectador — que era então confrontado com imagens ampliadas em diferentes escalas, por vezes associadas a estruturas em movimento, e capazes de configurar um espaço imersivo que estimulava uma percepção não apenas visual, mas intensamente fenomenológica.

Muito mais do que uma relação retiniana, o que estava em causa nesses dispositivos era, de facto, a intensificação do encontro com a imagem — encontro esse que activava o corpo do espectador, ao convocar todos os seus sentidos, e que reclamava uma duração.

As imagens flutuavam assim entre um tempo passado, o presente da sua experiência, e um futuro — desejado, idealizado, ou em construção, para o qual apon-tavam.

Em diálogo com muitos outros contributos, estratégias como estas deram expressão a uma cada vez mais evidente experimentação em torno da vertente espacial da obra de arte, antecipando, nessa medida, muitas das vias de exploração que se definiram ao longo das décadas seguintes — e que, por oposição a um conceito de espaço abstracto, ideal e neutro, privilegiaram uma dimensão real,

1. A este propósito, ver Margarida Brito Alves, *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Lisboa: Colibri, 2012.

2. A este propósito, ver *Public Photographic Spaces. Exhibitions and Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928-1955*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2009.

física e vivencial.

Com efeito, nesse quadro, e tomando por referência o contexto artístico do segundo pós-guerra, não é por acaso que foi então que passaram a ser utilizados termos que colocam claramente em evidência as características espaciais da obra de arte - tais como "instalação", "construção", "*environment*", ou até "*site-specific*".

Constituídas como espaços — para serem percorridos, explorados, senão mesmo habitados —, essas propostas diluem as fronteiras entre categorias artísticas e consistem em dispositivos que, inerentemente, têm associada uma dimensão temporal, correspondendo a experiências que mobilizam o corpo do visitante e se prolongam no tempo.

Em diálogo com outros meios, a fotografia fez parte dessa dinâmica — como colocou em evidência, por exemplo, a exposição *This is Tomorrow*, organizada em 1956 pelo *Independent Group* na Whitechapel Art Gallery, em Londres.

No contexto da *Pop* britânica, e num momento em que a relação com a imagem se redefinia através da cada vez mais expressiva presença dos mass media no quotidiano - e, em particular, da televisão - nessa exposição foram apresentadas estruturas que, rebatendo qualquer noção de autonomia da arte, procuravam salientar a multidisciplinaridade e a transversalidade da produção artística - e que resultavam da colaboração entre artistas, arquitectos, fotógrafos, designers gráficos e músicos.

No âmbito dos deslizamentos e das contaminações entre categorias artísticas, e dos designados conceptualismos em particular, que determinaram as décadas seguintes, o território da fotografia foi amplamente reconfigurado, tendo sido explorados os seus desdobramentos através de várias materialidades, assim como as suas articulações com o espaço em seu redor.

A este processo de espacialização da imagem fotográfica associemos ainda a crescente integração da imagem em movimento nas práticas artísticas ao longo do mesmo período - como, depois da utilização do filme, nos mostra o recurso ao vídeo por parte de numerosos artistas a partir de meados dos anos 1960.

Se, tal como a fotografia, o vídeo foi inicialmente utilizado enquanto meio para documentar uma acção, remetendo desse modo para um tempo e para um espaço distintos daqueles ocupados pelo espectador, rapidamente foi incorporado em configurações que acentuavam a sua vertente espacial e que assumiam a experiência física do visitante como elemento central da obra — tal como, e tendo neste caso o contexto norte-americano por referência, nos mostram os trabalhos de artistas como Peter Campus, Bruce Nauman, Joan Jonas, Vito Acconci, Dan Graham, Gary Hill ou Bill Viola.

O que estava então em causa nas obras destes artistas não era, de facto, a documentação ou a visualização de outras realidades, mas a constituição de uma situação diretamente relacionada com a presença do espectador — agora um participante implicado na obra —, e com a sua tomada de consciência do momento presente. Não importava assim apenas o que se via, mas também — e talvez sobretudo — como se via, sendo agenciadas as condições espaciais da exposição como parte da obra.

