

As palavras não me chegam*

Nuno Crespo

“Gostaríamos de dizer que cada palavra pode, em diversos contextos, ter diversas características; mas tem, no entanto, sempre uma característica – uma cara. Olha para nós.”

Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, II, vi, §4¹

Numa fotografia do ateliê de Bruce Nauman tirada em 1993² vê-se um cartaz na parede que diz “Make me think”. Este apelo, ou imperativo, revela o fundo que alimenta o artista, ou seja, trata-se daquilo que procura, que precisa, que o estimula. Precisar de pensar – actividade a que a filosofia desde a Antiguidade atribui o maior dos prazeres – é mais que um apelo, é uma necessidade vital de linguagem, de palavras, de som, de conceitos, de arte. Tudo actividades conceptuais, tudo actividades do pensamento, tudo actividades de conhecimento. Mesmo que não sejam totalmente equivalentes, entre elas podem fazer-se transições e estabelecer-se comparações. E deste exercício – uma espécie de ginástica mental – nasce um alargamento da nossa compreensão e a

*O título é retirado de uma afirmação de Luisa Cunha em que ela diz: “tive absoluta certeza que só as palavras já não me chegavam. Lembro-me que na altura dentro de mim existiam frases do tipo: ‘não me chegam as palavras’, ‘tenho de inventar uma nova linguagem’. E vi nas imagens o silêncio que precisava para mim. Quanto às imagens verbais reduzi-me praticamente ao silêncio e, durante dois anos, adoptei, por absoluta necessidade de sobrevivência, apenas um tempo verbal: o presente – “faço isto?”, “estou a fazer isto”. Não podia utilizar nem o passado, nem o futuro, porque isso significava trazer para o presente esses outros tempos. Se tivesse feito isso eu não tinha condições para sobreviver.”

Todas as citações da artista são de uma conversa realizada em Junho de 2007.

¹ Todas as citações de Wittgenstein são feitas a partir da tradução de M. S. Lourenço, na edição da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1995 (2ª ed.).

² Reproduzida in Kathy Halreich e Neal Benezra (org.), Bruce Nauman, catálogo de exposição, Minneapolis: Walker Art Center, 1994.

nossa experiência ganha em profundidade: as coisas não se alteram, mas a nossa visão delas sofre uma transformação.

Luisa Cunha partilha com Nauman a necessidade do pensamento e a curiosidade pelo mundo das palavras. Uma curiosidade que se transforma em instância de experimentação, de transformação e, sempre, de reconhecimento da estrutura da percepção humana do mundo. À artista interessa o que se condensa nas palavras, na voz e na atenção que se transforma em dizibilidade daquilo que há. O mundo é aos seus olhos controverso e paradoxal. Não se trata de uma decisão política, sociológica ou antropológica (ainda que, no fim, tudo seja política, sociologia, antropologia), mas de uma inevitabilidade perceptiva. Um universo regido por aquilo que cada coisa – uma sala, uma biblioteca, uma bicicleta, a paisagem, etc. – possui ou convoca: o seu gesto é o de encontrar as coisas, na sua especificidade objectual, formal e conceptual. Os problemas não são colocados pela linguagem, mas a linguagem surge como uma das ferramentas que utiliza para dizer o real: por isso a situação é a da espacialização da linguagem, ou, por outras palavras, a palavra como matéria escultórica.

Diz Benjamin:

“Encontrar palavras para aquilo que temos diante dos olhos é qualquer coisa que pode ser muito difícil. Mas quando chegam, batem como pequenos martelos contra o real até arrancarem dele a imagem, como de uma chapa de cobre.”³

Esta é a boa descrição do processo de Luisa Cunha. Não se trata de um método ou estilo, mas do movimento de resposta ao que se tem diante dos olhos: o campo de visão transforma-se em linguagem, as palavras são extraídas do real e encontram no olhar o seu local de pertença – palavras que dizem coisas que são ouvidas, vistas e que assumem uma posição no espaço. Uma dupla revelação das coisas e da própria linguagem.

