

REFLEXÕES EM TORNO DE EXEMPLOS DA REPRESENTAÇÃO, NA ARTE CONTEMPORÂNEA, DO FUNCIONAMENTO DA MEMÓRIA COMO ATIVIDADE CEREBRAL

Reflections around examples of the representation in contemporary art of memory functioning as a brain activity

TRINDADE, Carlos Alberto de Matos¹

Resumo

Neste artigo, após uma introdução geral na qual abordamos conceitos básicos sobre a memória e o cérebro, os esforços desenvolvidos no século XX para entender os mecanismos subjacentes ao funcionamento da memória humana, referindo de passagem os progressos alcançados com as pesquisas levadas a cabo pelas neurociências, que têm tornado possível, entre outros aspectos, uma melhor compreensão de quais as áreas do cérebro envolvidas nas etapas de aquisição e consolidação da informação (e sua evocação), analisamos exemplos de obras de arte contemporâneas, de diferentes áreas de expressão, que nos permitem discutir alguns aspectos relativos ao funcionamento da memória, como atividade cerebral. As obras abrangidas assentam em modelos filosóficos ou psicológicos, num estudo pioneiro sobre a relação da memória com as emoções dos cientistas americanos Roger Brown & James Kulik, que introduziram na literatura científica o termo “flashbulb memories”, e nas possibilidades abertas pela utilização de tecnologias de imagiologia científica.

Abstract

In this article, after a general introduction in which we deal with basic concepts about memory and brain, the efforts made during twentieth century to understand the mechanisms underlying the human memory functioning, making reference in passing to the progress accomplished with research carried out by neurosciences, which made possible, among other things, a better understanding of the specific brain areas involved in the steps of acquisition and consolidation of information (and his evocation), we analyze examples of contemporary art works, from different areas of expression, that allow us to discuss some aspects concerning memory functioning, as brain activity. The works concerned are based in philosophical or psychological models, in a pioneering study about relationship between memory and emotions carried out by american scientists Roger Brown & James Kulik, that introduced in scientific literature the term *flashbulb memories*, and the opportunities posed by using imaging technologies.

Palavras-chave: cérebro; memória; traço mnésico; emoções; flashbulb memories.

Key words: brain, memory, engram, emotions, flashbulb memories.

Data de submissão: Junho de 2016 | **Data de publicação:** Dezembro de 2016.

¹ CARLOS ALBERTO DE MATOS TRINDADE - Professor da Escola Superior Artística do Porto. Doutor em Arte Contemporânea pela Universidade de Vigo. PORTUGAL. E-mail: Carlos.Trindade@esap.pt.

1. MEMÓRIA E CÉREBRO. NATUREZA DA MEMÓRIA

Em sentido lato, o termo “memória” (do latim *memória*) designa a faculdade mental que permite ao cérebro reter e restituir as informações apreendidas pelo ser humano, através de funções cerebrais distintas; a memória pode, por isso, ser definida genericamente como o processo através do qual tudo aquilo que o ser humano aprende perdura no tempo. Como afirmam Eric Kandel e Larry Squire,

“A maior parte daquilo que sabemos sobre o mundo não está integrado no nosso cérebro à nascença, sendo antes adquirido através da experiência e guardado pela memória (...) Consequentemente, somos quem somos, em grande parte, devido ao que aprendemos e relembramos. Mas a memória não é apenas um registo da experiência pessoal: também nos permite adquirir uma formação e é uma poderosa força de progresso social” (KANDEL & SQUIRE, 2002, p. 10).

Se existe de facto um tipo de aprendizagem que não exige um conhecimento consciente (o *hábito*), implicando a evocação de qualquer experiência passada, mesmo quando resultou dum processo de repetição continuada – como as actividades motoras em geral, meras acções reflexivas e mecânicas –, já um outro, pelo contrário, é responsável pela aptidão humana de evocar conscientemente eventos passados, que está sujeita a ser perdida através de uma amnésia. Em finais do século XIX, tanto o psicólogo e filósofo norte-americano William James (1841, Nova Iorque – Chocorua, New Hampshire, 1910) na sua obra clássica *The principles of Psychology* (1890), como o filósofo francês Henri Bergson (1859, Paris – Paris, 1941), na muito influente obra *Matière et mémoire: Essai sur la relation du corps à l'esprit* (1896), já tinham reconhecido a existência desses dois tipos de aprendizagem.

Do ponto de vista científico tradicional, a memória humana e animal depende de vestígios mnésicos imateriais a que se dá o nome de *engrama (s)*², inscritos no cérebro (sistema nervoso) por um estímulo durante o processo de aquisição de informações, e depois armazenados e conservados sob forma mais ou menos explícita: a concepção está ainda intimamente relacionada com a antiga noção de “marca”, aquela que remonta a Platão e é depois mantida por Leibniz e Descartes, entre outros. Foi o biólogo evolucionista alemão Richard Wolfgang Semon (1859, Berlim-1918, Munique), nos dias de hoje pouco referido, quem propôs o termo *engram* (*The Mneme*. Londres:

² *Vd.* sobre o engrama, *idem*, pp. 81-82; e Jean CAMBIER – *A Memória*. Lisboa: Editorial Inquérito, 2004, p. 37.

George Allen and Unwin, 1900) para denominar o “traço mnésico” duradouro que uma percepção deixa no cérebro, o qual passou a ser usado na psicologia. Semon na sua teoria da memória sustentava já então que o *engram* não era um traço imutável e definitivo, porque defendia que a aquisição de novas lembranças modifica sempre as antigas – algo amplamente comprovado *a posteriori* –, e, em consequência, entendia ser a evocação duma recordação uma nova criação da percepção primitiva memorizada.

No entanto, sabemos hoje, a grande maioria das nossas experiências não deixa quaisquer engramas permanentes no cérebro. Só algumas delas admite-se serem as emocionalmente mais marcantes – a eficácia do registo é influenciada pela qualidade da experiência –, é que alcançam esse estado, sempre relativo, em que determinadas recordações têm a possibilidade de manterem a sua individualidade, de forma algo perdurável, através de modificações nas ligações entre os neurónios³, possibilitando a reconstrução futura da experiência inicial como realidade autónoma. Os neurónios estabelecem entre si redes sinápticas, nas quais estabelecem interconexões; ou seja, a sua actividade tende a estar correlacionada, e é através da modificação dessas redes que a memória se inscreve no cérebro. Depois de constituídas essas redes são relativamente estáveis embora o seu funcionamento esteja sujeito a incessantes modificações, em resultado das experiências novas que vão sendo registadas. É esta importantíssima propriedade das redes neuronais, a de serem capazes de se adaptarem e modificarem continuamente, que é conhecida pelo nome de *plasticidade*.

Se recuarmos no tempo, não é por acaso que em tempos idos se podia recorrer, em certas circunstâncias em que era necessário manter viva a memória de ocorrências consideradas relevantes, a práticas sociais radicadas na tradição, entretanto caídas em desuso, que visavam acentuar o cunho emocional da experiência, porque se acreditava na sua eficácia mnemónica. O psicólogo experimental português Nuno Gaspar fornece um exemplo imaginativo disso mesmo, na sua tese de doutoramento: “Em tempos medievais, antes da escrita ser usada para manter registos históricos, era utilizado o seguinte costume como forma de manter um registo de acontecimentos importantes como um casamento, negociações entre famílias poderosas ou a atribuição de terras a

³ O *neurónio*, ou célula nervosa, é a unidade de base do sistema nervoso e a origem de toda a actividade cerebral, consequentemente também da memória, pois é capaz de acumular informação e de a transmitir sob a forma de energia eléctrica. Foi o neuroanatomista espanhol Santiago Ramón y Cajal (1852-1934) quem em 1889 defendeu pela primeira vez, na obra *A Doutrina do Neurónio*, que as células nervosas são elementos independentes e as unidades básicas do cérebro: ganhou o Prémio Nobel da medicina em 1906, ano em que descreveu como comunicam os neurónios.

uma localidade: seleccionava-se uma criança de cerca de sete anos de idade e pedia-se-lhe que observasse os acontecimentos cuidadosamente, depois atirava-se a criança a um rio. Deste modo, dizia-se, a memória do acontecimento seria impressa na criança e o registo dos factos era mantido durante toda a sua vida”⁴.

Porém, não há memórias “fiéis” ou “perfeitas”, exceptuando casos raríssimos, mesmo assim apenas por aproximação e em campos muito específicos. O cérebro nunca mantém um registo completo de eventos passados, não é um dispositivo de transcrição meticulosa e elimina a maior parte dos pormenores: a memória é selectiva, tem uma tendência natural para a simplificação e esquematização, as quais permitem a conceptualização que implica sempre a sintetização de representações completas; as alterações são incessantes, determinadas seja por novas experiências seja pelos contínuos apelos à consciência. O que geralmente é descrito como uma *consolidação* das recordações, implica um trabalho perpétuo de selecção, o que também equivale a dizer que as informações não são guardadas intactas mas em fragmentos; as recordações são “(re)construções” modificadas consoante o contexto em que são recuperadas.

O passado também age sobre o nosso presente, porque uma propriedade importante da memória é a de que não conseguimos separar as lembranças, dos eventos que vão ocorrendo nas nossas vidas, daquilo que nos aconteceu previamente. Como afirma o proeminente psicólogo norte-americano Daniel L. Schacter,

“What has happened to us in the past determines what we take out of our daily encounters in life; memories are records of how we have ex-

⁴ Nuno GASPAR – *Memória operatória e afecto. Efeitos do estado emocional e da valência de palavras na evocação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian /Fundação para a Ciência e a Tecnologia, 2011, p. XXXI. O autor colheu o exemplo na seguinte fonte: J. L. McCaugh – *Memory and emotion: The making of lasting memories*. London: Weidenfeld & Nicolson, 2003, p. IX. O tema da importância das emoções na memorização, e no modo como o ser humano conduz o seu comportamento em sociedade, tem merecido atenção por parte do neurologista e neurocientista António Damásio, que numa entrevista concedida em 2010 (António Damásio – “Não existe memória sem emoção” (Entrevista), *Focus*, nº 547, 7 a 13/4/2010, p. 119) era categórico: “Focus - Qual é o papel das emoções no processo de formação e armazenamento da memória? António Damásio – A emoção modula constantemente a forma como os dados e os acontecimentos são guardados na memória. Isso é especialmente verdade no que diz respeito à memória para pessoas e para as características relacionadas com elas. Afinal de contas, a nossa sociabilidade faz parte da nossa memória genética, com a qual nascemos e que é resultante de milhões de anos de evolução. Focus – Como é que as emoções controlam a memorização? A. Damásio – (...) Não há memória ou tomadas de decisão neutras, sem emoção”. *Vd. também António Damásio – O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores, 2010, pp. 168-169, onde aborda o mesmo tópico a partir do exemplo duma passagem do romance *Terna É a Noite*, de Scott Fitzgerald; noutra obra, António Damásio (*Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir*. Lisboa: Publicações Europa – América, Lda., 6ª edição, 2004, p. 74) lembra adequadamente que “Todos os mais variados métodos e escolas de representação teatral utilizam diariamente esta memória emocional para o seu trabalho”. Sobre este tema *vd. igualmente Jean-Yves & Marc Tadié – Le sens de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 2004, pp. 117-118.

perienced events, not replicas of the events themselves. Experiences are encoded by brain networks whose connections have already been shaped by previous encounters with the world. This preexisting knowledge powerfully influences how we encode and store new memories, thus contributing to the nature, texture, and quality of what we will recall of the moment” (SCHATER, 1996, p. 6).