Notemos ainda que em muitas destas abordagens, e noutras que subsequentemente tomaram como ponto de partida pressupostos como estes, foram adoptados múltiplos monitores e/ou ecrãs de projecção, o que tornou o vídeo num suporte privilegiado para o trabalho de diversos artistas que desenvolveram a sua prática no campo da vídeo-instalação, utilizando essas mesmas superfícies de projecção enquanto elementos definidores de espaço.

Dentro da mesma lógica, os planos de projecção deixaram de ser apenas apresentados como rectângulos recortados no espaço que mostravam outros tempos e outros espaços — e, desse modo, reconhecíveis enquanto elementos de mediação — e passaram a ser utilizados em grandes formatos que muitas vezes coincidem com as dimensões das paredes do espaço expositivo, simulando um

ambiente imersivo que corresponde ao campo de visão do espectador.

Ainda num mesmo sentido, e por último, podemos assinalar a pesquisa no campo das designadas Artes Digitais, que, na sequência de algumas iniciativas³ realizadas ainda na década de 1960, e com a gradual generalização da utilização do computador, se afirmaram como um forte vector de experimentação a partir dos anos 1980, introduzindo novas vertentes de criação baseadas na imagem.

Para além das ilimitadas possibilidades de manipulação da imagem então acessíveis, notemos que, dentro destas coordenadas e no campo da instalação, foi justamente através da utilização de imagens digitais que foram simuladas novas realidades⁴ — ilusórias, mas fisicamente experienciáveis.

Importa, no entanto, salientar que, apesar destas soluções imersivas estimularem o envolvimento físico do espectador, paradoxalmente, nelas podemos também distinguir como que um apagamento do corpo. De facto, na maior parte dos casos, estas formalizações são apresentadas em salas escurecidas, nas quais as referências espaciais são muito diminutas, assim como a percepção da presença física do espectador (tal como a dos outros espectadores em seu redor). Nestes termos, trata-se de situações que estabelecem uma dualidade entre a sua marcada dimensão física e a sua não menos forte componente psicológica — que é intensificada justamente através desse apagamento do corpo e do espaço.

3.

Enquanto instalações que espacializam a imagem e que com ela nos confrontam fisicamente, os diversos exemplos que acabo de referir, na medida em que são artísticos, configuram-se como lugares alternativos que nos oferecem a possibilidade de, temporariamente, experiencarmos um mundo análogo, distinto daquele em que quotidianamente habitamos.

Esta ideia remete diretamente para o texto “*Des Espaces Autres*”, de Michel Foucault, inicialmente apresentado como conferência em 1967, e publicado em 1984, e no qual, por oposição à “grande obsessão com a história” que considerava ter determinado o século XIX, o autor identificava então uma “época do espaço”, uma época da “simultaneidade”, “da justaposição, do próximo e do distante, do lado a lado, do disperso” (Foucault 1994, 752).

Referindo-se ao seu tempo presente, Foucault reconhecia uma sobreposição de regimes espaciais que ancorou na noção de “heterotopia” — um espaço heterogéneo, com várias camadas, real, mas determinado por relações invertidas. Nestes termos, enquanto uma “utopia” seria um espaço sem existência real, uma “heterotopia” corresponderia como que a uma utopia realizada: um espaço de representação, de contestação — um espaço de inversão da realidade, mas que a ela permanece ligado.

Uma “heterotopia” consistiria assim num espaço simultaneamente dentro e fora da realidade, um espaço deslocado, e nesse sentido utópico, mas que ao mesmo tempo seria um espaço acessível, visitável.

Nesta perspectiva, é enquanto heterotopias que podemos abordar diversas das estratégias artísticas anteriormente mencionadas. Estratégias que formalizam espaços de excepção, na medida em se inscrevem num quadrante artístico, e, justamente por isso, distinto do mundo em que vivemos — embora desse mundo sejam também, naturalmente, parte.