A situação descrita por Benjamin é oposta ao linguistic turn que aconteceu na filosofia contemporânea, com prolongamentos num determinado tipo de arte. Para este modo de pensar tudo começa e acaba na estrutura semântica e o

³ Walter Benjamin, “Imagens de Pensamento”, in Obras Escolhidas de Walter Benjamin, vol., tradução e comentário de João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 184.

mundo é reduzido a uma questão gramatical. Este terreno é escorregadio, porque entre a posição analítica em que a linguagem é a pedra de toque do mundo e o “fala para que eu te veja” de Hamann e Wittgenstein (que não o do *Tractatus*) existe uma certa comunidade. A distinção fundamental não está na função demiúrgica atribuída à linguagem, mas no papel que as convenções semânticas e gramaticais possuem no interior dos mecanismos de inteligibilidade do mundo. Para os primeiros a linguagem é o sítio da convenção, das regras, dos modelos do mundo e a premissa que sustém a totalidade deste discurso analítico é a crença que a observação produz o observado, a linguagem o mundo. Para os segundos à linguagem corresponde o esforço de descrever uma imagem que contém crenças, contradições, antecipações. A sua única certeza é que ao polimento da superfície linguística é preferível a aridez da palavra, o pó que o uso acumula na sua superfície: o ser humano precisa do atrito para poder andar, da gravidade para poder estar de pé, da incompletude para poder falar. A sua razão é dupla: primeiro, porque a poesia é a linguagem materna do ser humano⁴, e, segundo, porque os gramáticos não dominam o mundo⁵. As regras e formalizações são sempre um momento segundo: o primeiro contacto é estético – espantar-se com o tamanho da montanha e poder expressar essa grandeza.

Repita-se: no caso de Luisa Cunha a linguagem não é um problema, é um facto. Falamos e dizem-se as coisas, as coisas estão lá e falam connosco – a observação não produz o observado. Um falar que extrapola o âmbito linguístico e gramatical. Não é a linguagem com as suas convenções gramaticais e vocabulares que se constitui como problema, mas é o carácter ilógico, irracional, imprevisível e instável das coisas e factos do mundo que é sublinhado. O seu

⁴ G. Hamann, *Aesthetica in Nuce*.

⁵ “A linguagem não vive das suas próprias leis, porque senão os gramáticos dominavam o mundo. No seu fundo primordial, a palavra já não é forma nem chave. Torna-se idêntica ao Ser. Torna-se poder da criação. E aí está a sua força imensa, que nunca se poderá converter em moeda. Aqui apenas têm lugar aproximações. A linguagem tece em favor do silêncio [...]” Ernst Jünger, *O Passo da Floresta*, tradução e posfácio de Maria Filomena Molder, Lisboa: Edições Cotovia, 1995, p. 97.

campo é constituído não só por palavras mas por aquilo que surge com as palavras: os sons, as matérias, os ritmos. Primordialmente, a linguagem descreve uma imagem que já sugere uma aplicação, a ocupação de um lugar. As palavras são, neste contexto, escolhidas por serem, de um ponto de vista arqueológico, os primeiros sinais da percepção, do visto, do ouvido, do sentido.

Pode até assumir-se que em todos os casos está em causa uma genealogia perceptiva que estabelece com os diferentes objectos relações de cumplicidade, isto é, aquele que vê prolonga-se naquilo que é visto e aquilo que é visto naquele que vê: “só vemos aquilo que nos olha. Só podemos fazer aquilo que não podemos deixar de fazer.”⁶ E o modo como se diz o que se vê, o material que se escolhe depende da cara que do interior (das palavras, do espaço, do barro, etc.) olha para nós. Uma cara que alicia, que seduz, que se impõe. A escolha das palavras – e os trabalhos de Luisa Cunha inscrevem-se neste plano – não corresponde a uma intenção: as palavras são prolongamentos naturais da visão, seus correlatos. Um carácter orgânico que tem a sua razão numa relação de entrega aos espaços e objectos com que Luisa Cunha trabalha.

Diz a artista:

“Eu deixo o espaço entrar, deixo o espaço falar, tenho os poros abertos. Vou percorrendo, vou caminhando. Posso percorrer o espaço de várias maneiras e estas vão desencadeando sensações que depois vou catalizando, verbalizando, associando a outras sensações anteriores.”

A verbalização é aqui aquilo que permite digerir e processar o que entra pelos poros: uma posição de escuta, de receptividade, de permeabilidade. Está-se a pensar, sobretudo, nas obras da artista em que existe uma relação profunda com a arquitectura, porque estas são, quer-nos parecer, as matrizes do seu modo de pensar e sentir o mundo (e que depois se prolongam naturalmente na fotografia e no vídeo).

