

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Escola de Belas Artes

MÔNICA COSTER PONTE

UM VAGO DISTANTE PARA EXISTIR

2018

Mônica Coster Ponte

Um vago distante para existir

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Artes Visuais – Escultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais – Escultura, sob orientação do Prof. Dr. Jorge Luiz Dutra Soledar.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Jorge Luiz Dutra Soledar (EBA/UFRJ)

Prof. Me. André Vechi Torres (EBA/UFRJ)

Profa. Ma. Mayana Martins Redin (EBA/UFRJ)

Agradeço especialmente a Rafael Silva Lima, que acolheu com muito cuidado e afeto os meus questionamentos e incômodos ao longo dos últimos cinco anos; ao meu orientador e amigo Jorge Soledar que sabiamente me desorientou – em suas próprias palavras; à minha professora Gabriela Mureb, que propiciou a realização e exibição dos meus primeiros trabalhos que dispararam a escrita desse texto; aos meus pais que somaram com inúmeras referências de seus campos teóricos; e a todos os meus mais queridos amigos e amigas sem os quais teria sido impossível fechar esse ciclo.

“Tenho dúvidas se acredito em todas as crenças, ou em nenhuma”.

Sumário

Resumo	6
Lista de Imagens	7
Introdução	8
1. O tele corpo	12
2. O distante	17
2.1. O distante invisível: Sem sinal#2	24
2.2. Conexão distante	27
2.3 O distante fantasmático	33
3. Contínuo distante	36
3.1. Como atravessar uma montanha	40
Considerações finais	42
Bibliografia	44

Resumo

O presente estudo é uma investigação sobre a relação dos aparelhos de telecomunicação com a condição da corporeidade. A partir da análise de trabalhos de arte contemporânea, meus e de outros artistas, nos quais aparelhos são apresentados como analogias do corpo, proponho que a telecomunicação seja capaz de transmitir e evidenciar uma presença humana pautada pela distância.

Lista de figuras

1. *Eu sou um sinal*, 2014. Luísa Nóbrega. Ação.
2. *Art by telephone*, 1969. Walter De Maria. Instalação em Berna, 1969.
3. *Actual size*, 1968. Mel Bochner. Fotografia. 58,7 x 37,8 cm.
4. *Anywhere is my land*, 1968. Antonio Dias. Óleo sobre tela. 130 x 195 cm.
5. *Sem sinal#2*, 2017. Mônica Coster. Balde, rádio, água e pigmento. 20 x 35 x 35 cm.
6. *Miragem*, 2018. Mônica Coster. Garrafa e rádio. 60 x 08 x 08 cm.
7. *Babel*, 2001. Cildo Meireles. Rádios. 5 x 3 x 3 m.
8. *World Receiver*, 1988-89. Isa Genzken. Concreto e aço.
9. *Sem sinal*, 2017. Mônica Coster. Argila e rádio.
10. *World Receiver*, 1982. Isa Genzken. Rádio.
11. *Frame de ão*, 1981. Tunga. Filme. Disponível em: <https://vimeo.com/92336547>.
12. *Como atravessar uma montanha*, 2017. Mônica Coster. Vídeo digital. 01:50 min. Disponível em: <https://vimeo.com/223365699>
13. *Open phone booth*, 2011. Nilbar Güreş. Vídeo digital.

Introdução

1.

Uma vez me disseram que devemos escolher as leituras que façam com que o nosso pensamento voe. A pesquisa pelas referências que acompanharam o processo da escrita do presente texto foi uma tentativa de seguir nessa direção: incorporei aqui muitas sugestões de amigos – em contextos diversos –, trabalhos de artistas que encontrei por acaso, textos científicos, fragmentos escritos nos primeiros anos da faculdade e referências que afetivamente movem o meu desejo de pesquisar arte. E isso que posso chamar de abertura – para não dizer *resultado* – configura-se como uma mistura de interesses pela teoria da comunicação e filosofia da ciência dentro do campo da arte. No percurso desse texto, o leitor encontrará diversas citações imbricadas ao texto principal. Algumas referenciadas e outras não. Essas últimas constituem-se como colocações informais de amigos e amigas, que surgiram em conversas sobre os temas abordados, e que incorporei ao texto por serem de máxima importância para a construção do meu pensamento.