Por vezes, também ocorrem fusões na própria memória, e com o passar do tempo acontece que formamos uma recordação nova a partir de/sobre outras mais antigas, modificando-as e inventando, se assim se pode dizer, uma “mentira verídica”: na prática, o que acontece é que a experiência de cada um de nós é cumulativa, e ocorrências semelhantes têm tendência para se agruparem, ou confundirem de tal modo que a partir de certa altura não somos capazes de lembrar-nos delas separadamente. Pode até acontecer, em certas situações, que o cérebro constitua memórias falsas desde o início do seu processamento; bastando para isso que um dado evento seja mal interpretado, devido a expectativas em relação a algo que efectivamente é semelhante. As memórias falsas também podem ser geradas aquando daquilo que parece ser uma lembrança genuína: se uma pessoa “for convencida de que lhe aconteceu algo específico, pode “costurar” o evento com retalhos de outras memórias e vivê-las como lembranças «verdadeiras»” (CARTER *et al.*, 2009, p. 162).

Tem-se verificado ainda, através de estudos de imagiologia científica, que as memórias verdadeiras e as memórias falsas activam áreas distintas do cérebro; enquanto as verdadeiras originam actividade no hipocampo, as outras activam áreas nos lobos frontal e parietal, mais relacionadas com a “familiaridade” do que com a evocação de lembranças específicas.

Por isso, a analogia hoje muito popular e difundida, que compara a preservação dos traços mnésicos no cérebro ao armazenamento passivo de dados de informação num computador (essa prática comparativa, com alguma tecnologia vigente, já é no entanto antiga), não tem qualquer aderência à realidade do funcionamento da memória humana. Por mais sedutora que seja a hipótese, que serviu de modelo ao cognitivismo, a “máquina” do cérebro é muitíssimo mais complexa do que qualquer computador: nem há uma homologia entre o espaço do mundo exterior e o espaço mental imaginário, no qual opera a memória de cada indivíduo. Acresce ainda outra diferença importante: ao invés daquela dum computador a memória humana não está alojada num único lugar físico do cérebro, é parte integrante do enorme “condomínio” dos circuitos neuronais.

Uma questão essencial, já colocada na Antiguidade, foi a de saber onde se localizavam as recordações, ou mais precisamente o “sótão das recordações”, usando uma expressão feliz do neurobiólogo francês Jean-Didier Vincent; uma tarefa a que se tem dedicado a moderna neurofisiologia ao tentar localizar as regiões cerebrais onde elas se fixam, mormente através do estudo das amnésias. Sabemos hoje, ao contrário do que se acreditou durante muito tempo, que as nossas memórias não se encontram armazenadas permanentemente num único “centro” do cérebro, um *locus* físico concreto, ou seja, não existe uma área do mesmo exclusivamente dedicada a elas e, como tem vindo a ser demonstrado⁵, podem ser mobilizadas muitas zonas do cérebro na representação de uma única entidade ou evento.

Se essa mobilização de diferentes regiões do cérebro acontece é porque ele, de igual modo, constrói as memórias de uma forma bastante distribuída, separando os registos de aspectos diferenciados das nossas experiências concretas; na prática, as regiões do cérebro entrecruzam-se amiúde quando este necessita de efectuar uma tarefa de memorização: por exemplo, tanto a percepção como a recordação da maior parte dos objectos e eventos activam as regiões cerebrais criadoras de imagens, mas também implicam amiúde outras relacionadas com o movimento; por isso, esses registos são guardados em partes separadas, e “estas diferentes partes são coordenadas, em termos dos seus circuitos, de tal forma que os registos adormecidos e implícitos possam ser,

⁵ Nos últimos anos têm sido alcançados avanços significativos, que muitos consideram espetaculares, nomeadamente nas pesquisas da genética, psicologia cognitiva, biologia molecular e das neurociências. Estas últimas passaram a dispor, a partir da década de 1970, de novos recursos de imagiologia científica que têm contribuído bastante para revelar quais as regiões cerebrais responsáveis por uma determinada função: através das técnicas de recolha de imagens cerebrais, como a tomografia por emissão de positrões conhecida por PET (em Portugal, por TEP), que usa isótopos radioactivos, e a ressonância magnética funcional (designada por fMRI, do inglês *functional Magnetic Resonance Imaging*), que possibilitam a visualização directa de áreas do cérebro envolvidas nos processos ligados à memória. O uso dessas técnicas tem permitido comparar o funcionamento do sistema nervoso de homens e mulheres, procurando os estudos desenvolvidos contribuir para o tratamento de lesões cerebrais e de várias patologias. No entanto, apesar desse contributo tecnológico para uma melhor compreensão de quais as áreas do cérebro que estão efectivamente envolvidas nas etapas de aquisição e consolidação da informação, e da evocação (a memória propriamente dita), permanecem muitas dúvidas sobre qual a efectiva correspondência directa entre uma qualquer região do cérebro com a função que exerce, tal é de facto a complexidade do nosso aparelho cerebral. Assim (Damásio, 2008, p. 331) “Apesar da importância notável que certas regiões podem ter no desenrolar de certos fenómenos mentais ou comportamentais, os processos da mente e do comportamento resultam da função coordenada de *muitas* regiões, que constituem diversos sistemas, alguns grandes outros pequenos. Nenhuma das funções importantes da mente humana – percepção, aprendizagem e memória, emoção e sentimento, atenção, raciocínio, linguagem, movimento – têm como base um mero centro cerebral. A frenologia, a ideia de que um centro cerebral poderia produzir uma dessas grandes funções mentais, é uma ideia do passado. Deve reconhecer-se, contudo, que as regiões cerebrais podem ser altamente especializadas e contribuir de forma única para uma determinada função complexa de um sistema”.

rapidamente e em estreita proximidade temporal, transformados em imagens explícitas” (DAMÁSIO, 2008, p. 255).

A maioria dos especialistas está hoje de acordo que a memória não é um mero “armazém” passivo de lembranças, e consideram-na uma função dinâmica em mutação permanente, que é parte integrante de uma vasta rede de circuitos neuronais – a qual se vai expandindo no cérebro, à medida que os neurónios existentes vão estabelecendo ligações com novos neurónios –, e depende de um trabalho colaborativo, simultâneo e sequencial, de vários sistemas cerebrais. O facto das nossas memórias se encontrarem espalhadas em fragmentos pelo cérebro, quer dizer, guardadas em localizações distintas, constitui certamente uma mais-valia. Se assim não fosse uma qualquer lesão ou degeneração que atingisse esse suposto *locus* “electivo” poderia comprometer, irremediavelmente, a totalidade da memória. Não sendo esse o caso, quando ocorre um traumatismo craniano localizado apenas uma parte (ou um tipo específico) da memória está sujeita a danos, como a investigação de lesões cerebrais tem vindo a demonstrar sobejamente; se umas informações se perderem outras permanecerão disponíveis, mais ou menos inalteradas.

Não subsistem memórias “fiéis”, já o dissemos, porque sempre que rememoramos uma determinada experiência somamos ou subtraímos novos elementos – em particular, está demonstrado, quando a contamos a alguém, como já tinha apontado o psicólogo e neurologista francês Pierre Janet (1859-1947) –, porque “Esta experiência de lembrar «grava por cima» na memória, e por isso cada vez que um evento é lembrado é na verdade a recordação da última vez que o lembrou. Portanto, as memórias mudam gradualmente ao longo dos anos, até eventualmente se assemelharem pouco ao evento original” (CARTER *et al.*, 2009, p. 162).

Não existem, na realidade, duas evocações iguais da mesma vivência. Quando evocamos uma recordação, o que acontece de facto é que o cérebro “repete” um determinado padrão de actividade neuronal, aquele que foi gerado como resposta aquando do evento original. Esse padrão repetido é semelhante ao original, por isso é que a nossa memória faz eco da percepção cerebral desse evento real. Contudo, estas repetições nunca são exactamente idênticas às originais (genuínas); aliás, se o fossem não seríamos capazes de estabelecer uma distinção entre as experiências genuínas e aquelas recordadas. Quando procedemos a uma evocação revivemos, em certa medida, um acontecimento passado, mas, mesmo assim, mantemos sempre uma consciência

desperta do momento presente, e a actividade neuronal não é igual àquela que gerou o evento recordado. A experiência pode ser semelhante à original, mas misturada com uma consciência da situação actual.

2. Exemplos da representação do funcionamento da memória, como actividade cerebral, na arte contemporânea

Desde há muito que se procura entender os mecanismos de funcionamento da memória humana. Os esforços desenvolvidos no séc. XX, para não recuarmos mais no tempo, deram origem a variadas teorias. Nos últimos vinte anos essa tarefa foi encarada mesmo como um dos grandes desafios da ciência moderna, que tem procurado esclarecer os mecanismos cerebrais subjacentes à memória. No entanto, o cérebro é uma máquina extraordinariamente complexa e continua a ser o território mais misterioso para as ciências. Pese embora os notáveis progressos alcançados nos últimos anos pelo estudo dos processos cognitivos, há portanto ainda muito a descobrir. Por outro lado, é inegável que graças aos avanços tecnológicos, e aos estudos e pesquisas exaustivos, podemos dizer que possuímos hoje um conhecimento mais apurado sobre os mecanismos de funcionamento da memória. Mas, não há ainda consenso entre as diversas especialidades profissionais que estudam o assunto. E isto ocorre, sem dúvida, por causa da enorme complexidade da memória humana⁶.

Embora seja possível encontrar um número muito alargado de exemplos de obras e projectos artísticos dedicados ao tema da memória, nas suas variadas vertentes, atinentes ao carácter plural de que se reveste, também é verdade que existe uma certa escassez de obras sobre o seu funcionamento, o seu exercício como actividade cerebral, que nos parece resultar mais da complexidade do subtema, nada fácil de tratar pois para tal é necessário possuir um alargado conhecimento científico, do que um qualquer memospreso pela sua importância. Os exemplos que se seguem permitem, apesar de

⁶ Complexidade obrigará a uma maior interdisciplinaridade. Assim, como reconhecia LAROCHE (“La mémoire, mécanismes cellulaires et moléculaires”, *Les Transversales du CNRS: “Mémoires” – Synthèse*, in <<http://www.cnrs.fr/cw/fr/pres/compress/memoire/synthese.htm#macanisme>> [consulta em 3/4/2007]), “le rapprochement des différentes disciplines et domaines d’étude sur la mémoire a permis le plein essor des démarches fondées sur l’intégration des niveaux d’analyse de la cellule à l’organisme. Les querelles sur la question d’un niveau spécifique de la mémoire sont dépassées. Aujourd’hui, c’est cette interdisciplinarité qui permet d’aborder la question fondamentale des propriétés émergentes entre différents niveaux d’organisation du cerveau à l’origine des fonctions les plus complexes, telles que la mémoire”. Serge Laroche dirige o Laboratório *Neurobiologie de l’apprentissage de la mémoire et de la communication* no CNRS, Universidade de Paris Sul (XI), em Orsay.

tudo, discutir alguns aspectos, assentando alguns deles em modelos filosóficos ou psicológicos.