Recordemos aqui a formulação de *arte como experiência*, de John Dewey, que definiu a experiência estética como uma parte de um fluxo vivencial mais alargado, embora determinada por características próprias, correspondendo, de certo modo, a um intervalo com um princípio e um fim demarcados. Nessa medida,

3. Por exemplo, as exposições *Computer-Generated Pictures*, organizada na Howard Wise Gallery de Nova Iorque em 1965; a *Generative Computergrafik*, apresentada no Instituto de Tecnologia de Estugarda no mesmo ano; a *Cybernetic Serendipity*, que teve lugar no Institute of Contemporary Art de Londres em 1967; ou ainda *Software, Information, Technology: Its New Meaning for Art*, patente no Jewish Museum de Nova Iorque em 1968.

4. A este propósito, ver, por exemplo, Michael Rush, *New Media in Art*, London: Thames & Hudson, 2005, ou Oliver Grau (ed), *Media Art Histories*, Cambridge, Massachusetts / London, England: The MIT Press, 2007.

a experiência estética inscreve-se na continuidade da experiência geral da vida humana, mas é identificável em si mesma, enquanto situação ou episódio, como uma “experiência real” (Dewey 1980, 36), distinta do que a antecede e do que a sucede – isto é, uma experiência entre tempos.

De facto, e enquanto práticas artísticas que são, as experiências anteriormente referidas distinguem-se das muitas outras situações que integram a nossa vida, já que se inscrevem num sistema expositivo, artístico, que, para utilizar uma expressão de Jacques Rancière, recorta o espaço comum e oferece um “modo específico de visibilidade” (Rancière 2010, 89).

Ou seja, dentro dos espaços artísticos, e a partir do regime de visibilidade que os determina, a nossa relação com aquilo que nos é apresentado distingue-se daquela que temos com o mundo quotidiano em que vivemos.

4.

Sendo a imagem, na actualidade, um vector de reflexão que tantas discussões tem suscitado, pergunto-me assim de que forma as condições específicas de visibilidade que as artes nos oferecem têm, ou não, a capacidade de transformar a nossa relação não apenas com as imagens, mas também com a realidade. Sobre tudo quando os processos que tomei como referência — e que articulam espaço, tempo e imagem — exploram o binómio arte/vida e incorporam uma evidente porosidade entre o artístico e o não artístico, desde logo através da presença das próprias imagens — que convocam não apenas diferentes temporalidades e diferentes espacialidades, mas também o mundo “lá fora”.

Trata-se, efectivamente, de espaços povoados por imagens — imagens que, na sua maioria, transportam um passado, dado o seu suposto carácter *indexical*, mas que, ao mesmo tempo, são activadas no presente, fazendo-nos assim conviver com tempos outros, com espaços outros e com as histórias outras que essas imagens transportam, recuperam e nos dão ver. Mas que também não nos dão a ver, tendo em conta o que uma imagem pode esconder. E esconde sempre.

E a esta nebulosa acrescentemos ainda as imagens remontadas, as imagens transformadas, ou mesmo as imagens manipuladas, que já se distanciaram do seu referente e que até parecem documentar o que nunca aconteceu, complexificando assim a nossa relação com a realidade.

Realidade essa que se torna ainda mais complexa se, a estas possibilidades, juntarmos as imagens que estão actualmente a ser inteiramente criadas, ou produzidas por inteligência artificial – dispensando qualquer referente real e aniquilando por completo a dimensão documental ou *indexical* que (ainda) associamos à fotografia.

Operando através de um sistema de simulações que estimula a criação de conteúdos aparentemente fiáveis, essas imagens lançam-nos numa total indistinção entre o real e o ficcional. No limite, são conteúdos que podem dar credibilidade a qualquer absurdo.