A busca por perceber – tocar com a ponta dos dedos – aquilo que chamo de *distante* surgiu a partir do trabalho *Sem sinal#2*, que produzi em 2017, no contexto de uma exposição realizada na Fábrica Bhering, no Rio de Janeiro. O objeto consiste em um rádio de pilhas dentro de um balde de metal cheio de água. O rádio se faz presente aqui como analogia do meu próprio corpo e gatilho para pensarmos algumas questões referentes à corporeidade, sua relação com a matéria e o incorpóreo, sua sensação de isolamento e de conexão com o mundo.

No percurso desse texto pretendo traçar um pensamento sobre as *distâncias* com as quais se relaciona o meu corpo em seus diversos âmbitos: no que diz respeito à materialidade, à linguagem e ao pensamento. Proponho tal construção a partir do diálogo entre ideias e conceitos de teóricos que pensam sobre a *telecomunicação*, o *fantasmático* e o *contínuo* além de alguns trabalhos de arte contemporânea que julgo ativadores dos impasses da distância.

Para estabelecer uma primeira relação entre os aparelhos de comunicação e o corpo humano, utilizo no capítulo 1 o pensamento do teórico canadense Marshall McLuhan e sua perspectiva antropomórfica na qual as manifestações da tecnologia são vistas como extensão do homem. Na inversão dessa perspectiva, proposta pelo trabalho *Eu sou um sinal*, da artista brasileira Luísa Nóbrega, encontro a possibilidade de um corpo que se entende como extensão da tecnologia. A esse corpo, dou o nome de *tele-corpo*. As abordagens teóricas sobre o rádio e

a televisão expressas por Gaston Bachelard e Stefan Andriopoulos baseiam a minha construção do *tele-corpo* que funciona de forma mecânica e também espectral, tal como os aparelhos de comunicação.

A análise das definições de *distância*, proposta no capítulo 2, extraídas de um dicionário da língua portuguesa e um dicionário de filosofia, desembocam na escolha pelo termo *distante*, que vejo aparecer no trabalho *Art by telephone*, do artista norte-americano Walter De Maria. Os trabalhos dos artistas Mel Bochner e Antonio Dias aparecem como manifestações de um corpo que paradoxalmente existe no espaço distanciado entre o cálculo e o fenômeno.

Junto à investigação do distante, analiso os meus trabalhos *Sem Sinal#2* e *Miragem* em diálogo com o trabalho *Babel*, do artista brasileiro Cildo Meireles. Apresento também a série *World receiver*, da artista alemã Isa Genzken, que pensa a telecomunicação não como veículo informativo, mas como símbolo da corporeidade ou dos sintomas sociais da conexão desenfreada. Em relação com o trabalho de Genzken, trago o pensamento do artista norte-americano Robert Smithson, cuja perspectiva contrária ao antropomorfismo de McLuhan associa a tecnologia a elementos da terra. Sua abordagem nos interessa aqui na medida em que desloca o homem do centro da criação tecnológica, abrindo espaço para uma relação mais direta entre a matéria telúrica e as telecomunicações.

À condição dual da corporeidade – que paira entre a metáfora e a literalidade, a conexão e o isolamento – o termo fantasmático, empregado pela artista Lygia Clark e desdobrado pela psicanalista brasileira Suely Rolnik, concede um lugar ao corpo entre o real e o fictício. O espaço fantasmático é relevante aqui, na medida em que é traduzido para os limites entre o visível e o invisível, ponto de contato entre arte e ciência.

A partir do trabalho intitulado *Ão*, do artista brasileiro Tunga, apresento no capítulo 3, a distância na forma de um percurso contínuo, o que relaciono com a ideia de *origem* para o filósofo italiano Giorgio Agamben. Tomando emprestado o uso do termo *contínuo* do pensamento de Albert Einstein, proponho a diluição das distâncias em prol do *distante*.