2.1. Marta de Menezes

A artista portuguesa Marta de Menezes (n. 1975, Lisboa) vem explorando desde há mais de 10 anos as articulações possíveis entre arte e ciência, e as possibilidades que daí resultam, colaborando regularmente com cientistas. Assim, após a licenciatura em Pintura na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, em 1999, e um mestrado em História da Arte e Cultura Visual pela Universidade de Oxford, em 2001 – sob a orientação do Prof. Martin Kemp, e com o título *Diagrams in Art and Science: a study of Richard Feynman and Joseph Beuys blackboard drawings* –, tem trabalhado em diversos laboratórios e institutos de investigação científica internacionais⁷ partilhando a sua rotina. Porque, sendo uma artista, e não tendo uma educação formal nas ciências, e em particular nas ciências biológicas, teve de ir aprendendo o jargão respectivo, assim como as técnicas utilizadas nos laboratórios e as possibilidades e limitações respetivas.

A sua actividade artística nos últimos anos tem explorado em particular o uso da Biologia moderna, métodos e materiais da biotecnologia como “artmedia”, porquanto “fornecem um novo media para criação de arte que não é substituível por qualquer meio tradicional ou mesmo electrónico” (MENEZES, 2007, p. 108). É, até ao momento, a única representante em Portugal da prática designada de *Bio art*⁸, em que os artistas trabalham com organismos vivos como base da sua investigação que incorporam às suas obras e à sua problemática, no contexto da qual desenvolveu as suas obras mais conhecidas e divulgadas, recorrendo a tecnologias muito diferentes, e que têm vindo a alcançar um reconhecimento crescente.

⁷ No laboratório de Paul Brakefield (Institute of Evolutionary and Ecological Sciences, Universidade de Leiden, Holanda), 1999; no MRC /Clinical Sciences Centre (Imperial College of Sciences, Technology and Medicine, Londres), 2004; estágio em engenharia de tecidos no SymbioticA de Oran Catts (The Art and Science Collaborative Research Laboratory, School of Anatomy and Human Biology, University of Western Australia), 2005. É actualmente directora artística de *Ectopia*, o laboratório de experimentação artística no Instituto Gulbenkian de Ciência, em Oeiras, Portugal.

⁸ Adoptamos aqui o termo utilizado por Jens Hauser (“A Biotecnologia como Medialidade – Estratégias da Media Art Orgânica”, *Nada*, nº 9, Março de 2007, pp. 80- 87. Tradução de Luís Filipe Quitas), porque como este refere (*idem*, nota 1, p. 87) “tende a sintetizar terminologias alternativas e complementares tais como bioarte, artebiotecnológica, media art húmida, vivo art ou arte ao vivo”.

Interessa-nos aqui, todavia, uma série de obras intitulada *Retratos Funcionais*, iniciada em 2002. Para essa série, colaborando com a cientista Patrícia Figueiredo, na altura física na Universidade de Oxford (e com a ajuda também de Matthew Higginbottom, animador vídeo, e da fotógrafa Judie Waldmann), Marta de Menezes desenvolveu e adaptou tecnologia de imagiologia científica, a denominada ressonância magnética funcional (fMRI), como novo médium artístico. A técnica permite-lhe a activação de uma dada zona do cérebro aumentando o seu fluxo sanguíneo, causando em consequência um incremento da intensidade da imagem nessa região, sendo possível “detectar as áreas do cérebro que estão especificamente envolvidas no desempenho da tarefa em estudo. O resultado é habitualmente apresentado como um conjunto de imagens anatómicas do cérebro com pontos coloridos sobrepostos indicando as áreas activadas enquanto o sujeito realiza a sua tarefa” (MENEZES, 2005, p. 100).

Usando esta técnica criou então *Retratos funcionais* em que além da face dos sujeitos representados apresenta imagens dos seus cérebros, graças ao recurso dum aparelho de ressonância magnética funcional mais potente que os habitualmente utilizados para diagnóstico médico, ainda experimental, de modo a permitir imagens de melhor qualidade. Tornando possível combinar a anatomia (interior e exterior) com imagens de regiões do cérebro em actividade em tempo real, enquanto os “retratados” desempenhavam uma determinada tarefa no interior do aparelho.

Parece-nos também que vai um pouco mais longe naquele velho anseio dos artistas que, ao longo dos tempos, através dos diversos meios usados, sempre procuraram retratar não apenas a aparência física exterior, mas também (lembremo-nos, por exemplo, de Velázquez e do seu retrato do papa Inocêncio X) tentaram penetrar na personalidade do modelo. Como dizia o pintor Lucian Freud (TASCHEN, 2005, p. 52), essencialmente um retratista: “Eu gostaria que os meus retratos fossem das pessoas, não como elas. Sem ter o aspeto dos modelos, sendo-os”. E como defendia o médico Paulo Cunha e Silva (2001, p. 21) “o desenvolvimento das modernas técnicas imagiológicas aplicadas ao corpo humano criou uma nova genealogia de retratos íntimos. O interior do corpo, a sua imagem, passou a ser pública”.

As obras aqui apresentadas são dois auto-retratos de Marta de Menezes pertencentes à série referida; constituíram a sua participação na exposição bienal “7

Artistas ao 10º Mês” (Outubro de 2003)⁹, para a qual foram concebidos especialmente. Segundo o seu comissário Miguel Amado (2013, p. 13)¹⁰ pretendia-se nesta edição, que tinha pela primeira vez um tema subjacente, que as obras expostas exprimissem

“um conceito previamente definido: a representação da paisagem. (...) Para os artistas, instituiu-se o desafio de enquadrar interesses singulares numa perspectiva global e desenvolver projectos que convocassem a temática em causa. Mas importa frisar que a representação da paisagem se entendeu como um eixo paradigmático a partir do qual emergiram hipóteses de intervenção, isto é, tratou-se mais de um ponto de partida do que de uma meta a atingir”.

Num desses autorretratos a actividade do cérebro da artista foi registada enquanto fazia um desenho do jardim da Gulbenkian, *utilizando apenas a memória* [fig. 1]. No outro [fig. 2], aplicando o mesmo método, a actividade do cérebro foi registada enquanto desenhava à vista a partir duma fotografia do jardim. Os trabalhos foram apresentados lado a lado, como instalação com vídeos projectados sobre tela emoldurada, utilizada como ecrã, juntamente com os desenhos realizados e a fotografia do jardim. Outros trabalhos da série têm também sido apresentados como imagens digitais impressas em tela. O uso da tela não é indiferente, porque como faz questão de salientar “a utilização da tela como suporte para as imagens digitais ou projecção de vídeo é conceptualmente importante como suporte por excelência da longa tradição retratista” (MENEZES, 2005, p. 100).

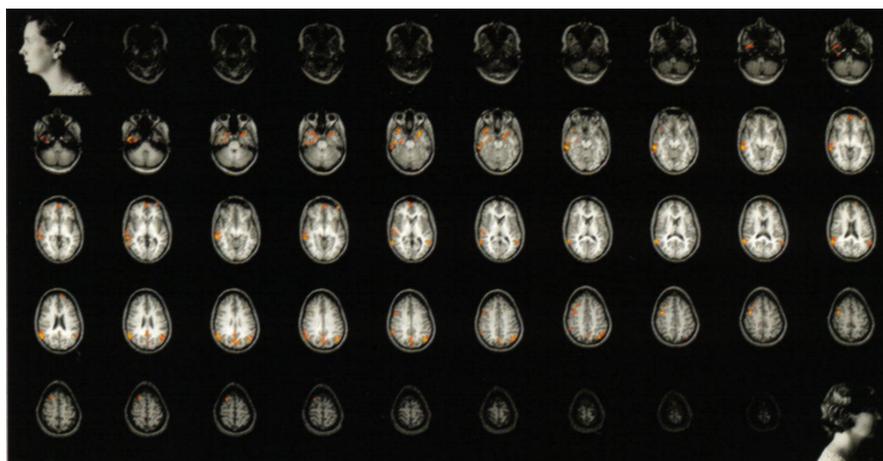


Fig. 1. Marta Menezes, *O meu jardim Gulbenkian* (2003). Desenho e vídeo projectado s/tela.

[Retrato a desenhar a partir das memórias do jardim]

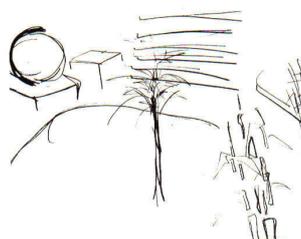
⁹ Organizada bianualmente pelo Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, desde 1997, é destinada a divulgar o trabalho de artistas ainda não suficientemente reconhecidos ou não integrados no circuito institucional.

¹⁰ Miguel Amado, Entrevista in “Projecto – 7 Artistas ao 10º Mês”, *NewsLetter*, nº 47, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro de 2003, p. 13.



Fig. 2. Marta Menezes, *O meu jardim Gulbenkian* (2003). Desenho e vídeo projectado s/tela.

[Retrato a desenhar a partir de uma fotografia do jardim]



Mas como previne “tal como alguns cientistas têm notado, não podemos concluir a partir desses dois retratos quais são as áreas do cérebro que estão envolvidas no desenho à vista e quais as áreas importantes para o desenho de memória”. Menezes tem consciência de que,

“para poder tirar tais conclusões seria necessário repetir o mesmo procedimento com outras pessoas a desenhar para podermos confirmar que as diferenças observadas correspondem a diferenças reais comuns em muitos indivíduos diferentes. Esta é uma das distinções mais importantes entre arte e ciência. Como artista estou interessada no evento único. Pelo que aquilo que faço é arte e não ciência” (MENEZES, 2005, p. 101).

Parece-nos importante referir a propósito que as áreas do cérebro envolvidas poderiam variar se a experiência envolvesse um homem em vez da artista, porquanto

pesquisas realizadas desde há alguns anos a esta parte parecem confirmar diferenças assinaláveis quanto ao uso que homens e mulheres fazem dessas áreas, quando no desempenho de tarefas específicas, mormente no que diz respeito à informação visuoespacial, que no caso presente é um factor bastante relevante. Sem afectar o respectivo desempenho intelectual, o qual será equivalente, parece todavia que homens e mulheres usam regiões diferentes do cérebro para executar as mesmas tarefas, dando predominância a um dos hemisférios ¹¹.