Ali vai o João (1996) é um trabalho em que estas características de arrancar as palavras aos espaços está muito presente: fala-se aqui em arrancar as palavras

⁶ Hessel citado por Walter Benjamin, “Modernidade”, op. cit., p. 203.

por esta expressão ser uma boa síntese do processo de reconhecimento do espaço e das coisas. Resumidamente, *Ali vai o João* é uma descrição fotográfica de uma sala. Um processo constituído por nomes e pela cadência com que as coisas são ditas: lenta, rápida e depois repete-se e volta tudo ao princípio. Não existem fotografias, só o contacto físico (sensível e inteligente) com um espaço habitado por uma voz. A experiência é mediada pela voz que vai apresentando aquilo que é esta sala: discrimina, sintetiza, retoma. Uma voz que parece ser a do próprio espaço. Não se trata de nenhuma personificação literária em que subitamente as coisas começam a falar. Mas é como se o espaço pudesse ter uma voz e através dela falasse acerca de si, daquilo que tem, do que é, de como se estrutura. E voz quer aqui dizer ponto de vista. O facto de ser uma descrição não implica que o espectador esteja numa posição de passividade: ouvir as palavras e não fazer nada. Pelo contrário, tratam-se de descrições que impelem os olhos a procurar, a mover-se, a descobrir. E os olhos empurram o corpo a seguir a voz, isto é, não se resiste a tentar identificar os pontos cardeais, a tornar o nosso olhar idêntico ao olhar que as palavras identificam. Como afirma a artista, "o espectador sente-se des-situado", querendo com isto quer que o espectador não sabe por onde começar para acompanhar a totalidade do movimento descritivo, para fazer parte desse movimento no espaço. É como se quiséssemos ver como a artista vê e, logo, como o próprio espaço se reconhece a si próprio.

Trata-se uma convocação muito específica. Diz Luisa Cunha:

"Estou a convocar uma percepção do espaço que não é a esperada. Estou a descrever o espaço de uma maneira que corresponde ao próprio espaço, mas ao mesmo tempo não corresponde. Porque eu não estou exactamente a descrevê-lo ponto por ponto, ainda que seja o que me apetece fazer. Isso determina o ritmo que dou à minha voz, o texto que eu própria escrevo e as suas velocidades. Eu tenho aquela necessidade de síntese e esta dita-me a velocidade certa para não perder a imagem da cabeça. Trata-se de resumir para fixar novamente. E a seguir passa-se para outro nível."

Uma percepção que não corresponde inteiramente ao próprio espaço, porque é o nosso olhar que faz a descrição e fixa as imagens. O outro nível, quer-nos parecer, é o da transformação do espaço de coisa alheia em coisa nossa, por isso a artista não pode perder a imagem que tem na cabeça: é o seu olhar, é a sua percepção, é o seu movimento, é o seu sentimento. Os vidros de uma das janelas estão cobertos por espelhos e na sua frente está uma cadeira vazia: a expressão é a de uma exigência de concentração absoluta e o reforço da necessidade de permanecer no interior do local onde se está. Diminuem-se as distrações, as fugas, o olhar concentra-se e o elemento subjectivo é reduzido ao mínimo. Porque não se trata de uma duplicação ou camuflagem do espaço, nem do registo em palavras que formam imagens que resultam numa descrição. Trata-se de percorrer aquela sala, percebê-la, percepçioná-la o mais objectivamente possível: a voz serve de guia, de memória de um movimento.

Aqui a transformação do olhar acontece através da concentração nas estruturas arquitectónicas e espaciais (podíamos acrescentar Biblioteca de 2007 e Projecto Tabaqueira de 2003), mas noutros trabalhos essa espécie de abertura do olhar depende não do gesto discriminatório e fotográfico que se debruça sobre o espaço, mas do confronto com um espaço em branco. Em *Words for Gardens* (2004) o espaço é uma folha em branco e a voz que se escuta nos auscultadores relaciona-se com um espaço criado numa folha branca, um desenho feito pelo próprio corpo ao ritmo das sugestões e intromissões do texto. No limite, chama-se aqui desenho à tomada de consciência das diferentes qualidades e intensidades do espaço, ou seja, a passagem de uma abstracção do espaço à sua materialização, visão e vivência. Aquilo que se quer inscrever sobre o papel é um jardim, quer-se tornar visível uma paisagem que surge no momento em que é desenhada e à qual corresponde não só o sentir as qualidades do papel, a resistência do lápis, as direcções da relva, mas o modo como o sujeito se relaciona com a própria acção que está a desempenhar: "You cannot draw. You say you cannot draw. You wish you could draw. You see. You see things..." Determinar as mudanças e transformações da paisagem corresponde a um gesto íntimo: a paisagem torna-se no lugar emocional daquele que a desenha e este