Finalmente, analiso o meu trabalho em vídeo *Como atravessar uma montanha*, em diálogo com a videoinstalação *One phone booth*, da artista turca Nilbar Güreş onde a telecomunicação aparece como campo para um corpo ritualístico.

2.

Tive vontade de enfiar um radinho ligado em um balde de água. Escuto o rádio que chia porque a transmissão é ruim. A voz do locutor é atrapalhada por alguma interferência. Mexo na antena, a voz fica mais límpida. Não devemos naturalizar as telecomunicações, pois é com elas e *a partir* delas que vivemos. Fora qualquer efeito *poltergeist*, ficção que paradoxalmente tenta desvendar a existência dos aparelhos em sua conexão com o sobrenatural, o rádio recebe algo de incorpóreo. Olhamos para o rádio e dali vem uma voz. Podemos odiar o rádio ou precisar dele. Diferentemente da televisão que nos completa e nos incapacita, o rádio não nos absorve por inteiro. Não há conexão automática entre som e imagem e essa lacuna, completamos com nossa própria paisagem. Nas estratégias radiofônicas, o ouvinte é também sujeito do programa: é diretamente a ele que se dirige a fala, é preciso lembrá-lo constantemente da voz, não deixar com que se perca. O rádio dá conselhos, faz perguntas, penetra nos cômodos mais íntimos da casa com velocidade sorrateira. A voz ecoa, se repete e reivindica presença. Imaginamos o rosto do locutor em algum lugar desconhecido, nem longe nem perto, talvez nem seja um lugar, mas uma atmosfera qualquer. Essa atmosfera que nos acompanha, nos cerca e nos abriga. O rádio nos faz alguma companhia de natureza fantasmática (espectral) e é nessa companhia suspensa que reside o mistério que procuro.

Para além de qualquer explicação do fenômeno físico, o enigma dos aparelhos permanece. O mistério de seu funcionamento é o mistério de seu funcionamento sobre nós. O incorpóreo que os ronda é o espírito que nos move. Eles nos comunicam algo, não apenas som, imagem, texto. Afinal, se as telecomunicações fundam a comunicação à distância, então os aparelhos comunicam também essa *distância*. Esse intervalo infinito, abismo assustador sem fim e sem começo porque é inimaginável e impalpável. Zona desumana porque não nos cabe, apenas dos chega de algum lugar desconhecido, violenta e transformadora. E dura, e se propaga pela nossa presença, nos adere, nos chama e nos *conecta*. Ou melhor, é algo ao qual nós ativamente nos conectamos, pelo qual nos transmitimos e nos atravessamos. A parafernália física – tela, antena, botão, visor – é a interface: ela nos situa geograficamente, mas também é através dela que nos desmaterializamos. Aceitamos a companhia do rádio, a voz nos penetra e nos toma.

De qualquer maneira, fomos nós que inventamos o rádio e, com ele, inventamos os medos, do sobrenatural à manipulação midiática. Talvez tenhamos inventado também um novo corpo, uma nova presença. Um corpo capaz de se conectar, de abstrair parte de si no aparelho, de diluir-se. Aqui, não me proponho a uma análise histórica e prefiro admitir que

esse corpo é reinventado a cada contato com o aparelho. Um corpo meio físico, meio etéreo. Meio cá, meio lá. Meio isolado, meio fundido; meio atento, meio sedado; meio acordado, meio sonado. Meio vivo, meio morto. Uma presença no meio do caminho, metade submersa no além do aparelho, metade emergida no *aqui*. E nesse momento, tornamo-nos nós mesmos o aparelho, o conectivo. A telecomunicação se dá em nós.