Marta de Menezes tem-se preocupado sobretudo em demonstrar as vantagens do acesso dos artistas a laboratórios de investigação, com as correspondentes possibilidades de utilização de novas tecnologias e conhecimentos experimentais. Até porque acredita que as interacções que neles ocorrem entre artistas e cientistas, poderão ser proveitosas para ambas as partes. E, talvez, como diz

“es también probable que un enfoque “artístico” en los sistemas experimentales, con la consecuente exploración de nuevas posibilidades, pueda conducir a nuevas cuestiones y nuevos experimentos científicos rigurosamente diseñados. La sociedad en su totalidad puede beneficiarse de este tipo de interacción con una mayor comprensión de temas científicos” (MENEZES, 2004, p. 38).

Como a artista anunciou, esta série de trabalhos terá continuidade:

“I am now planning, as a development of Functional Portraits, to paint the brain by manipulating its activity. With the knowledge of the brain regions that are activated by certain tasks or stimuli, it is possible to design a number of simultaneous tasks and stimuli that will achieve a complex brain activity pattern. In other words, by planning a defined set of tasks, it is possible to “paint” a defined pattern of brain activity. Although the artwork has a short lifespan – as long as the subject is performing the tasks –it is possible to document it by means of FMRI. It is a case where it becomes possible to create art by simple thought”
¹².

¹¹ Assim, como referia Andrea Cunha Freitas (“Dentro das cabeças de Adão e Eva”, *Público* (P2), 18/3/2007), divulgando certas pesquisas, “Um artigo publicado na revista *Brain and Language* em 2006 confirma que as mulheres e os homens usam partes diferentes do cérebro para processar estes dois aspectos: linguagem e informação visuoespacial. Recorrendo a ressonâncias magnéticas entre outras ferramentas para avaliar o desempenho numa série de tarefas propostas, os investigadores observaram: Os participantes femininos e masculinos tiveram resultados equivalentes, tanto em termos de correcção como timing, mas usaram diferentes partes do cérebro para executar os exercícios (...) Num estudo publicado pela Associação Americana de Psicologia, uma vasta equipa de cientistas demonstrou que para reconhecer rostos e identificar as expressões faciais, os rapazes usam mais o lado direito do cérebro e as raparigas o lado esquerdo”.

¹²Marta de Menezes – “Proteic Portrait”, *BIOFEEL, SymbioticA Research Group*, in <<http://www.martademenezes.com/biofeel.pdf>> [consulta em 27/2/2007].

2.2. Arnold Dreyblatt

As relações sempre precárias entre memória e arquivo, entre a memória interna (humana) e os distintos modos protéticos de lembrar (incluídos os institucionais), têm ocupado praticamente desde o início um lugar central na obra do artista plástico judeu norte-americano Arnold Dreyblatt (n. 1953, Nova Iorque), também músico e compositor, radicado em Berlim durante mais de 20 anos.

The Wunderblock (2000). Em 1925, Sigmund Freud escreveu um pequeno ensaio intitulado *Notiz über den 'Wunderblock'* em que estabelece comparações entre a faculdade da memória, assim como o seu funcionamento no *apparatus* psicológico humano, e um brinquedo para crianças que tinha surgido então no mercado, conhecido como *Wunderblock* (“*Bloco de notas mágico*”, ou “*místico*”). Nele, como refere, dava mais uns passos no desenvolvimento de algumas ideias expostas em obras anteriores como *A interpretação dos sonhos* (1900) e *Mais além do princípio do prazer* (1920), sobre a estrutura do aparelho psíquico, partindo da constatação das insuficiências dos meios externos então existentes para ajudar a nossa memória, tais como uma folha de papel ou um quadro de ardósia, se comparados a outros aparelhos auxiliares inventados para melhorar o desempenho das nossas funções sensoriais (óculos, aparelhos auditivos, etc.), porque neles via a impossibilidade de responderem satisfatoriamente à grande capacidade demonstrada pelo nosso aparelho psíquico em receber percepções sempre novas, e ser capaz de formar traços mnésicos mais ou menos duráveis, ainda quando não inalteráveis. Nesses meios, como constatava, capacidade receptora ilimitada e conservação de registos permanentes parecem excluir-se mutuamente.

O brinquedo descrito por Freud consistia numa placa de resina ou de cera escura, a qual estava recoberta com uma folha fina estendida composta de duas camadas; a de cima, de celulóide transparente, a inferior de papel encerado fino e translúcido (celofane). A folha estava presa no seu bordo superior e livre no inferior, e as duas camadas podiam ser separadas, excepto nos seus bordos transversais. Nela, podia-se então escrever um texto com um estilete sobre a face de celulóide, fazendo aderir a face inferior de celofane à placa de cera; desse modo tornando visíveis os registos na superfície do celulóide nos mesmos sítios onde tinham sido rabiscados, que de outro modo continuaria do mesmo branco acinzentado e uniformemente liso, anterior ao ato.

Querendo apagar os registos, facilmente, bastava levantar com um simples gesto de mão a folha com as suas duas camadas interrompendo o contacto com a placa de cera, a qual tendo adquirido de novo a sua condição de uma *tabula rasa*, ficava apta a receber novos registos quando necessário. Não reaparecendo os registos na superfície de celulóide – apelidada por Freud de “pare-stimulus”, em virtude de ser a camada inferior de celofane a receber os estímulos – depois desse acto, permaneciam mesmo assim traços duráveis na placa de cera, visíveis e passíveis de ser lidos com uma iluminação apropriada, como salienta o pai da psicanálise.

Como o nota Freud, não consistindo aqui a inscrição num “depósito” material sobre a superfície receptora, estamos claramente a utilizar o mesmo método que os gregos antigos, e depois os romanos, com as suas tabuinhas revestidas de cera¹³. Freud estabelece então uma analogia entre a folha receptora de estímulos do *Wunderblock* e o sistema Pc – Cs (Pré-consciente – Consciente) por si enunciado em *A interpretação dos sonhos*, o qual recebe as percepções mas não conserva traços duráveis, de modo que a cada nova percepção se encontra na situação duma folha virgem. Segundo a hipótese avançada nessa obra, os traços mnésicos perduráveis encontrar-se-iam nos “sistemas mnésicos” colocados por detrás daquele sistema Pc – Cs.

A instalação *The Wunderblock*, que Arnold Dreyblatt expôs pela primeira vez em 2000 na Galeria Anselm Dreher¹⁴, com uma estrutura simples mas eficaz – constituída por uma mesa em MDF equipada internamente com um computador e TFT-Display, sobre cujo tampo está inserido um monitor emoldurado como um quadro de ardósia, e uma cadeira para os visitantes-espectadores – toma como ponto de partida explícito o referido texto de Freud (figs. 3 e 4).

¹³ Sabe-se que na Grécia antiga, pelo menos desde finais do séc. VI a. C., a escrita já estaria suficientemente divulgada. Tinha contudo, no começo, ainda apenas uma função supletiva da memória. Devem-se considerar alguns aspectos “práticos” na escrita, mais propriamente relativamente aos seus suportes, que podem ter tido alguma influência na importância atribuída na Grécia antiga à educação da memória. Se com o início da escrita as primeiras obras literárias terão sido transcritas para pergaminhos de pele de carneiro ou cabra (*diphtherai*), depois assistiu-se a uma difusão do uso do papiro originário do Egipto, habitualmente sob a forma de rolo (em grego, *tomos*) conhecido como *volumen* (nome latino, pelo qual é geralmente designado). Mas, se o *volumen* representou um progresso significativo em relação aos *diphtherai*, apresentava também alguns inconvenientes de uso: *vd.* sobre este aspeto François Chamoux – *A Civilização Grega*. Lisboa: Edições 70, 2000, p. 240. Por isso, os gregos da Antiguidade usavam como suporte habitual de registo tabuinhas revestidas de cera, sobre as quais anotavam com um estilete (*stilus*) aquilo que não tinha uma importância senão passageira. Estas tabuinhas reuniam em si várias vantagens: eram cómodas e fáceis de transportar; constituíam um suporte apreciavelmente mais barato para um uso corrente – ao contrário do papiro que era bastante caro, pelo que a sua utilização era restrita e reservada para ocasiões especiais; adaptavam-se facilmente a diversos fins; e, sobretudo, apagavam-se sem custo alisando a superfície da sua camada de cera, o que permitia a sua contínua reutilização. Seriam assim como uma espécie de antecessor do moderno bloco-de-notas, ou melhor ainda, do contemporâneo PDA com tecnologia *touch-screen*, porque serviam, principalmente, para tomar anotações que permitiriam “aliviar” a memória oral.

¹⁴ Foi posteriormente exposta no *Art Forum*, Berlim (2000), *Gemäldegalerie* (2001), *Stadtgalerie Saarbrücken* (2003), *Kunstverein Hannover* (2003) e *Jewish Museum*, Frankfurt am Main (2005).

Esta instalação de Dreyblatt, que tem dedicado grande atenção ao tema da memória, em particular no que diz respeito ao armazenamento externo e arquivos, marcou um ponto de viragem no seu percurso, como ele próprio salientou numa entrevista de 2003: “For many years I have concentrated mostly on external storage mechanisms and institutions, so that my work on the installation, *The Wunderblock* (2000) was a turning point for me, in that text fragments referring to external storage are contrasted with phrases from Freud’s own metaphorical model which meditates on the psychological, internal layers of short and long term memory in the brain”.¹⁵



Figs. 3 e 4. Arnold Dreyblatt, *The Wunderblock* (2000). Vista geral da instalação, e pormenor do monitor.

Se, segundo Freud¹⁶ “Il est vrai également que le bloc-notes magique ne peut pas “reproduire” de l’intérieur l’écriture une fois qu’elle s’est effacée; ce serait un bloc véritablement magique s’il pouvait comme notre mémoire, s’acquitter d’une telle fonction”, na instalação de Dreyblatt, ao invés do modelo descrito por Freud – no qual o acto de escrita se realiza através da pressão exercida sobre a superfície de celofane, que adere ao bloco de cera situado debaixo – a escolha e entrada dos dados utilizados na mesma foi realizada no passado, e os registos mnésicos “vêm de dentro”. A actividade origina-se pois a partir do ROM e é sustentada em RAM, emergindo depois à superfície do monitor em forma de quadro de ardósia. É claro que quando o pai da psicanálise

¹⁵ Arnold Dreyblatt *apud* Claudia Banz – “Without the presence of the past, we are without consciousness. Interview with Arnold Dreyblatt” (*Arnold Dreyblatt – Aus den Archiven/From the Archives*. Heidelberg: Kehrer Verlag; Stadtgalerie Saarbücken, 2003), in <http://www.dreyblatt.net> [consulta em 8/11/2006]. Como assinala Thomas Fechner-Smarsly (“Catastrophe, Memory, Archive. Arnold Dreyblatt’s Media – and Archive – Supported Work in Cultural Remembrance” (publicado originalmente em *Arnold Dreyblatt – Aus*. pp. 17-31), in <http://www.dreyblatt.net> [consulta em 8/11/2006]) “Dreyblatt’s universe of memory is primarily text-based; one could also say the texts, in interplay with the media and their staging, are the images, script images in a sense”.