No texto “*Pictures*”, que assinou para a célebre exposição⁵, com o mesmo nome, de que foi curador em 1977, no Artists Space em Nova Iorque, Douglas Crimp comentou um curto filme de Jack Goldstein, no qual o artista transformava, através de um processo de animação, uma sequência de imagens que captara. Crimp notava, nesse processo, a introdução de um distanciamento entre o evento e os espectadores, salientando que, para o artista, esse distanciamento era uma condição necessária para o entendimento do mundo. E acrescentava que “nós apenas experienciamos a realidade através das imagens que dela registamos” (Crimp 1977, 3).

Aprofundando esse argumento, Crimp assinalava o protagonismo das imagens na determinação da nossa experiência da realidade, notando que a função das mesmas parecia ter passado da interpretação para a usurpação dessa realidade

5. Intitulada igualmente *Pictures*, essa exposição teve lugar no Artists Space, em Nova Iorque, entre 25 de Setembro de 29 de Outubro de 1977, tendo reunido trabalhos de Troy Brauntuch, Jack Goldstein, Sherrie Levine, Robert Longo e Philip Smith.

— e defendia ser então imperativo entender a própria imagem não como modo de recuperar uma realidade perdida, mas para determinar como uma imagem se torna uma estrutura significativa. Não deixava, contudo, de sublinhar, referindo-se ao conteúdo e ao significado das imagens, o seu “extraordinário nível de opacidade” (*Ibidem*).

Com efeito, e como bem sabemos, as imagens são subjectivas, incluem múltiplos significados que muitas vezes lhes atribuímos através das nossas próprias referências. Jogam entre a visibilidade e a invisibilidade.

A imagem dá a ver, mas dá-nos também a consciência de tudo aquilo que não vemos, de tudo o que não vimos — de todo o fora de campo, de tudo o que ficou para lá do enquadramento, e a que nunca vamos ter acesso.

Importa por isso ter sempre, e bem, presente que as imagens têm uma natureza fragmentária e movem-se muito para lá do contexto do visível. Além disso, são produzidas dentro de sistemas que enformam, e que condicionam, o nosso modo de olhar o mundo. Inscrevem-se numa estrutura que tanto opera num domínio de visibilidade e de afirmação, como é conivente com uma história de ausências, de bloqueios, de subtracções e de apagamentos.

Assim, a imagem não é a realidade, mas apenas um ponto de vista sobre a realidade. Um ponto de vista que revela, mas que também oculta — sendo que o que oculta pode ser bem mais importante, interessante e significativo do que o que revela.

É nesse sentido que, com uma muito apurada consciência sobre as diferentes camadas que as imagens incorporam, e dos mecanismos de poder que as sustentam, que Silvia Rivera Cusicanqui nos propõe uma “Sociologia da Imagem” enquanto instrumento crítico sobre os nossos modos de olhar.

Por oposição à Antropologia da Imagem, que, como nota a autora, procura “familiariza-nos com a cultura, com a língua e com o território de sociedades outras” — com o que conhecemos menos bem —, esta Sociologia da Imagem “supõe uma desfamiliarização, uma tomada de distância perante o conhecido” (Cusicanqui 2015, 21) — ou seja, exige-nos a capacidade de criar um distanciamento crítico em relação ao que nos está mais próximo.

Se a Antropologia visual “se funda numa observação participante”, na qual essa participação tem por fim essa mesma a observação, a Sociologia da Imagem “observa aquilo em que, à partida, já se participa” (*Ibidem*).

O que está em causa neste argumento, até certo ponto, é a nossa aptidão para sair de uma zona de conforto perante as imagens e questioná-las, procurar as suas fricções, ou até identificar o invisível que as mesmas contêm.

Por outro lado, importa notar que, através das imagens, podemos também, subjectivamente, ver outras coisas que nelas não estão. Podemos, a partir delas, aceder a outras imagens e até a outras realidades, que delas não fazem, aparentemente, parte. Como se, aberta, mas também sujeita, à interpretação de cada um de nós, a imagem pudesse ser não apenas um plano de representação, mas também um plano de desvio, ou mesmo de projecção.