1. Tele-corpo

Parto do meu embate com o aparelho de rádio. Suponho que ele seja uma metáfora para o meu próprio corpo, uma espécie de duplo. Referimo-nos aos rádios como *aparelhos*. Há algo maquinal e utilitário nessa denominação. Um órgão humano pode ser um aparelho quando seu funcionamento é considerado tal qual o de uma máquina. Mas a palavra também carrega a conotação de organização: um aparelho social, por exemplo. O rádio pelo qual me interesse habita essas duas esferas, ele é um órgão e ao mesmo tempo um organismo; uma caixinha íntima de fantasias e um meio de comunicação de massa.

Nesse sentido, consideremos a suposição do teórico Marshall McLuhan de que a tecnologia é uma extensão do homem. Em um paralelo onde a roda seria uma extensão do pé, McLuhan entende a tecnologia elétrica como extensão do sistema nervoso central do ser humano.

Qualquer invenção ou tecnologia é uma extensão ou auto-amputação de nosso corpo, e essa extensão exige novas relações e equilíbrios entre os demais órgãos e extensões do corpo. Assim, não há meio de recusarmo-nos a ceder às novas relações sensoriais ou ao “fechamento” de sentidos provocado pela imagem da televisão [...].

Contemplar, utilizar ou perceber uma extensão de nós mesmos sob forma tecnológica implica necessariamente em adotá-la. Ouvir rádio ou ler uma página impressa é aceitar essas extensões de nós mesmos e sofrer o “fechamento” ou o deslocamento da percepção, que automaticamente se segue¹.

A análise do autor afirma que toda e qualquer invenção tecnológica serve ao homem como instrumento para ampliar sua percepção e relação com o mundo. Porém, essa “extensão” gera certa ausência, uma impossibilidade de nosso próprio corpo. A parte humana que foi “estendida” sofre uma perda na medida em que delega suas funções a esse novo órgão externo.

Dentro dessa lógica, seria complementar pensar que, nesse processo de extensão, distancio-me de meu corpo. Uma espécie de lacuna se forma entre os meus sentidos e os

¹ MCLUHAN, 2014, p. 63 - 64.

sentidos de meu novo órgão tecnológico. Diante desse meio, sinto-me “fora de mim”². Ausência essa em parte confortável porque entorpece: aceito amputação porque minha percepção, ainda que indecifrável para minha habilidade biológica estende-se para o terreno elétrico, eletromagnético, digital.

A questão para McLuhan não é exatamente traçar um paralelo ilustrativo entre o corpo e a tecnologia, no intuito de desvendar as contradições da corporeidade. Mas, seu pensamento nos apresenta uma estratégia (uma armadilha), que me interessa como paradoxo: a ideia da tecnologia como extensão do homem é, a princípio, metafórica, pois faz uso de partes individualizadas do corpo e de suas extensões – órgão, sistema nervoso, pé, livro, página, rádio – para referir-se a um corpo social. Ou seja, todas as tecnologias que estão à nossa volta – sejam elas a roda ou o computador – são extensões do *humano* e não de cada indivíduo.

Essa confusão entre homem indivíduo e homem ser humano provocada por McLuhan é interessante porque indica como a tecnologia penetra nessas duas camadas de existência de forma caótica. A metáfora é desfeita quando se percebe que o sistema nervoso central refere-se também a um “sistema nervoso central da humanidade” e a amputação refere-se à mutilação de um “órgão da humanidade”. Não é necessário que se tenha um carro para que o pé seja substituído pela roda; não é necessário possuir um computador para ter o sistema nervoso central prolongado na máquina. Então, nessa ambivalência entre a metáfora e a literalidade do corpo, reside a tecnologia.

Marshall McLuhan publicou seu livro *Os meios de comunicação como extensões do homem*, em 1964. Mas, no século XIX, filósofos e pensadores da ciência já refletiam que “quase todas as ferramentas, máquinas etc. são cópias inconscientes que imitam partes do ser humano”³. Se, para antigos cientistas “o telégrafo de Morse correspondia ao sentido humano do tato”, “o telefone, ao da audição”, a câmara escura era vista como “uma cópia do olho”, a lente cromática “uma imitação do cristalino”, cabe pensar que o funcionamento das tecnologias segue o funcionamento orgânico do corpo humano, ou vice-versa.

