

Universos Portáteis

A natureza foi desde sempre encarada como um livro a ser incessantemente decifrado, mas consoante o humano se vai dela afastando e autonomizando, retira-lhe o sentido e vota-a à opacidade da estrita visualidade de uma paisagem. Cenário que o sujeito democratizado toma por objecto de consumo pessoal, mantendo assim a distância inerente ao olhar soberano. Dado que só pela posse do infinito pode a soberania firmar-se, deve o horizonte geográfico ajustar-se à neutralidade do regime cartográfico e aplicar-se a dispositivos visuais com uma condição monocular: a perspectiva linear, a fotografia e o filme. Estratégia implícita, desde logo, na colocação de rostos laicos acima da linha do horizonte ou como referentes absolutos - a partir do Renascimento - e prosseguida por Cézanne no rebatimento dos referentes, promovendo uma frontalidade irreduzível e a subsequente autonomia do *medium* da pintura. Condição que adquire a sua epítome no caso de o horizonte dividir simetricamente o suporte, correspondendo o mapeamento da imagem à aglutinação e transformação da paisagem em simulacro – assegurando-se assim o afastamento da dinâmica entrópica do real. Na sua autonomia, o *medium* antropomorfiza as paisagens e, como tal, reverte as suas coordenadas acabando o horizonte por se firmar na verticalidade do instante, como o demonstra a obra de Barnett Newman.ⁱ Tornar indissociáveis a infinidade do horizonte geográfico e o núcleo estrutural das imagens, corresponde à materialização e posse do invisível; numa era empenhada em descarnar todo o real para fazer comparecer a sua estrutura enquanto constituinte da própria superfície.

Enquanto fissura no contínuo temporal, o instantâneo fotográfico transforma o tempo em espaço, mas este deve, por sua vez, dissolver-se no interior das imagens para se reportar ao fluxo antigravitacional que absorve e torna indiferenciados todos os tempos e espaços. Pelo recurso à lógica cartográfica da perspectiva aérea, as fotomontagens e montagem cinematográfica denotam essa condição desde o constructivismo e a Bauhaus, sendo prosseguida e objectualizada na pintura e na *assemblage* a partir do paradigma do *flatbed picture plane*.ⁱⁱ Constituindo-se como suporte *sobre* o qual

são depositadas as mais díspares informações visuais e/ou verbais, o *flatbed picture plane* reflecte a ubiquidade inerente às paisagens mediáticas. Demarcando a autonomia da dimensão socio-cultural e dos seus dispositivos de representação, as paisagens mediáticas levam ao paroxismo a suspensão da dinâmica entrópica do real e, assim, tornam-se o modelo de qualquer noção de paisagem.

A democratização da imagem constitui-se como o mais directo acesso ao sublime tecnológico, ao transformar os próprios sujeitos em espectáculos que os instalam no presente e, assim, tornando portátil o universo mediático : a recolha de postais e registos fotográficos dos lugares icónicos que o cidadão moderno visita periodicamente, devolve a sensação de auto-presença pela edificação do olhar soberano, mas a posse instantânea do mundo de imediato se dissolve na acumulação incessante das imagens colecionadas e arquivadas. Assim como o carácter icónico da produção industrial se edifica pela sua irrupção instantânea e imediata volatilização por obsolescência, também os sujeitos devem comparecer apenas no perpétuo presente, e assim se dissolverem nas paisagens mediáticas. Um fragmento de supermercado pode atingir uma escala inumana quando a fotografia assume a neutralidade do regime cartográfico, como o demonstra Andreas Gursky : enquanto único elemento fixo na panorâmica, o horizonte é reificado e democratizado com *99 Cents*, passando a circulação auto-reprodutora do capital a constituir-se como génese e modelo de uma paisagem evanescente, em que o sujeito democrático surge na sua outra condição - de partícula imersa e protegida pela dinâmica da constelação mediática. Se o acesso ao sublime tecnológico se efectua pela objectualização do universo serial, Doug Aitken demonstra tratar-se de uma proeza realizada num *Metal ic Sleep*, ao colocar um sujeito que – segurando-se ao chão de uma paisagem deserta que divide simetricamente a imagem - se sustém na vertical apenas quando a fotografia é virada do avesso, visto ser a posse do mundo apanágio, não da consciência mas do magnetismo de um instante propriamente fotográfico. Indicando o instante preciso em que *I GOT UP* no reverso de dois postais que enviava diariamente a amigos, On Kawara revela o efeito placebo da afirmação de verticalidade dos

sujeitos, perante a autonomia irreductível de panorâmicas turísticas que, produzidas pelo regime cartográfico, colocam os sujeitos na invisibilidade.