A este propósito, atentemos em autores como Ariella Azoulay que, em diversos dos seus textos, salienta que a fotografia não consiste num documento com um “ponto de vista estável”, tratando-se antes do produto de um encontro entre diversos protagonistas — o fotógrafo e o fotografado, a câmara e o espectador (Azoulay 2010, 11).

Discutindo a dimensão documental da fotografia, Azoulay nota aliás que, recentemente, esta passou a ser considerada “parcial, falsa, acidental e tendenciosa” (Idem, 9), fazendo-nos assim questionar, uma vez mais, a sinuosa relação entre as imagens e a realidade.

Tendo em conta o protagonismo que esta perspectiva atribui ao espectador, ou ao receptor, e às suas subjectividades, podemos, até certo ponto, relacioná-la com uma observação de Jacques Rancière, na qual, privilegiando a fotografia,

o autor salienta a complexidade da noção de médium – chamando a atenção que “a palavra “médium” entende-se, em princípio, como “o que permanece entre”: entre uma ideia e a sua realização, entre uma coisa e a sua reprodução”. O médium surge assim como “um intermediário, como um meio para um fim ou o agente de uma operação” (Rancière 2016, 33).

Contudo, a própria imagem, ou a fotografia, registada, e nesse sentido entendida como um fim, pode ocupar um lugar que é também ele um “lugar entre” – na medida em que se relaciona não apenas com seu referente, mas igualmente com o seu receptor e com as suas condições de recepção. Devemos assim questionar, adicionalmente, o que acontece entre nós e as imagens.

Situando-se entre espaços, tempos e realidades, a imagem medeia; é também um intermediário. Está no meio. Faz parte de um processo que teve um princípio – que o tempo vai tornando cada vez mais opaco e subjectivo – e que tem um fim (não menos) indefinido – desde logo através do modo como é lida e age no presente.

De facto, a imagem está ligada a um tempo que passou, mas transporta esse tempo para o presente, reinserindo-se, continuamente, em diferentes contextos e condições de legibilidade.

A cada momento que passa, a imagem actualiza as relações que conosco estabelece, abrindo-se a novas leituras. Como escreveu de múltiplas e diferentes formas Georges Didi-Huberman, revisitando Walter Benjamin, a imagem é dialéctica, é sempre um encontro entre um agora e um outrora; um clarão que de longe nos chega, e que mostra “o fulgor e a fragilidade dessa aparição que é preciso apanhar em voo” (Didi-Huberman 2019, 15).

Olhamos assim para as imagens do presente para o passado, questionando as suas valências, mas talvez possamos procurar nelas não tanto as suas permanências, as eventuais certezas que nos trazem, mas antes as suas ambivalências e o seu potencial de movimento. Procurar nelas não tanto a suas evidências, ou transparências, mas a suas impurezas, as suas potências, ou mesmo os futuros que anunciam ou implicam. Ou ainda procurar não tanto a bidimensionalidade das suas superfícies, mas as espessuras que o tempo lhes acrescentou e que o presente pode ampliar – reconhecer a dimensão imaginativa que as imagens incluem e, a partir dela, reinventar e recriar o mundo.

Afinal, o fim indefinido da imagem depende não só de uma recepção sempre em aberto e em constante actualização, mas também do impacto que em cada um de nós essa mesma imagem pode ter, e ainda das consequências que esse impacto pode vir a ter.

Nestes termos, a imagem une espaços e tempos, faz parte de um fluxo, e tem o potencial de nos colocar numa posição capaz de nos tornar actantes num tempo ainda por vir – por oposição ao lugar de passividade tantas vezes associado ao ponto de chegada. Com efeito, um ponto de chegada pode ser, sempre, um novo ponto de partida.

Regresso ao texto de Douglas Crimp e à sua ideia de usurpação da realidade pelas imagens, assim como à de distanciamento enquanto condição necessária para o entendimento do mundo.