Porém, em todas essas analogias e nos exemplos de McLuhan, são os aparelhos e máquinas que são comparados aos órgãos do corpo. Algumas analogias, entretanto, levam em consideração amplos fenômenos científicos que envolvem o campo da tecnologia, e não

² “Na linguagem corrente, possuímos várias expressões que se referem a essa auto-amputação que nos é imposta pelas mais variadas pressões. Entre elas: “Não caber em si de contente”, “Estar fora de si”, “Estar baratinado”, “Nem piscou”, “Falta-lhe um parafuso”, “Ficar possesso.” Ibid., p. 60.

³ ANDRIOPOULOS, 2014, p. 156 - 157. Stefan Andriopoulos é professor da universidade de Columbia, em Nova York e desenvolve pesquisas em literatura, cinema e teoria da mídia. Em seu livro *Aparições Espectrais: o idealismo alemão, romance gótico e a mídia óptica*, apresenta um panorama de filósofos europeus que teceram teorias sobre a relação televisão com o espiritismo, tanto do ponto de vista histórico de seu desenvolvimento técnico, como filosófico.

apenas o objeto: “as correntes telegráficas são análogas às correntes nervosas”⁴. É dentro dessa última possibilidade de analogia que proponho pensar nas telecomunicações como extensão da corporeidade.

Tomo como exemplo o trabalho *Eu sou um sinal* da artista brasileira Luísa Nóbrega. Durante um mês, a artista repetiu os experimentos radiofônicos da escritora Hilda Hirst⁵: gravar com fita cassete os ruídos indistinguíveis (ruído branco) gerados pelo rádio, na tentativa de identificar “vozes dos mortos” em meio ao chiado. No período de realização do trabalho, Nóbrega permaneceu em silêncio.



1. *Eu sou um sinal*, 2014. Luísa Nóbrega. Ação.

Nessa ação – cujo título inverte o antropomorfismo tecnológico –, a artista associa o seu silêncio à “fala” indistinguível do rádio: ela se abstém de emitir som, para dar voz ao aparelho. Não seria, então, esse chiado – a voz assustadora do rádio – a expressão da distância que existe em toda linguagem? É parte da comunicação, a distância: lacuna entre o que penso e o que falo; entre o que falo e o que se escuta; entre o que se escuta e o que se entende. (“Penso que o ideal seria um gravador de pensamento”). A comunicação em sua estrutura mais simples já acontece “à distância”. A telecomunicação apenas estende – e prolonga, copia, duplica, espelha – essa distância primeira da comunicação. E, então toda fala que deixou de ser pronunciada por Nóbrega e, conseqüentemente, toda distância que deixou de ser propagada por sua fala, retorna através do chiado capturado na forma da voz misteriosa. O silêncio da artista encurta a lacuna da linguagem – uma operação a menos.

⁴ LIESEGANG apud ANDRIOPOULOS, 2014, p. 222.

⁵ Hilda Hirst (1930 – 2004) foi uma escritora brasileira que nos anos 70 realizou experiências com os EVP (Eletronic Voice Phenomena), sons semelhantes à fala que aparecem acidentalmente em ruídos gerados por aparelhos eletrônicos. A escritora gravava o chiado do rádio em fitas cassetes, na sua Casa do Sol, em Campinas, na busca por mensagens de amigos e parentes mortos.

Chamo de tele-corpo, o corpo que se prolonga e que se distancia de si mesmo. É justamente no aspecto da distância que se define o tele-corpo. Tal como proposto por Luísa Nóbrega, o tele-corpo é o avesso derivado do antropomorfismo de McLuhan: poderia ser o corpo, uma extensão da tecnologia? Corpo-extensão do rádio: corpo antena, corpo botão, corpo receptor e emissor. A partir do momento em que *Eu sou um sinal*, pertença ao campo das telecomunicações: sou emitida, transmitida, sintonizada, recebida, decodificada, tal qual um sinal. Corpo esse “telemórfico”, radiofônico, que acontece no espaço entre o aparelho e a distância.