¹⁶ Sigmund Freud “Note sur le “Bloc-notes magique” (1ª edição, 1925, sob o título *Notiz über den Wunderblock*. Edição electrónica francesa in <http://www.megapsy.com/Textes/Freud/biblio094.htm>. [consulta em 3/5/2007].

escreveu o seu ensaio, tentando representar o funcionamento do aparelho psíquico num modelo técnico *exterior*, não dispunha (nem podia ainda sequer imaginar) dos recursos sofisticados propiciados pelas máquinas de arquivar que temos hoje todos à disposição, como o computador, aqueles utilizados por Dreyblatt na sua instalação.

Autonomamente, independentemente da presença ou ausência dum espectador – ainda que implique a sua presença, quanto mais não seja a de “leitor” passivo neste caso –, a instalação busca e escreve os fragmentos de frases que vão aparecendo e desaparecendo no monitor [fig. 5]. Estes são compostos de extractos, pertencentes ao texto *Notiz über den ‘Wunderblock’* de Sigmund Freud e à obra *A Glossary for Archivists, The Society of American Archivists* (CHICAGO, 1992). No entanto, esses fragmentos textuais que emergem “de dentro” até à superfície do ecrã são difíceis de ser perscrutados na sua integralidade. Os muitos fragmentos de textos aparecem e desaparecem simultaneamente. Sendo assim, apenas conseguimos ler um dado fragmento com alguma dificuldade, num ápice antes que o mesmo desvaneça. A apresentação da instalação descreve o processo activo, próprio da memória humana que é perecível, como instável e fragmentária; um processo ao mesmo tempo de descoberta e perda, preservação e destruição dos traços mnésicos.

Diz-nos Freud (1990, pp. 123-124) que “Si l’on imagine qu’une main détache périodiquement du tableau de cire la feuille recouvrante pendant qu’une autre écrit sur la surface du bloc-notes magique, on aura là une figuration sensible de la manière dont je voulais me représenter la fonction de notre appareil perceptif psychique”.

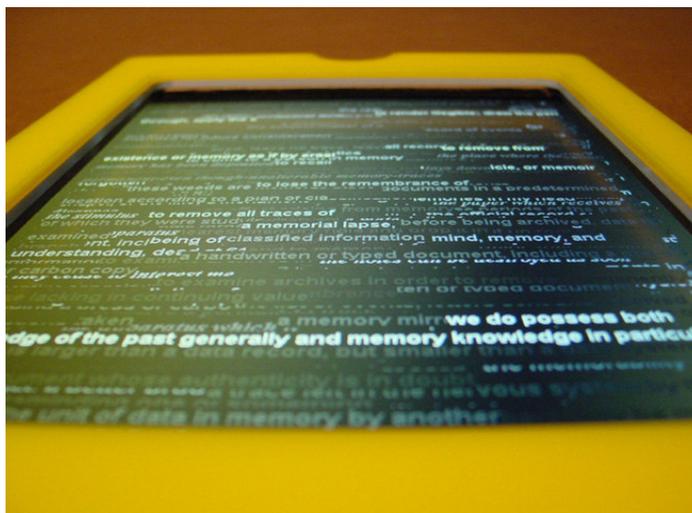


Fig. 5. Arnold Dreyblatt, *The Wunderblock* (2000). Frases no monitor.

É claro que, tal como se apresenta no “monitor-ardósia” da instalação, esse processo activo da memória, instável, incorpora implicitamente – e somos conduzidos lá também pela inclusão que Dreyblatt faz de fragmentos de textos do já referido *A Glossary for Archivists*– aquilo que o filósofo Jacques Derrida chamou *mal de arquivo*; até porque, como demonstra o mesmo filósofo, com o ensaio de Freud (para além da inclusão de conceitos que lhe são primordiais) a teoria da psicanálise torna-se então igualmente uma teoria do arquivo, e não apenas uma teoria da memória, ao acolher a ideia dum arquivo psíquico distinto da memória espontânea, através duma *prótese*:

“Le modèle de ce singulier «*Bloc magique*» incorpore aussi ce qui aura semblé, sous la forme d’une pulsion de destruction, contredire la pulsion même de conservation, ce qu’on pourrait surnommer aussi la *pulsion d’archive*. C’est ce nous appelions tout à l’heure, et compte tenu de cette contradiction interne, *le mal d’archive*. Il n’y aurait certes pas de désir d’archives sans la finitude radical, sans la possibilité d’un oubli qui ne se limite pas au refoulement. Surtout, et voilà le plus grave, au delà ou en deçà de cette simple limite qu’on appelle finité ou finitude, il n’y aurait pas de mal d’archive sans la menace de cette pulsion de mort, d’agression et de destruction” (DERRIDA, 2008, p. 38).

Recovery Rotations (2003), *Flashbulb Memory* (2002). Arnold Dreyblatt é também o autor de duas instalações dedicadas ao tema da relação da memória com as emoções, cuja importância já fora realçada por Ribot¹⁷, que deu origem na literatura científica ao termo inglês *flashbulb memories*, introduzido em 1977 pelos psicólogos americanos Roger Brown e James Kulik; em português, o termo recebeu entretanto a tradução de “memórias cintilantes”¹⁸. Com ele, os autores referiam-se num estudo pioneiro às lembranças relativas às circunstâncias em que uma pessoa tomou conhecimento pela primeira vez de um acontecimento muito inesperado, mesmo

¹⁷ Formado em filosofia, Théodule Ribot (1839, Guingamp – Paris, 1916) interessou-se igualmente pela psicologia clínica tendo colaborado com psiquiatras, para além de ter sido o introdutor da psicologia experimental em França (com Hippolyte A. Taine, como o teórico precursor). Foi dos primeiros investigadores da ciência moderna a chamar a atenção para o papel *emocional*, que tem uma função fundamental na consolidação das memórias a longo prazo. Assim, a partir do estudo de demências, ao enunciar na obra *Maladies de la memoire* (1881) as condições da “dissolução da memória”, na lei de “regressão ou de reversão”, conhecida como a *Lei de Ribot*, postulou que as lembranças mais recentes e mais complexas, e ao mesmo tempo sem significado afectivo, desaparecem com mais prontidão do que as antigas, simples e carregadas de emoções. Do mesmo modo, foi dos primeiros a sublinhar que uma das condições para um bom funcionamento da memória é o esquecimento. Tem-se verificado que a perda de memória causada por traumatismos cranianos, em sobreviventes de acidentes, obedece muitas vezes à *Lei de Ribot*, e durante as décadas de 1970 e 1980 diversos investigadores chegaram às mesmas conclusões que Ribot, através de testes concebidos para o efeito: sobre este aspecto *vd.* Daniel L. Schacter – *Searching...*, pp. 84-85.

¹⁸ A tradução do termo *flashbulb memories* para português como *memórias cintilantes* é usada, como informa Nuno Gaspar (*idem*, p. XXXII), pelo menos desde 1994 por A. C. Pinto – *Cognição, aprendizagem e memória*. Edição policopiada do Autor, Universidade do Porto, 1994, p. 207.

chocante – seja do âmbito pessoal, ou vivido como membro de uma dada comunidade posta perante uma situação particularmente negativa –, com consequências relevantes para ela (despertando, em qualquer caso, uma grande emoção). Para os dois psicólogos, a memória cintilante depois de constituída seria praticamente permanente, devido às recordações extremamente vívidas despoletadas pela ocorrência central que lhes deu origem, pelo que dispensaria ser fortalecida.

Pondo em paralelo a teoria do comportamento e a teoria neurofisiológica de R. B. Livingston (a qual influenciou os dois psicólogos), o estudo exerceu uma forte acção catalisadora, embora tenha sido muito questionado em alguns dos aspectos aí defendidos. Nele, o caso protótipo apresentado era a notícia do assassinato do presidente John F. Kennedy em Dallas, no dia 22 de Novembro de 1963 (tivesse sido realizado em 2001, e seria concerteza o 11 de Setembro), embora também abordasse evidências de memórias cintilantes de outros nove acontecimentos públicos, além de incluir relatos de outras relativas a eventos negativos pertencentes à história pessoal dos sujeitos interrogados. É referindo-se à memória que muitos norte-americanos conservaram desse dia que Brown e Kulik caracterizam uma memória cintilante, do modo seguinte: “Tem uma qualidade primária, ‘viva’, que é quase perceptiva. Na verdade, é muito semelhante a uma fotografia que preserva indiscriminadamente a cena na qual cada um de nós se encontrava quando o flash disparou” (BROWN & KULIK, 1977, pp. 77-79).¹⁹

O termo surgiu, como vimos, por analogia com a fotografia, da qual tira partido o artista. A instalação *Recovery Rotation*, comissariada por Christoph Metzger, foi apresentada na Akademie der Künste, em Berlim (*Festival Conceptualisms: Contemporary Receptions in Music, Art, and Film*, 2003), e na Stadtgalerie Saarbrücken (2003). Consistia num único objecto colocado no espaço, um cilindro rotativo movido por um motor, de 80 centímetros de altura e um metro de diâmetro, montado sobre um suporte de metal, em cujo interior foram colocadas 100 lâmpadas de flash dispostas em filas numa armação de ferro, diante da superfície exterior, virada para o espectador.

Essa superfície é composta de várias camadas de *plexiglass* e filme, que se apresentava branca quando o cilindro permanecia inactivo (fig. 6). Porém, quando este estava activo, de sete em sete segundos, aproximadamente, um flash de grande

¹⁹ Roger Brown e James Kulik – “Flashbulb memories”, *Cognition*, nº 5, 1977, pp. 77-99, cit. in Nuno Gaspar – *Memória...*, p. 116. Porém, apesar da caracterização citada poder erroneamente levar a pensar em tal, uma “flashbulb memory” não é uma fotografia, e como acrescenta Nuno GASPAR (*ibidem*) “uma memória cintilante está muito longe de ser completa e, apenas em certa medida, é indiscriminada e não selectiva”.

intensidade iluminava (a 360 graus) onze frases textuais circulares, inscritas na superfície do cilindro (fig. 7). À medida que este se movia lentamente, a cada novo flash o espectador podia então aperceber-se, por um instante fugaz, de novos fragmentos de texto. Na realidade, as frases apenas eram legíveis como uma lembrança “quase perceptiva” no cérebro, a letras brancas sobre um fundo preto. Como explica Dreyblatt,

“At the moment of the flash the text is unreadable, so that the few text fragments one perceives are in fact no longer there in external reality, but the fading traces are still visible for a short time within an internal, psychological space. We attempt to retain a fragment of information in the perceptual residue of the flash. As in much of my work, there is a functional and a metaphorical layer, and the interaction between the two. The context texts actually describe what takes place in interaction with my machine” (2003, pp. 8-9).²⁰



Figs. 6 e 7. Arnold Dreyblatt, *Recovery Rotation* (2003). Vistas da instalação, com o cilindro inactivo e flash com o cilindro activo.