Pergunto-me se, à luz das estratégias de configuração da imagem a que me fui referindo ao longo deste texto, a presença de imagens num contexto artístico não poderá ser justamente uma forma de estabelecer esse necessário distanciamento.

Num momento em que as imagens continuam a proliferar, estão por todo o lado, ao ponto de até delas desconfiarmos e deixarmos de lhes atribuir importância, paralisando desse modo os seus efeitos, pergunto se, funcionando exactamente como uma heterotopia, poderá a produção artística resgatar a nossa relação com as imagens ao corresponder a um espaço de excepção e de inversão. Corresponder a um espaço de exílio, de paragem, onde podemos voltar a pensar com, sobre, e a partir das imagens. Corresponder a um espaço outro, de tensão,

de mediação, de crítica e de reflexão, no qual podemos olhar, com outro tempo e com outra atenção, para as imagens e permitir assim que, afinal, com todos os seus equívocos, com todas as suas latências, mas também com todas as suas potências, essas imagens possam voltar a entrar em movimento.

5.

Volto aos migrantes de John Berger e penso na forma como, na história que aqui comecei por recuperar, as fotografias uniram passado, presente e futuro.

Observo com maior atenção as fotografias de Jean Mohr que acompanham o texto de John Berger. E percebo que todas elas testemunham um passado, mas que também me atiram para um presente. Percebo que, afinal, todas me falam sobretudo de um presente. E, com a consciência dessa pertinência no presente, percebo ainda que me convocam a pensar num tempo futuro.

E continuo a perguntar-me de que forma a nossa relação com as imagens pode perturbar e reconfigurar a nossa percepção do passado, contribuir para melhor compreendermos o presente e, quem sabe, mobilizar-nos para alterar o futuro.

Referências

- AAVV (2009). *Public Photographic Spaces. Exhibitions and Propaganda from Pressa to The Family of Man, 1928-1955*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- ALVES, Margarida Brito (2012). *O Espaço na Criação Artística do Século XX. Heterogeneidade. Tridimensionalidade. Performatividade*. Lisboa: Colibri.
- AZOULAY, Ariella (2010). "What is a photograph? What is photography?", *Philosophy of Photography*, Vol 1, n.º 1, pp. 9-13.
- AZOULAY, Ariella (2008). *The Civil Contract of Photography*, London: Zone Books.
- BARTHES, Roland (1998). *A Câmara Clara, Edições 70*. (Originalmente publicado em 1980).
- BERGER, John; MOHR, Jean (2018). *Um Sétimo Homem*, Lisboa: Antígona. (Originalmente publicado em 1975)
- CRIMP, Douglas (1977). "Pictures", *Pictures*, New York: Artists Space, pp. 3-29.
- CUSICANQUI, Silvia Rivera (2015), *Sociologia de la Imagen. Miradas ch'ixi desde la Historia Andina*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- DEWEY, John (1980). *Art as Experience*, New York: Perigee. (Originalmente publicado em 1936).
- FOUCAULT, Michel (1994). "Des Espaces Autres", *Dits et Écrits 1954-1988. Vol IV - 1980-1988*, Paris: Gallimard, pp. 752-762.
- GRAU, Oliver (Ed.) (2007). *Media Art Histories*, Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2019), *Remontagens do Tempos Sofrido*, Lisboa: Ymaggo.
- RANCIÈRE, Jacques (2010). *O Espectador Emancipado*. Lisboa: Orfeu Negro.
- RANCIÈRE, Jacques (2016). "O que o "médium pode querer dizer: o exemplo da fotografia", in *ARTis ON*, n.º4, pp. 32-40.
- RUSH, Michael (2005). *New Media in Art*, London: Thames & Hudson. (Originalmente publicado em 1999).
- SONTAG, Susan (2008). "In Plato's Cave", *On Photography*, London: Penguin Books. (Originalmente publicado em 1977).