O prefixo tele- vem do grego e significa *longe*. Em português, ocorre como longe ou “a distância”⁶ e dá origem às palavras telecomunicação (comunicação à distância) e telepatia (sentir a distância). No capítulo *Televisão psíquica*, o teórico da mídia Stefan Andriopoulos trata da proximidade técnica entre a telepatia e a televisão, apresentando ideias de diversos teóricos do fim do século XIX e início do XX, que argumentaram sobre como o exercício da telepatia, da clarividência e do ocultismo influenciou no desenvolvimento técnico do tubo de raios catódicos e de outros meios técnicos de comunicação à distância. Essa discussão nos interessa aqui na medida em que o “distante” das telecomunicações se une ao “distante” psíquico do homem.

O filósofo francês Gaston Bachelard compartilha de semelhante percepção quando afirma que “o rádio é, verdadeiramente, a realização integral, a realização cotidiana da psique humana”. Em *Devaneio e rádio*, Bachelard considera que, na estação transmissora, ao lado de um “engenheiro de antena” (engenheiro eletrônico), deveria haver um “engenheiro psíquico”, a fim de fazer, por meio do rádio, “com que se comuniquem os « inconscientes »”⁷. Se seguirmos a pista do que seria esse *engenheiro psíquico* que trabalha lado a lado com *engenheiro de antena*, nos esforços de manutenção do rádio, podemos reuni-los em um só tele-corpo: corporeidade que lida com o funcionamento mecânico e com funcionamento psíquico – ou mágico, incorpóreo, espectral – de seu aparelho corpo. É no mesmo sentido do *engenheiro psíquico*, que o filósofo espírita Carl du Prel entende a função do ocultista em relação às tecnologias:

⁶ FERREIRA, 2010.

⁷ BACHELARD, 1994, p.178.

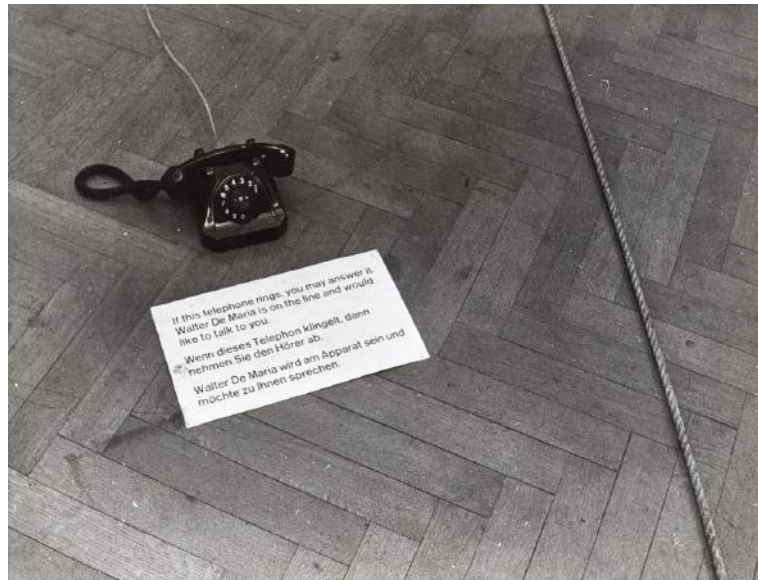
O ocultista pode revelar ao engenheiro os problemas do futuro; pode transformar o descobridor cego da tecnologia num inventor deliberado. Mas é o engenheiro que pode oferecer ao ocultista uma explicação científica sobre as faculdades mágicas dos seres humanos.”

Complexidade entre ciência e pseudociência carregada pelo tele-corpo. A telecomunicação, assim como o tele-corpo, atua no distante. “Desde que Marconi inventou a telegrafia sem fio, até os adversários mais decididos da telepatia têm que admitir sua possibilidade”⁸. A distância telegráfica se une à distância telepática. Na tentativa de vencer a geografia física, a telecomunicação mergulha no *distante*.