desenhar é um exercício de memória afectiva. Torna-se necessário recorrer àquilo que está “armazenado” na memória: a condição da experiência desta obra é analógica – é como se estivéssemos mesmo a desenhar, a plantar, a ver e, para isso, precisamos de invocar os momentos em que desenhámos, em que plantámos, em que vimos. A condição da realização deste desenho depende das transferências realizadas entre “desenhar relva” e “plantar relva”: não é um exercício de mera transposição, mas incide sobre o carácter originário e concentrado do desenho.

Em qualquer um destes trabalhos, a linguagem é usada como instrumento rigoroso, estabelece distinções e experimenta diferentes capacidades expressivas:

“É importante distinguir entre uma linguagem ‘real’, que são aquelas palavras que não me interessam, e a outra linguagem em que há qualquer coisa por de trás, uma linguagem com sombra, que deixa sombra. Não é uma linguagem do meio-dia, é uma linguagem de todo o tempo antes do meio-dia e depois do meio-dia. Mas o rigor da linguagem que quero é o do meio-dia.”

É a conjugação do rigor do meio-dia com o lastro, que é sombra, que as palavras vão deixando – marcas do uso humano e da presença das coisas – que os trabalhos de Luisa Cunha exercitam. Nos seus trabalhos sonoros, um dos eixos é o desdobramento do espectador em sala, em paisagem, em desenho, em mão que desenha, movimentos a que corresponde um encontrar a sua topografia e o desenho do modo como o seu olhar é construído e estruturado.

Ainda que a utilização da linguagem pareça ser a nota dominante neste universo, Luisa Cunha não se especializou em ser a “artista da palavra ou expressão verbal”. Em *Side by Side* (2007) não existem palavras, mas o movimento que as 14 fotografias fazem é descritivo. Aqui não é um espaço, mas o movimento de um objecto, a sua deslocação e imobilidade que são centrais. As fotografias, montadas sucessivamente, testemunham um movimento peculiar: não se percebe se a bicicleta se move ou se são as transformações de cor, de luz ou o movimento da sombra e de nós próprios que criam essa impressão. A linha ao longo da qual se sucedem as fotografias cria a necessidade de percorrer a obra e

o tempo da visão transforma-se também no espaço percorrido para chegar da primeira à última fotografia. O objecto deixa de ser imóvel e acompanha esta mutação espacial e perceptual: desloca-se connosco, move-se no nosso ritmo. Esta experiência de estar "lado-a-lado" implica um olhar decisivo para o tipo de ocupação espacial que as imagens e os objectos fazem. Nesta série é um objecto que é fixado e que serve de guia nesta espécie de disciplina da atenção que quer perceber os mecanismos de construção daquilo que observa. Noutras peças somos nós próprios que somos alvo deste olhar.

Em Hello! (1994) é muito visível esta atenção (que é quase um imperativo nos trabalhos de Luisa Cunha) à capacidade do sujeito reconhecer a sua identidade e em lidar com a intromissão de um outro: um espelho colocado no WC, espaço de suposta intimidade e não presença alheia, interpela o utilizador – "Are you there? Can you hear me? Hello!" A surpresa tem origem numa inversão das expectativas: um espelho que fala, uma voz que penetra o espaço. Olha-se o espelho e a imagem é a nossa, mas a voz é de outro. Este dispositivo introduz entre mim e a minha própria imagem (instância de representação do meu alter-ego, reconhecimento da minha identidade, etc.) a presença de um estranho: é como se o meu espaço se transformasse num espaço que um outro pode ocupar e, subitamente, o meu interior passa a ser povoado por muitas vozes. Pode arriscar-se e dizer que aqui está em causa uma visão sobre a construção da identidade, a qual é vista como processo em que o um se junta aos muitos, a minha voz a outra voz e tudo num jogo de reenvios e prolongamentos sucessivos. Por isso, as palavras que a voz do outro diz transformam-se em vibrações aparentemente subtis que se insinuam pelo meu corpo adentro.