²⁰ Interview between Claudia Banz and Arnold Dreyblatt *Without the presence of the past, we are without consciousness*, in: *From the Archives*, Kehrer Verlag, Heidelberg, 2003.

As frases usadas na instalação foram todas elas directamente extraídas de textos científicos: R. Brown e J. Kulik – “Flashbulb memories”, *Cognition*, nº 5, 1977; U. Neusser – *Memory Observed. Remembering in Natural Context*. Nova Iorque: W. H. Freeman, 1982; R. B. Livingston – “Reinforcement”, *The Neuro Sciences (A Study Program, Rockefeller Press, Nova Iorque)*, 1967, entre outros.

Antes de *Recovery Rotation*, Dreyblatt já tinha idealizado a instalação *Flashbulb Memory*, cujo título alude directamente ao tema tratado, apresentada pela primeira vez na Galeria Anselm Dreher, em Berlim (2003), e depois na Gallery e/static, de Torino (2007). Pensada para ser exposta num espaço escuro, explorando a percepção estroboscópica, é constituída por três estroboscópios colocados alinhados numa parede [fig. 8], cada um deles com um pequeno texto em filme. Os estroboscópios lampejam alternadamente numa sequência de seis segundos. Os textos são frases escolhidas a partir de descrições perceptuais de memórias cintilantes, que só são legíveis após a percepção, no cérebro. São elas: texto 1 – *Frame Freeze*; texto 2 – *Event Recall*; texto 3 – *Now Print*.

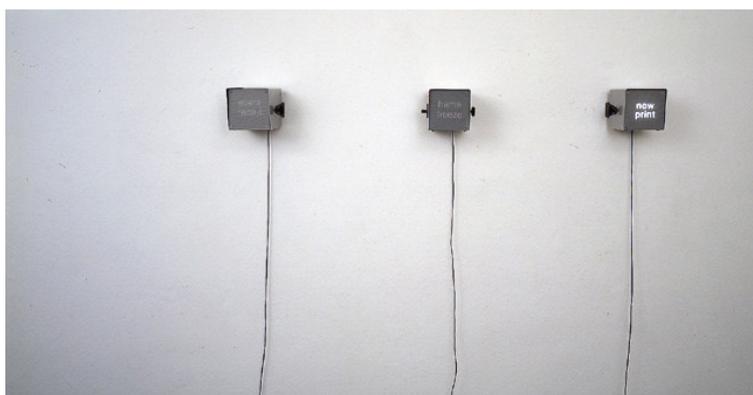


Fig. 8. Arnold Dreyblatt, *Flashbulb Memory* (2002). Vista geral da instalação.

2.3. Anne Turyn

A fotógrafa norte-americana Anne Turyn (n. 1954) – também escritora e editora – tem demonstrado habitualmente um interesse pela narrativa, e é a autora de uma extensa série de fotografias intitulada *Flashbulb Memories* (1986), que se seguiu à série *Illustrated Memories* (1984); como indica explicitamente o título, estamos pois perante mais um exemplo de exploração artística do tema tratado no estudo de Roger Brown e James Kulik. As fotos – criadas, segundo Turyn, sem recurso a colagens ou manipulação digital – recriam visualmente as circunstâncias em que foram despoletadas experiências de memórias cintilantes, carregadas de emoções, a partir de vários acontecimentos públicos chocantes ocorridos no século XX.

Em cada uma delas, Turyn confronta o título dum jornal (mais ou menos sensacionalista), referente a um evento noticioso, com o contexto físico no qual uma pessoa determinada tomou conhecimento daquele, num dado momento. Como estas recordações são muito vívidas, e provocam imagens mais detalhadas do que outros tipos de memória, as fotos são apresentadas como uma suspensão no tempo, dum breve momento: através da aparência dum espaço(s) encenado, dando a perceber o que estava a fazer cada pessoa justamente antes de ler ou receber a notícia – no caso da fotografia reproduzida [fig. 9], uma colisão de dois aviões comerciais, que provocou muitos mortos –, sugerindo até os cheiros e sons em redor (não é por acaso que nalgumas fotos são incluídos rádios e televisões). A série de Turyn é um dos exemplos artísticos escolhidos pelo psicólogo norte-americano Daniel L. Schacter, para discutir diversos aspectos relevantes da memória humana²¹; Schacter faz a seguinte apreciação geral:

“The photographs are characterized by a kind of hyperclarity, preserving precise nuances of light and shading as well as the exact arrangement of objects – the kind of details that a Now Print memory mechanism might preserve (...) Turyn’s visual rendition of flashbulb memories that result from a Now Print mechanism captures their salient features”.²²



Fig. 9. Anne Turyn, *12-7-1960 (Flashbulb Memories)*, 1986.

²¹ Na obra já referida inclui obras de arte de 25 artistas plásticos. É ele quem afirma, categoricamente, logo na introdução (*op. cit.*, p. 11) “All art relies on memory in a general sense – every work of art is affected, directly or indirectly, by the personal experiences of the artist – but some artists have made the exploration of memory a major subject of their work. I have come to appreciate that artists can convey with considerable potency some of the personal, experiential aspects of memory that are difficult to communicate as effectively in words. Scientific research is the most powerful way to find out how memory works, but artists can best illuminate the impact of memory in our day-to-day lives”.

²² *Idem*, p. 196. O termo *Now Print* é o aplicado por Roger Brown e James Kulik a um mecanismo cerebral específico, activado segundo eles por um evento fora do vulgar e chocante.

2.4. Bruce Conner

Por altura do impactante acontecimento do assassinato de John Fitzgerald Kennedy – o “caso” protótipo no estudo pioneiro sobre as *flashbulb memories* –, o escultor e notável realizador do cinema experimental norte-americano Bruce Connor (1933, McPherson, Kansas – São Francisco, 2008), precursor fundamental da prática particular de apropriação designada com o termo *found footage*, vivia em Brookline (Massachusetts), a terra natal do presidente americano. Assombrado pelo assassinio, nos dias que se seguiram Connor filmou obsessivamente a cobertura televisiva, directamente a partir do seu aparelho de televisão com uma câmara de 8 mm; material fílmico que daria origem a alguns trabalhos realizados por ele nessa década, e nas seguintes.

Embora concebido logo no imediato, o filme *Report* (1963-1967, 16mm, a preto-e-branco, 13 min.) só foi concluído por Conner após uma complicada e longa gestação, e foi montado, e remontado, diversas vezes: na realidade, *Report* foi exibido em oito versões diferentes, todas com a mesma duração e a mesma banda sonora, depois da sua estreia na Harvard Film Society, em 1964; entre outros aspectos, para o longo processo de gestação também contribuíram alguns problemas surgidos com os direitos de reprodução das imagens.

Apesar do título, Conner afasta-se do relato seco e objectivo dos factos (nem segue uma cronologia precisa); procede a uma reelaboração analítica, interessa-lhe muito mais uma análise do impacto *emocional* – e o filme solicita uma resposta afectiva por parte do espectador –, inserir o evento central e suas repercussões num contexto social e político, mediaticamente saturado, exercer um discurso crítico sobre o consumismo e os mass media. De certo modo, *Report* expressa a ira de Conner perante a exploração (uma “fome por imagens”) e comercialização da morte de JFK.

Para o efeito pretendido, Conner recorre a filmagens e narrações radiofónicas. A banda sonora é crucial, e realça um repórter radiofónico que após descrever calmamente o trajecto do cortejo presidencial, e o papel dos Serviços Secretos na sua protecção, relata o assassinio em directo enquanto este acontece, cuja voz extravaza, em crescendo, as emoções geradas pelos momentos então presenciados. Conner acentua esta tensão, cortando em pedaços a narração e repetindo-a em *loop*, voltando atrás para fazer ouvir frases essenciais outra vez, e, para o fim, vai distorcendo a voz até soar estranhamente.

Além disso, desmonta metodicamente aquele dia, e em vez de documentar o atentado propriamente dito, num movimento exógeno recua até ao passado e desloca-se para o futuro, num fluxo descontínuo de imagens, submetidas a efeitos estroboscópicos e de câmara lenta. A cronologia dá primazia à intensidade e à natureza do evento central, que mudou uma época, no seio dum contexto político e social complexo que, ao mesmo tempo, conduziu a ele e por ele foi alterado para sempre.

Visceral e pungente, fragmentário, *Report* é uma tentativa de lidar com as circunstâncias do assassinio, para compreender o que significa documentar um acontecimento como este. Conner usa cuidadosamente a cobertura televisiva do dia trágico – juntando às imagens captadas dos serviços noticiosos daquele dia outras do funeral de JFK, e ainda várias da sua posse como presidente, entrecortadas por um conjunto muito variado de imagens aparentemente não relacionadas (de Wall Street, touradas, publicidade, etc.) –, para reflectir sobre a fronteira que separa o verdadeiro jornalismo da exploração sensacionalista: daí, a ausência de quaisquer imagens mostrando o atentado, e, sobretudo, as balas atingindo o presidente, como as do famoso e muito polémico filme amador de Abraham Zapruder. No filme, esse momento é preenchido emocionalmente por uma fotografia famosa (de Harold E. Egerton) duma bala atravessando uma lâmpada eléctrica, despedaçando o seu vidro e passando sem impedimento; uma metáfora inteligente para a morte do 35º presidente dos EUA.²³



Em cima, da esquerda para a direita:

Fig. 10. **Bruce Connor**, fotograma do filme *Report* (1963-1967), com JFK e Jackie na limusine presidencial.

Fig. 11. **Bruce Connor**, vista da instalação *Television Assassination* (1963-64/95), no Walker Art Center.

Fig. 12. **Bruce Connor**, fotogramas do filme *Television Assassination* (1963-95).

²³ Sobre o filme de Abraham Zapruder, e para uma análise aprofundada de *Report*, vd. Adrian Danks –“Shooting the President: Bruce Conner’s *Report*”, in <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/report/> [consulta em 13/03/2014].

Também, em vez de imagens muito nítidas, o filme repete alguns segundos de imagens granulosas e algo desfocadas (mas tão icónicas que são facilmente reconhecíveis, mesmo se privadas de muitos dos seus detalhes): a limusine presidencial percorrendo o seu percurso, John e Jackie sorrindo e acenando no banco traseiro [fig. 10]. Entre breves *flashes* dessas imagens, o filme consiste de fotogramas neutros, negros, que separam as imagens por intervalos de tempo progressivamente maiores (persiste a banda sonora), até a limusine desaparecer completamente, substituída por uma cintilação pulsante de fotogramas brancos e negros, alternando, que pode ser interpretada como uma alusão ao trauma e caos provocados pelo assassinio.