Na ambivalência da sua condição, o próprio sujeito moderno adquire o carácter de universo portátil : construindo uma esfera de plasticina com o peso do seu corpo, Gabriel Orozco transforma-a numa *Piedra qui Cede*, ao fazê-la rolar nas ruas e absorver todas as texturas e resíduos da paisagem exterior. Como demonstra Duchamp em *Fresh Widow*, a absorção da paisagem conduz ao retardamento absoluto quando o cenário se resume à indiferenciação opaca do negro que, paradoxalmente, devolve uma auto-reflexão do sujeito no perpétuo presente (*fresh*), através de uma paisagem objectualizada numa janela vertical. Uma *Porta para o Exterior* pode fomentar um retardamento protector ao instituir-se apenas como limite, quando Luísa Cunha a coloca enquanto frase inerente a um instantâneo fotográfico firmado como ponto cego, ao tornar a paisagem exterior uma atmosfera indiferenciada e que se vai confundindo com as frases consoante as fotografias se vão multiplicando; sendo assim o sujeito salvaguardado de qualquer contacto com o exterior, isto é, situando-o como mónada edificada por detrás da retina.

Assim que o poder do mundo físico perde legitimidade, ao ser a sua dimensão semântica suplantada pelo regime cartográfico, qualquer fragmento se pode transformar em paisagem, assim como os próprios países, continentes e mesmo o globo terrestre adquirem a condição objectual. Quando os *50 cc de Air de Paris* duchampianos são contidos numa âmpola de vidro, ou Piero Mazoni institui o *Socle du Monde (Hommage a Galileo)* como um plinto de 82 X 100 X 100 cms virado do avesso, ou ainda quando Robert Smithson faz as raízes de uma *Upturned Tree* brotarem da terra, adquire o mundo uma condição portátil. Objectualizado, o domínio geográfico desmaterializa-se devido à sua quase invisibilidade, tornando-se apenas a projecção de um sujeito que se apropria da sua forma de modo a edificar uma natureza segunda, ilimitada e intemporal, isto é, um universo. Sintoma patente na apresentação de cidades resumidas a grelhas reticulares, por Mondrian, ou na alegoria que Jasper Johns realiza do território americano por *Three Flags*, que se desdobram até produzir um ponto de fuga no próprio espectador, assim como em *La Conquête de l'Espace. Atlas à l'Usage des Artistes et des*

Militaires, Marcel Broothdaers cinge o globo terrestre ao quiasma do visível e do invisível com um livro de 38 X 25 mm, contendo a silhueta pintada a negro de 32 países cingidos à mesma escala, ou seja, tornando explícito como o simulacro é estruturador do sujeito moderno enquanto mónada. Ao fotografar *Every Building on the Sunset Strip* e colocar cada lado das ruas em oposição simétrica num livro desdobrável, Ed Ruscha revela como a reversão da materialidade em cenário bidimensional é inerente a uma paisagem sempre observada enquanto panorama para consumo pessoal. Do mesmo modo, Felix Gonzalez-Torres em *Untitled (USA Today)*, dispõe no canto de uma sala uma pilha de rebuçados com as cores da bandeira americana, tornando-a indiferenciada de um território prestes a ser consumido por cidadãos alegorizados pelos próprios rebuçados que consomem. A noção de universo portátil torna-se literal quando Felix fotografa uma paisagem marítima, cujo destino é ser reificada nos momentos em que cada sujeito a retira da pilha de impressões; enquanto imagem que suspende a força gravitacional, o fragmento de mar transfigura-se em imensidão oceânica, tal como as cópias são produzidas numa quantidade ilimitada.

ⁱ Divisão da superfície produzida em obras de Caspar Friedrich, Gustav Courbet, Marcel Duchamp (*Grand Verre*), Barnett Newman, Gerhard Richter, Andreas Gursky, Hiroshi Sugimoto, Doug Aitken ou Olafur Eliasson. Cf. Peter Galassi, *Andreas Gursky* The Museum of Modern Art, New York, 2001.

ⁱⁱ Estratégia já utilizada na pintura desde o Impressionismo. Cf. Peter Galassi (ed.) *Alexander Rodchenko*, The Museum of Modern Art, New York, 2002. Sobre o conceito de *flatbed picture plane* ver, Leo Steinberg, *Other Criteria*, Oxford University Press, 1975.