Este jogo entre reconhecimento e irreconhecimento é uma constante nos trabalhos da artista. Num primeiro momento, não há dúvidas quanto àquilo que se tem de fazer, ver, ouvir, mas a partir de certo ponto é a estranheza que ganha espaço e o terreno do habitual-habitável fica perturbado. Instala-se a fragmentação e as vozes multiplicam-se. E Luisa Cunha integra estes fragmentos. A interpelação – a que corresponde o fenómeno que Wittgenstein identifica das palavras terem uma cara que olha para nós – coloca o espectador

na situação de uma espécie de caçador peculiar: tem de seguir as pegadas da sua presa. E quem segue pegadas reconstrói tal qual o caminho da sua presa para o poder repetir e para, no final, poder surpreender (caçar) o objecto da sua procura. Podemos dizer que aqui a presa é o espaço e os objectos os seus vestígios (as tais sombras que fala a artista).

Vimos que existe uma utilização intensa da imagem nos trabalhos de Luisa Cunha: já Ali vai o João possui um carácter fotográfico e apresenta uma espécie de mutação perceptiva do dito em visto. Esta transformação diz respeito ao reconhecimento de que há qualquer coisa face ao qual as palavras são impotentes e insuficientes. Trata-se daquele ponto que tem na experiência do querer dizer e as palavras já não chegarem a sua melhor apresentação. É um limite expressivo que acontece nas obras sonoras de Luisa Cunha e ao qual corresponde uma certa mudez: subitamente percebemos qualquer coisa no espaço que já não somos capazes de dizer e, então, as imagens surgem como a única possibilidade, isto é, às imagens "virtuais" invocadas/convocadas pelas palavras e pelo espaço, torna-se necessário juntar uma espécie de escrita da imagem que vive da estrita visualidade daquilo que é dito, ouvido e sentido. Diz a artista:

"a palavra limita mais, o silêncio é mais forte. A ausência do som e a ausência do corpo são bastante significativas. Eu dou-me muito bem conta de quando já disse palavras a mais. Quando já ouvi muitos sons meus. O nomear as coisas tem uma energia, é como escrever, é uma energia que limita. Nomear uma coisa é por vezes libertador, mas muitas vezes as palavras fecham a nossa capacidade de ver para além delas." E depois, de forma lapidar, acrescenta: "Cansa-me tudo o que é dito."

O silêncio de que aqui se fala é o silêncio da palavra e não um silêncio absoluto. Continua-se a querer ver para além dos nomes e a querer olhar as próprias coisas. Não é que para a artista as imagens fotográficas sejam mudas, mas, como diz, limitam menos. No vídeo e nas fotografias a palavra dá-se enquanto mancha gráfica, enquanto registo e imagem e até porque, segundo a artista, "a linguagem é a construção de imagens". Fazer fotografia vale neste contexto não

enquanto objecto fotográfico, mas, mais uma vez, como uma espécie de criação de instrumentos de captação dos diferentes ingredientes da estrutura da percepção e corresponde a uma outra forma de ir ter com as coisas e o próprio espaço. Escreve Benjamin:

“Só a imagem que se oferece à vista alimenta e mantém viva a vontade. Já a mera palavra pode levá-la, quando muito, a inflamar-se, para depois continuar a arder em lume brando. Não há vontade plena sem a percepção precisa da imagem. Não há percepção sem activação nervosa. E a respiração é o seu factor de regulação mais preciso. A sonoridade das fórmulas é um cânone desta respiração.”⁷

A sugestão de Benjamin fixa dois aspectos importantes: sem a activação nervosa não há percepção e é a sonoridade perceptiva que regula a vontade, elemento crucial na visão do que quer que seja. Aquilo que aqui se está a dizer, diz respeito a uma espécie de afinação dos mensageiros sensíveis enquanto forma de inteligência. A obra de Luisa Cunha pode ser vista como exercício de uma cuidadosa disciplina da atenção e da sensibilidade, o sentir é uma forma de integrar e tornar inteligíveis os fragmentos de que o mundo é feito: encontrar um lugar estável onde assentar o pé no meio da instabilidade que caracteriza a vida. A arte surge como “reflexo” desse estado de coisas. Diz a artista:

“Eu acho que a arte é, e a minha é-o sem qualquer dúvida, totalmente sistema nervoso. Por isso ela respira como eu respiro, ao ritmo da minha respiração, das minhas emoções, dos meus gestos, dos meus pensamentos, daquilo que leio, que vejo, das pessoas que amo, das raivas que tenho, das revoltas loucas, dos nervos” e, depois, acrescenta “acho que a arte tem a ver com o funcionamento de cada pessoa e cada pessoa funciona de uma maneira específica, e eu funciono assim. Só posso fazer um trabalho deste tipo. Porque eu sou assim. Tudo entra e pode criar o caos.” A conclusão, inevitável, é “o meu trabalho reflecte a maneira como eu olho para as coisas e penso sobre elas.”

⁷ Walter Benjamin, *Imagens de Pensamento*, p. 34.

Que a arte seja sistema nervoso implica a capacidade de reagir ao mundo que é entendido como conjunto de estímulos a que é preciso dar resposta. Que tudo possa entrar e criar o caos coloca a artista numa posição de grande receptividade que resulta na construção de uma visão muito particular das coisas para a qual a linguagem é insuficiente: é muito, mas não chega. Sublinhar esta insuficiência das palavras não é dizer que as palavras (num certo sentido são mesmo tudo o que temos) são para dispensar e que é possível construir uma visão inteligente do mundo em que são postos de lado os enunciados linguísticos. Para Luisa Cunha passar da palavra à imagem (uma passagem que é um desenvolvimento natural, porque, repita-se a afirmação da artista, “as palavras formam imagens”) significa conseguir outra fixação das diferentes atmosferas que cada coisa ou palavra tem à sua volta, um tornar visível daquilo que pode ficar escondido numa voz ou num sinal gráfico. Em alguns casos a palavra juntam-se imagens fotográficas como que a reforçar a ideia que tudo o que existe está sempre a falar, a emitir significados, a produzir sentido. Este poder de insinuação das palavras ditas é mais que uma simples intromissão, mas uma espécie de imposição na qual a palavra conhece uma expansão: aquilo que há significa-se a si próprio.

O problema com que aqui estamos a lidar diz respeito ao poder que a linguagem tem em se ultrapassar a si própria, por isso podemos admitir experiências que extrapolam a esfera da estrita significação linguística. Quase uma exorbitação da palavra. Diz Wittgenstein:

“E o que dizer de uma expressão como: ‘quando o disseste compreendi-o com o coração’, que se diz apontando para o coração?”⁸

No caso de Luisa Cunha podemos substituir o coração pelo olhar. Na série de fotografias P — série 1 (2005), as palavras são inscritas e passam a valer não enquanto enunciados linguísticos, mas como ingredientes das imagens: excitam a imaginação a uma produção de sentido. Ao poder descritivo das imagens, junta-se a inscrição “Porta para o exterior”. Não se trata de uma legenda ou uma

⁸ Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, II, IV, §7.

indicação sobre os factos que possivelmente as imagens representam. A linguagem é transformada em pura experiência pictórica reforçando o seu carácter instável: as palavras, ao serem integradas no plano visual, passam a sofrer os mesmos fenómenos de flutuação. Neste campo parece que a palavra, ao ser vista, ou seja, quando transformada em imagem, é mais livre, menos comprometida: potencia o poder flutuante. Estes trabalhos são, muito genericamente, sobre o horizonte: somos levados, através da porta, para um local móvel, para um plano que nunca se consegue agarrar ou fixar num ponto determinado – e como em Ali vai o João, somos “des-situados”. A ancoragem do olhar é feita num terreno movediço que tem coordenadas fixas, mas que sofre diferentes movimentos provocados pelos diferentes sujeitos que sobre ele se movem.