⁸ KÖRMANN-ALZECH, p.3, apud ANDRIOPOULOS, 2014, p. 152.

2. Distante

Em 1969 (e posteriormente em 2013), o artista norte-americano Walter De Maria, apresentou o trabalho *Art by telephone*, na icônica exposição *When attitudes become form*, em Berna, que consistia em um telefone instalado no chão do espaço expositivo ao lado da seguinte informação: “Se esse telefone tocar, você pode atender. Walter De Maria está na linha e gostaria de falar com você”.



2. *Art by telephone*, 1969. Walter De Maria. Instalação em Berna, 1969.

No entanto, devido ao alto custo das ligações naquela época, Walter De Maria costumava ligar de madrugada e o telefone ficava tocando sozinho da sala vazia⁹. Nessa imagem poética – e um tanto quanto fantasmagórica –, onde alguém liga para não ser atendido, o lugar e a identidade dos interlocutores são esvaziados e a própria chamada, o ato de ligar, é colocado em evidência. Da onde e para onde liga Walter De Maria? O artista se torna um espectro tentando comunicar-se, através do telefone, com o mundo corpóreo¹⁰. Diante desse objeto fantasmal, ele liga do *distante*.

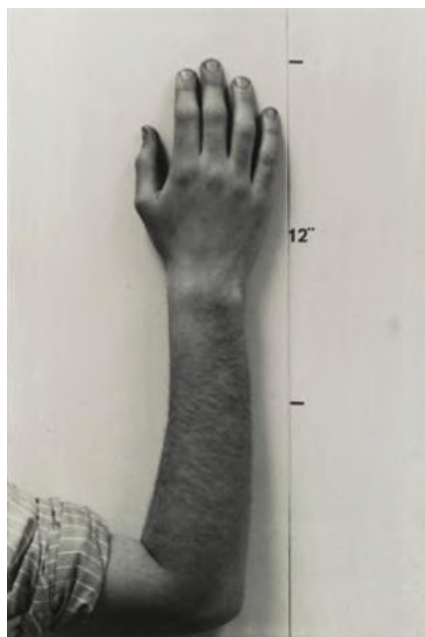
⁹ Situação narrada por Cildo Meireles, em entrevista à revista Carbono. MEURELES, 2013.

¹⁰ Quando inventou o telefone, Thomas Edison pretendia criar um aparelho que se comunicasse com os mortos.

Distância

1. Espaço entre duas coisas ou pessoas; intervalo.
2. Intervalo de tempo entre dois momentos.
3. Lonjura, longitude.
4. Separação, apartamento, afastamento.
5. Diferença entre categorias sociais.
6. Comprimento do segmento de reta que une dois pontos.

Começo a suspeitar que a distância seja uma condição. A distância difere-se do *espaço* na medida em que implica em referenciais. Podemos dizer “há um espaço”; mas já nos complicamos se afirmamos que “há uma distância”: de que ponto a que ponto? Podemos dispor corpos no espaço, mas não cabe muito bem tentar simplesmente dispor corpos *na distância*. O espaço pode ser preenchido, a distância pode apenas ser reduzida, aumentada ou percorrida. “Há um espaço entre nós” é diferente de “há uma distância entre nós”. Em uma relação afetiva, frequentemente digo que alguém está *distante*, mas nunca que alguém está *espaçado*. O *espaço* não pode ser exatamente *longe* ou *perto*; a *distância*, sim. Podemos dizer, então, que o nosso corpo vive na *condição da distância*, na medida em que nos comparamos, nos medimos, nos calculamos, nos referenciamos em relação aos outros corpos.



3. *Actual size*, 1968. Mel Bochner. Fotografia, 58,7 x 37,8 cm.

Pensemos então em um corpo extenso em sua materialidade, que se depara com a distância como um comprimento fixo. O *Actual Size*, do artista norte-americano Mel Bochner; as tentativas minimalistas em sua singeleza.