A instalação *Television Assassination* (1963-64/95), pertencente à colecção do Walker Art Center, em Minneapolis, prolonga a temática de *Report* mas centra-se noutra tiroteio, que foi na realidade o primeiro assassinio captado e transmitido ao vivo pela TV: o de Lee Harvey Oswald, o alegado *sniper* que atingiu mortalmente JFK (segundo a versão oficial, resultante de várias investigações governamentais), baleado por Jack Ruby a 24 de Novembro de 1963, quando era transferido sob custódia policial da cadeia municipal. Numa primeira fase, Connor montou o filme (a preto-e-branco, mudo) em 1964, e em 1975 integrou-o na instalação [fig. 11], projectando-o sobre o ecrã pintado de uma televisão fora de uso (Zenith) dos anos 60: e, desse modo, como que devolve as imagens à sua fonte original.

Por sua vez, *Television Assassination* (1963-95, 16mm, b/w, 14 min.) partiu do filme projectado na instalação, e oferece uma extraordinária montagem associativa que recicla imagens bem conhecidas, ocasionalmente “complicadas” por *designs* abstractos simples, soberbamente servida por uma banda sonora musical de Patrick Gleeson à qual se ajusta na perfeição²⁴, que incrementa a sua eficácia. O *loop* das imagens, insistente, assegura que já não as esqueceremos.

²⁴ Na verdade, este filme é um exemplo maior de uma muito cuidadosa harmonia com a música. E assinala-se que desde há alguns anos começou-se a olhar com atenção para os filmes que Connor realizou nos anos 60 e 70, que muitos consideram hoje serem precursores do vídeo musical e da estética MTV; algo que pudemos comprovar numa sessão que lhes foi especialmente dedicada no 19º Festival Internacional de Cinema *CURTAS* de Vila do Conde (2011): destacaríamos entre eles *Cosmic Ray* (1961) e *Vivian* (1965). Sobre esta faceta da obra de Connor *vd.* Daniel Ribas – “Before There Was MTV, There Was Bruce Connor” in *19º CURTAS Vila do Conde*, 9-17 de Julho, 2011, pp. 168-170.

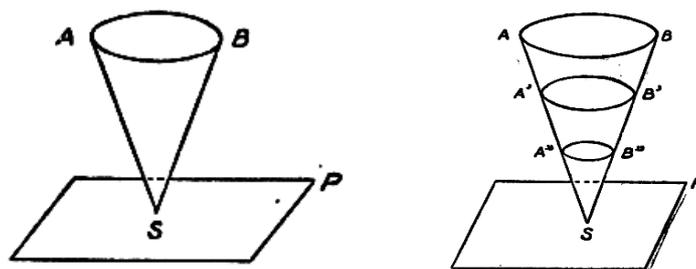
2.5. Anne & Patrick Poirier

Pode parecer estranha, à primeira vista, a inclusão que fazemos neste artigo da escultura *Hortus Conclusus* (2006) do casal de artistas Anne & Patrick Poirier (Anne, n. 1942 em Marselha, e Patrick n. 1942 em Nantes). Trata-se na realidade de uma obra de arte peculiar, colocada num lugar inesperado, o Jardim Zoológico de Mulhouse. A escultura consiste numa gaiola (ou aviário) em aço inoxidável de grande dimensão composta por uma série de cinco cones interligados entre si – mais precisamente, quatro mais pequenos dispostos em redor dum cone central –, que abriga pombas [v. figs. 15 e 16]. Todavia, como temos conhecimento através de declaração do casal, a escultura em causa além de funcionar como obra poética, e abrigo ornitológico, remete directamente para o tema da memória, de que constitui uma metáfora, visto terem-se inspirado para a sua concepção nas teorias do filósofo – e prémio Nobel da Literatura (1927) – francês Henri Bergson (1858-1941)²⁵ mais concretamente aquelas expostas na obra *Matière et mémoire...*(1896).

Nela, após estabelecer com clareza a distinção entre percepção e memória e propor os seus modos de interacção – pois percepção e memória (e imaginação) colaboram, cabendo à segunda determinar, identificando, as particularidades dentro de quadros gerais de semelhança –, no capítulo III Bergson de modo a tornar mais evidente estes últimos imagina metaforicamente a sua representação através do seu famoso *cone invertido* SAB [fig. 13], contendo a totalidade das recordações heterogêneas acumuladas na memória como resultado da nossa experiência adquirida, cujo vértice (S), figurando a cada momento que passa o presente e os respectivos actos perceptuais – e, por isso, avançando sem cessar para o futuro no fluir do tempo (na terminologia de Bergson, a *durée*) – toca, sem descanso, num plano (P) raso continuamente móvel, o da realidade presente, aquela da percepção concreta imediata ou, nas palavras do autor, o “da minha representação actual do universo”.²⁶

²⁵ “Le thème de la mémoire selon Bergson”, association de l’art à l’oeuvre – in <<http://www.art-et-voyage.com/blog/index.php?2007/03/047448-le-theme-de-la-memoire-selon-bergson>> [consulta em 2/4/2008].

²⁶ Como bem observa Gilles Deleuze (*L’Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1985, p. 108, nota 21), comentando o *cone* de Bergson, o ponto S “n’est pas un point à strictement parler, puisqu’il comprend déjà le passé de ce présent, l’image virtuelle qui double l’image actuelle”.



Figs. 13 e 14. Cone invertido de Henri Bergson, na obra *Matière et Memoire*; o da direita apresenta as secções.

Na base do cone (AB) encontra-se imóvel o passado com a totalidade das suas lembranças; mas quando nos movemos no presente a nossa consciência é o vértice (S) do cone – no qual se concentra a imagem do corpo (a percepção é a intersecção do corpo com o mundo) –, que faz parte do plano P e estabelece o contacto pontual entre a realidade presente e a memória cumulativa. Também, logicamente, segundo Bergson com a passagem do tempo a distância entre S e AB aumenta.

Porém, porque para Bergson a memória responde continuamente ao chamamento do presente vivente – um aspecto importante da sua teoria – aclarando-o e ajudando na *acção*, constituem-se secções do cone (A'B', A''B'',...) (fig. 14) correspondentes a diferentes níveis contendo, virtualmente, representações completas de todo o passado acumulado tal como se conservou (as *recordações puras*); as quais apenas constituem circuitos psicológicos de imagens-recordação consoante “saltamos” do vértice S até uma destas secções, quando é necessário trazer à consciência o que é útil ao apelo duma acção presente a cumprir, descendo de novo em seguida a um novo presente (S'), pois segundo ele o *eu* normal nunca se fixa numa destas posições extremas (AB e S), metendo-se entre elas:

“adopte tour à tour les positions représentées par les sections intermédiaires, ou, en d'autres termes, donne à ses représentations juste assez de l'image et juste assez de l'idée pour qu'elles puissent concourir utilement à l'action présente”.²⁷

²⁷ Henri Bergson – *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Les Presses Universitaires de France, 1965 (1ª edição em 1939. Edição eletrónica por Gemma Paquet, 2003, a partir da 72ª ed. de 1965, p. 112. Collection “Les classiques des sciences sociales”, Université du Québec à Chicoutimi, in <http://classiques.uqac.ca/classiques/bergson_henri/bergson_henri.html>). Vd. sobre o cone, *idem*, pp. 105 e 111.

Como é evidente os Poirier utilizam a figura do cone²⁸, e os anéis metálicos internos da estrutura da sua escultura [fig. 16] podem remeter-nos aos círculos das secções de Bergson; no entanto, ao invés daquele cone da teoria de Bergson, os vértices dos seus apontam para o céu, o que nos conduz a uma outra famosa metáfora. Os autores da escultura não o dizem – pelo menos não conhecemos declarações suas nesse sentido, ou qualquer outro texto que o refira – mas é de crer que este casal de escultores, arquitectos e “arqueólogos” que trabalham juntos há mais de 40 anos, e cuja quase totalidade da obra é dedicada ao tema da memória, tenha consciência de outras referências para as quais, inevitavelmente, a sua escultura remete. A que imediatamente nos ocorre é aquela metáfora da *gaiola de pombas* (ou *pombal*), empregue por Platão no diálogo *Teeteto* [197c-200c] logo a seguir aqueloutra dos *blocos de cera* [191c-196c].²⁹

Na nova metáfora Platão (através de Sócrates) retoma a anterior mas, por assim dizer, espiritualiza-a. Passamos então duma passividade da sensação (a *impressão*, ou *traço*, no bloco de cera) à actividade do espírito, simbolizada pela caça às pombas. As pombas (as ideias, as recordações) depois de apanhadas estão juntas numa gaiola colocada na alma em vez dos blocos de cera [197d] – estritamente falando, Sócrates refere-se no início [197c] a aves silvestres (pombas, ou quaisquer outras) mas no seguimento fala em pombais e em caça a pombas –, voando em grupos ou sózinhas e à disposição do caçador (o espírito), conforme lhe convir e quantas vezes quiser.

O conhecimento assemelha-se então a uma caça às pombas, a qual é de dois tipos [198d]: uma tem por objectivo capturar o que ele, espírito, não possuía ainda,

²⁸ Não é o único trabalho do casal em que a referência ao *cone invertido* de Bergson está presente, pois este aparece representado explicitamente em pelo menos cinco folhas do *Journal de l'archéologue*, pertencente ao amplo projecto *Mnémosyne* (1990-1993). Aproveitamos ainda aqui o ensejo para referir que temos conhecimento dum outro artista francês, Julien Maire (n. 1969), a residir e trabalhar em Berlim, que é autor de uma obra igualmente baseada no *cone* de Bergson. Justamente intitulada *The Inverted Cone* (2009), trata-se de uma instalação multimédia e terá sido apresentada no decurso da exposição “Transmediale 10” (2010), em Berlim. Não a abordaremos, todavia, porque os dados que possuímos não nos permitem ter uma ideia suficientemente clara sobre a mesma.

²⁹ É bem conhecida a metáfora de Platão em famosa passagem do diálogo referido para explicar o funcionamento da memória, quando evoca o esquecimento temporário a que está sujeito o saber adquirido pela alma antes da sua incarnação, e que serviu posteriormente de pretexto para inúmeras reflexões sobre a memória e o esquecimento. Nela, apresenta-nos Sócrates supondo a existência de blocos de cera nas nossas almas, nos quais ficariam gravadas as *impressões* de pensamentos e sensações. Mas, embora cada bloco se apresente virgem aquando do nascimento da alma respectiva, para Platão a memória, esse dom divino concedido aos homens aquando do seu nascimento, não favorece a a todos da mesma maneira, ao longo da vida. Os diferentes desempenhos da memória de cada um são então explicados pelo tamanho desigual dos blocos, maiores ou menores, assim como pela qualidade da camada de cera desses, consoante a sua pureza e dureza, que varia de indivíduo para indivíduo. É evidente que Platão deve ter tido em mente, para a construção da sua metáfora, aquelas ‘tabuinhas de cera’ usadas como suporte da escrita, a que aludimos antes.

enchendo a gaiola antes vazia, ou seja, *aprender*; a segunda, a daquele que já possui, e procura “deitar a mão” àquelas pombas que já se encontram no pomal a esvoaçar de um lado para o outro, ao saber aprendido mas que já não se tem convenientemente à mão no pensamento (como se não soubesse) quando é preciso utilizá-lo no presente, quer dizer, tornar a *recordar-se*. As recordações não estão imóveis, comportam-se como seres vivos, porque a memória é concebida como uma actividade.