Em Linha #1 o corpo inscreve-se não na paisagem, mas na arquitectura. Através da mão que desenha e escreve na parede o corpo torna-se espaço, o espaço corpo. “Os saltos dos meus sapatos têm 5 cm de altura e estando de pé esta é a linha ao longo da qual escrevo ...”: a linha onde escrevo é a linha que é ditada pelo meu corpo, pela minha altura, pelo sítio onde a minha mão consegue chegar. O desenho é o vestígio de uma presença do corpo no espaço, memória da acção realizada. E essa experiência do espaço transforma os limites, abole fronteiras e metamorfoseia o lugar: percebe-se a instabilidade do terreno em que nos movemos através do carácter quase infinito da linha (o loop cria esta sensação) e do texto desenhado na parede. Esta acção de estabelecer os limites máximos do corpo tem como consequência fazer com que o limite conheça variações e transformações: transforma-se em limiar, fica mais longe, circunscreve menos. Esta mutação, que depende unicamente de um exercício do olhar, é uma das linhas de força do trabalho de Luisa Cunha: abolir as limitações, afastar as fronteiras, reconhecer os limites para os ultrapassar. Estamos a falar de um plano em que a estabilidade do nosso olhar é só aparente: uma estabilidade instável. Diz a artista:

“as coisas estão inscritas naquilo que é a vida que é instável e até os nomes que temos para os objectos são uma convenção, uma ilusão de estabilidade. Portanto, é e não é, é mas podia ser outra coisa.”

Aos olhos da artista criar imagens é uma outra forma de se defender desta instabilidade a que, algumas vezes, chama “caos”. À imagem corresponde uma organização do campo visual, que é possível através do dar-se conta dos diferentes aspectos que as coisas têm. Esta percepção, que é meio ver/meio pensar, é fruto do espanto que as forças da inteligência experimentam quando confrontadas com a permanência dos objectos e a impermanência do seu sentido (que é, de alguma forma, a sua riqueza).

“Estudo uma cara e, de repente, reparo na sua semelhança com uma outra. Vejo que não se mudou, e, no entanto, vejo-a de outra maneira. A esta experiência chamo ‘reparar num aspecto’.”

“E tenho de distinguir entre a ‘visão contínua’ de um aspecto e a ‘iluminação súbita’.”

“A mutação de aspecto. ‘Tu dirias, então, que a figura agora se transformou completamente’!

“Mas o que é diferente: a minha impressão? O meu ponto de vista – posso dizer isso? Eu descrevo a transformação como descrevo uma percepção, exactamente como se o objecto se tivesse transformado diante dos meus olhos.”⁹

Estes andamentos, tão decisivos para a formação de um conceito claro daquilo que é a percepção, dão conta do tipo de acontecimento que ocorre em algumas das obras de Luisa Cunha que utilizam a linguagem. Veja-se o díptico *Objecto* (2005). Duas fotografias, o objecto é o mesmo (será?), as suas legendas são diferentes. Na primeira lemos “objecto encontrado e fotografado”, na segunda “objecto procurado e fotografado”. Continua a ser o mesmo objecto? Ou mudou? Qual é a diferença, enquanto transformação do olhar, entre encontrar e procurar? Um mundo interpõe-se entre estes dois acontecimentos. Não está em causa importar para o campo artístico a questão da intencionalidade, mas trata-

⁹ Ludwig Wittgenstein, *Investigações Filosóficas*, II, XI, §§3, 9 e 22.

se de traçar a fisionomia da complexidade do fenómeno da visão. Para a artista este é um trabalho em que acontece uma espécie de “descrição do processo artístico: primeiro encontra-se e depois procura-se”. Nesta quase-metáfora o processo criativo é visto como acontecimento: encontram-se as coisas e depois vai-se à procura delas. Num vocabulário intuitivo é como se se tivesse um insight e depois se partisse à procura da melhor matéria para o seu preenchimento, para a sua expressão, para a sua existência. Parece uma inversão da ordem natural das coisas: primeiro tem-se e depois de se ter parece que se perde e tem de se ir procurar o que julgávamos já ser nosso. Trata-se de conquistar a experiência, o sentido e a visão.

Não seria errado assumir que Luisa Cunha está continuamente a sublinhar o aspecto fisicalista da linguagem. Quer seja nas descrições que faz dos espaços, quer seja nas invectivas que lança a quem experimenta as suas obras, as palavras que usa (ditas, escritas ou impressas sobre uma imagem) dizem sempre e só aquilo que dizem. Alegorias, metáforas ou personificações parecem abolidas. Contudo, deste esforço de rigor e precisão nasce uma experiência que nem as palavras, nem os espaços, nem os objectos isoladamente podem provocar.

Na obra *Areias* (2007) experimentam-se puros elementos visuais. Através de uma sucessão silenciosa de slides, somos envolvidos numa intensa experiência visual na qual surgem desenhos, paisagens áreas, pontos que se concentram e afastam, manchas que se formam e depois desaparecem. O loop que podemos experimentar nas peças sonoras dá-se aqui enquanto repetição da imagem e o ritmo da voz é o ritmo da sua sucessão. A experiência é totalmente visual e ao ritmo interno junta-se o ritmo da imagem e deste encontro nasce uma cadência conjunta: o olhar encontra a imagem e a imagem o olhar. A função linguística é suspensa e é a receptividade do espectador – o seu sentir – que determina o sentido. A visão que se consegue é uma visão sinóptica, aquele olhar que vê as ligações entre as coisas, as suas conexões. Diz a artista:

“Por vezes tenho a sensação que vejo o mundo de cima e por isso tenho vontade de conhecer tudo.”

Areias é esta visão de cima. Um olhar que tem como objectivo conhecer tudo, estar atento a todos os pormenores e a descrever/discriminar as particularidades dos espaços, dos objectos, das experiências. Tentar abarcar o todo é o movimento global do universo de Luisa Cunha: quer conquistar uma espécie de visão de geral da natureza do mundo e do olhar.

A outro nível, podemos dizer que os trabalhos de Luisa Cunha fazem uma inversão das relações de poder – não é por acaso que um dos seus primeiros trabalhos se chama Subversão I. Se em Drop the bomb! (1994) a rebeldia de ir contra a autoridade é literal, noutros trabalhos a transformação do poder acontece através da perturbação introduzida nas convenções humanas para designar o mundo, as coisas e as experiências: interior/exterior, dentro/fora, dito/não dito, meu/teu conhecem novas fixações e, deste modo, a Luisa Cunha lançam novas possibilidades de conjugação. O domínio de uma técnica, de uma linguagem, de uma retórica é abalado pelas “experiências sensíveis-linguísticas” de Luisa Cunha e a arte surge como trabalho sobre o modo como se vêem as coisas, sobre si próprio e, logo, esforço de dizer como é que do sítio onde se está o mundo pode ser visto. Não é uma doutrina, nem é uma arte feita de teses. Trata-se de uma actividade que repudia a acumulação, por isso está sempre a repetir, em loop. Privilegia a experiência do espanto com aquilo que há, com a existência da linguagem e com o poder dizer-se mesmo aquilo que, à partida, é estranho à dizibilidade. E desta experiência nasce a possibilidade de sentir uma quase intensidade poética na qual o espectador, nas palavras da própria artista, “capta a emoção que eu tive.”

Se o trabalho da artista é, sobretudo, acerca da natureza da nossa percepção, ele também tem uma dimensão política. A qual se encontra no movimento, que podemos detectar em muitos dos seus trabalhos, que põe em causa, problematiza e abole as fronteiras. Diz Luisa Cunha:

“Fascinam-me as fronteiras que as pessoas estabelecem entre o privado e o público e, como eu não tenho fronteiras, rompo-as. O facto de ir para um espaço público e meter-me lá dentro tem muito a ver com essa ideia de abolição de fronteira.

“Eu sempre fui atraída por situações de caos, de fragmentação, de precariedade. Como observo muito o mundo das pessoas, vejo a fragilidade do mundo físico e dos objectos. Isto faz parte da minha obra. Não concebo uma obra em que não estejam presentes estes elementos fragmentários.”

Assumir este carácter fragmentário e precário de tudo quanto há tem o objectivo de, no mínimo, pôr-nos a pensar sobre a natureza do limite. Como resumo, diz Luisa Cunha:

“O objectivo é eliminar os juízos de valor e abalar as fronteiras.”

Existem muitas portas de entrada no trabalho de Luisa Cunha: a linguagem, o som, o horizonte, a escultura, a fotografia, etc. A sua densidade origina-se, por um lado, na disciplina do olhar e da atenção que possui e, por outro, no rigor com que utiliza cada um dos seus suportes (palavra, imagem, som). Inserido numa grande simplicidade formal – como diz Luisa Cunha, “frases absolutamente exactas e um mínimo de objectos” – existe em cada trabalho uma enorme complexidade conceptual e sensível. Uma totalidade em que a nossa voz se transforma na voz do outro e o nosso olhar possibilita a intromissão, a comunicação, a comunidade.