Debruçando-se sobre a natureza do conhecimento, Platão distingue assim entre as ideias (ou saberes) em *acto*, consideradas pelo espírito no presente, e as ideias “em potência” armazenadas na alma (as pombas na gaiola, da memória inteligível) – mas, também se pode agarrar a pomba errada como no exemplo do matemático [198a-199c] –, tal como na metáfora anterior fazia distinção entre sensação presente e impressão-lembrança.



Figs. 15 e 16. Anne & Patrick Poirier, *Hortus Conclusus* (2006), Mulhouse. Vista geral e pormenor.

Note-se que na antiguidade Greco-romana era atribuído um significado simbólico aos pássaros, e em particular às pombas, como manifestações da Divindade – na Grécia, as sacerdotisas de Zeus eram mesmo conhecidas como “pombas”. A pomba (em grego, *peristera*) em si é já, portanto, um símbolo do espírito; com a cristianização,

a pomba *branca* ganha na iconografia cristã um papel relevante (pense-se no episódio do Novo Testamento, em que o Espírito Santo desce como pomba sobre Jesus Cristo, quando este é baptizado), e tem sido considerada por muitos o mais espiritual dos pássaros.

Por fim, não podemos deixar de reparar que o próprio título escolhido pelo casal Poirier para a escultura tem conotações religiosas; porque, se literalmente a expressão latina *hortus conclusus* significa “jardim fechado”, deriva da Bíblia na sua versão *vulgata* – no Cântico dos Cânticos –, sendo aplicada como atributo emblemático (e ao mesmo tempo como título) da Virgem Maria, na poesia e na arte medieval e renascentista. Já S. Bernardo dizia: “Maria é o jardim fechado, a fonte selada, o templo do Senhor, o santuário do Espírito Santo”.³⁰

2.6. Alexandre Estrela

É ainda a Bergson que nos podemos referir através da obra *Ad Nauseam* (2011), do artista português Alexandre Estrela (n. 1971, Lisboa) – professor da cadeira de vídeo na Faculdade de Belas-Artes de Lisboa –, conhecido por abordar nos seus trabalhos questões formais, e conceptuais, resultantes do modo como intercepta imagens projectadas com a matéria, mormente esculturas. *Ad Nauseam*, que vimos na exposição individual do artista “Wall Against The Sea” – na Solar, Galeria de Arte Cinemática (Vila do Conde, 24 Setembro/13 Novembro de 2011) –, consiste numa projecção vídeo sobre uma escultura de chapa metálica (116 x 83 x 136 cm), assente no chão, que está dividida em duas partes por uma estreita fenda vertical.

O espectador era confrontado com imagens de um mostrador dum relógio digital Timex, a que foram retirados os dígitos (fig. 17), rodando num movimento contínuo em loop – activado, e assinalado, por um som monocórdico, bastante audível –, imagens essas projectadas obliquamente sobre a “chapa-ecrã”: um efeito acentuado pelo facto da fenda visível, da escultura, divergir do eixo de rotação do relógio. A propósito do tempo “em potência” evocado em *Ad Nauseam*, Maria João Gamito invoca os conceitos avançados por Bergson em *Matière et Mémoire*:

³⁰ *A Rainha do Céu*: Lisboa: Editorial Verbo, 1990, p. 104. Doutor da Igreja, S. Bernardo (1090-1153) legou-nos inúmeros sermões, escritos místicos e cartas. Sobre a relação entre os aparatos simbólicos, emblemáticos e figurativos dos jardins, desde o “hortus conclusus” até às criações da época barroca, e os sistemas de *imagens mnemónicas*, vd. uma breve abordagem em Sébastien Marot – *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL, 2006, p. 33.

“esta peça que, à semelhança do que acontece com todas as imagens, como propõe Bergson, é tocada pelas lembranças que guiam na sua tarefa os mecanismos sensório-motores do corpo, dele fazendo o lugar da representação entendida menos na perspectiva do espaço do que na do tempo vivido, do tempo subjectivo, i. e., da duração tal como Bergson a define. Esse tempo é o da lembrança que a memória actualiza convertendo-a na percepção do incessante movimento do relógio através da discrepante estimulação dos sentidos e da náusea que dela resulta que é, afinal, a náusea que sobra do confronto entre a percepção de um objecto reduzido à sua condição de imagem (à sua condição matérica) e a condição de um infundável presente habitado pela hipótese de uma absurda máquina de movimento perpétuo”.³¹

Não deixando de lado aquilo que diz Bergson em *Matière et Mémoire*, porque de facto o conceito de *durée* tem nessa obra uma grande importância, pela nossa parte somos levados, devido à omnipresença do relógio sem dígitos nem ponteiros, a evocar o anterior *Essai sur les données immédiates de la conscience* (1889) no qual Bergson opôs à noção de “tempo” da física (com a concepção de espaço aderente), que o entende como uma soma de instantes imóveis passíveis de ser medidos pelo relógio, a dinâmica do tempo psíquico, ou tempo *vivido*.³²



Fig. 17. Alexandre Estrela, *Ad Nauseam* (2011). Vista geral.

³¹ Maria João Gamito – “A Potência das Imagens” in *Alexandre Estrela. Wall Against The Sea*. Vila do Conde: Solar, Galeria de Arte Cinemática, 2011, p. 2.

³² Sobre esta questão, *vd.* as passagens contidas na seguinte obra: Henri Bergson – *Memoria y vida...*, pp. 14-15 e 22-24. Mas também (*idem*, pp. 25-26) uma outra, importante, extraída da obra posterior *L'évolution créatrice* (1907).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRAFIA

- ESTRELA, A. (2011). *Wall Against The Sea*. Vila do Conde: Solar, Galeria de Arte Cinemática.
- ALVES, M. V. (2001) (Coord.). *Imagens Médicas. Fragmentos de uma História*. Porto: Porto Editora.
- BANZ, C. (2003). “Without the presence of the past, we are without consciousness” (A. Dreyblatt, Interview). Disponível em: <http://www.dreyblatt.net>.
- BERGSON, H. (1965). *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris: Les Presses Universitaires de France.
- BERGSON, H. (2004). *Memoria y vida, textos escogidos por Gilles Deleuze*. Madrid: Alianza Editorial.
- BERNARD, B. (1990). *A Rainha do Céu*. Lisboa: Editorial Verbo.
- CAMBIER, J. (2004). *A Memória*. Lisboa: Editorial Inquérito.
- CARTER, R. et al. (2009). *O Livro do Cérebro*. Porto: Dorling Kindersley/ Civilização, Editores Lda.
- CHAMOUX, F. (2000). *A Civilização Grega*. Lisboa: Edições 70.
- DAMÁSIO, A. (2004). *Ao Encontro de Espinosa. As Emoções Sociais e a Neurologia do Sentir* (6.ª ed.). Lisboa: Publicações Europa – América, Lda.
- DAMÁSIO, A. (2010). Não existe memória sem emoção. In *Focus*, nº 547, 7 a 13/4/2010, p. 119.
- DAMÁSIO, A. (2010). *O Livro da Consciência. A Construção do Cérebro Consciente*. Lisboa: Temas e Debates/Círculo de Leitores.
- DAMÁSIO, A. (2008). *O Sentimento de Si. O corpo, a emoção e a neurobiologia da consciência*. (16.ª ed.). Lisboa: Publicações Europa – América, Lda.
- DANKS, A. (2009, Abril). Shooting the President: Bruce Conner’s Report. Disponível em: <http://sensesofcinema.com/2009/cteq/report/>.
- DELEUZE, G. (1985). *L’Image-Temps*. Paris: Les Éditions de Minuit.

DERRIDA, J. (2008). *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Éditions Galilée.

FECHNER-SMARSLY, T. (2003). *Catastrophe, Memory, Archive. Arnold Dreyblatt's Media – and Archive – Supported Work in Cultural Remembrance*. Heidelberg: Kehrer Verlag; Stadtgalerie Saarbücken.

FREITAS, A. C. (2007, março 18). Dentro das cabeças de Adão e Eva. *Público*, 2.

FREUD, S. (1925). *Note sur le "Bloc-notes magique*. Disponível em: <http://www.megapsy.com/Textes/Freud/biblio094.htm>.

GASPAR, N. (2011). *Memória operatória e afecto. Efeitos do estado emocional e da valência de palavras na evocação*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian /Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

HAUSER, J. (2007). A Biotecnologia como Medialidade – Estratégias da Media Art Orgânica. In *Nada*, 9, 80-87, Março.

LAROCHE, S. (2007). La mémoire, mécanismes cellulaires et moléculaires. In *Les Transversales du CNRS: "Mémoires" – Synthèse*: disponível em: <http://www.cnrs.fr/cw/fr/pres/compress/memoire/synthese.htm#macanisme>.

MAROT, S. (2006). *Suburbanismo y el arte de la memoria*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SL.

MENEZES, M. (2007). *Decon: Desconstrução, Descontaminação, Decomposição*. In *Nada*, 9, 108, Março.

MENEZES, M. (2004). Natureza?. In *A Mínima*, Oviedo, 6, pp. 34-42.

MENEZES, M. (2015). Proteic Portrait. *BIOFEEL, SymbioticA Research Group*. Disponível em: <http://www.martademenezes.com/biofeel.pdf>.

MENEZES, M. (2005). Retratos funcionais: visualizando o corpo invisível. In *Nada*, 4, 96-101, Janeiro.

PLATÃO (2005). *Teeteto* (2.^a ed.). Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

RIBAS, D. (2011). Before There Was MTV, There Was Bruce Connor. In *19º CURTAS Vila do Conde*, 9-17 de Julho, 2011, pp. 168-170.

SCHACTER, D. L. (1996). *Searching for memory: the brain, the mind, and the past*. Nova Iorque: Basic Books.

STREMMEL, K. (2005). *Realismo*. Lisboa: Taschen.

TADIE, J. Y., & TADIÉ, M. (2004). *Le sens de la mémoire*. Paris: Éditions Gallimard.

s. a. – “Le thème de la mémoire selon Bergson”, association de l’art à l’oeuvre – blog, in <http://www.art-et-voyage.com/blog/index.php?2007/03/047448-le-theme-de-la-memoire-selon-bergsen> [consulta em 2/4/2008].

s. a. – “Projecto – 7 Artistas ao 10º Mês”, *NewsLetter*, nº 47, Fundação Calouste Gulbenkian, Outubro de 2003.

WEBGRAFIA

www.anne-patrick-poirier.com/

<http://www.dreyblatt.net>

<http://www.martademenezes.com>