A mão de Bochner mede 12 polegadas: o lugar de seu corpo é absoluto em sua medida. O símbolo *12"* é um carimbo ao lado de seu corpo, a dizer: Mão = 12". As aparentes particularidades de sua mão (dedos compridos, unhas curtas e sujas, pelos no punho) têm relação de igualdade com o objetivo "*12 polegadas*". Mas há algo nas entrelinhas da própria limitação da medida.

Penso no paradoxo conhecido como *Aquiles e a tartaruga*, de Zenão de Eleia¹¹: Aquiles, famoso por sua rapidez, aposta uma corrida com a tartaruga que, por sua lentidão, começa o desafio com alguma distância de vantagem de Aquiles. O corredor, por mais rápido que se mova, nunca alcançará a tartaruga, pois quando ele chegar na posição inicial da tartaruga, ela já estará um pouco mais a frente; quando Aquiles chegar na segunda posição da tartaruga, ela já estará em sua terceira posição e assim, infinitamente. O paradoxo consiste no fato de que, na distância inicial entre Aquiles e a tartaruga, existem infinitos números.

A incômoda correspondência entre a mão de Bochner e o número que a representa, nos leva a um dos questionamentos presente no paradoxo de Zenão: "a astúcia da falácia está em introduzir o infinito no finito"¹². Se o raciocínio serve para a distância entre Aquiles e a tartaruga, podemos pensar o mesmo da distância entre a ponta dos dedos de Bochner até a base do seu punho. E então, a medida de sua mão – e todas as medidas da matéria – seria também infinita.

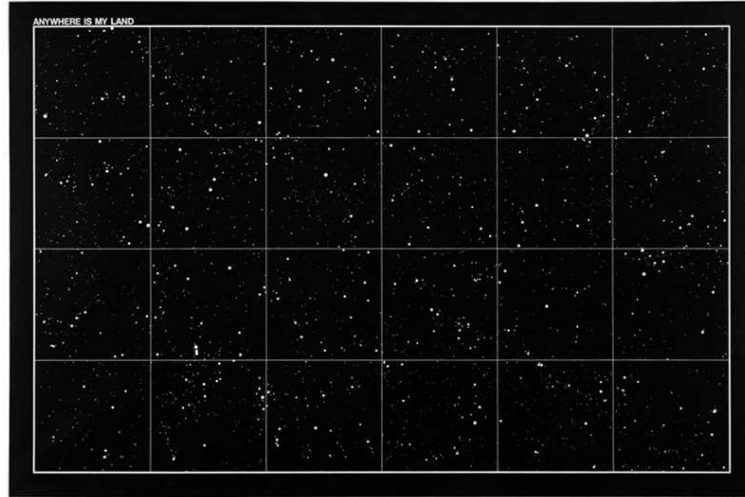
O paradoxo nos serve aqui – dada a devida licença poética – para pensar um corpo que ora habita a impossibilidade da medida, ora habita o mundo de dimensões mensuráveis. Corpo ora finito, ora infinito.

Complexidade expressa também no trabalho *Anywhere is my land* – curiosamente produzido no mesmo ano do trabalho de Bochner –, do artista brasileiro Antonio Dias. A pintura de um pedaço de céu noturno é sobreposta por uma retícula quadriculada. Em uma representação do que seria uma imagem astronômica, vista por uma tela eletrônica, Dias traça um paralelo entre a infinitude do plano cartesiano e a infinitude do universo. Mas, conforme aproxima-se do quadro, a pintura faz-se presente: frente a qualquer possibilidade de escape ao

¹¹ Zenão de Eleia foi um importante filósofo pré-socrático nascido em Eleia e discípulo de Parmênides.

¹² IMACULADA, 2004, p. 86.

além, que se enveredava pela imagem, somos compelidos de volta ao *aqui* quando percebemos que a imagem não passa de tinta sobre tela. O paradoxo se inverte: seremos nós, então, o infinito preso na racionalidade geométrica? Falham as tentativas de capturar o *distante* (o distante é o universo?): a ciência é o nosso limite.



4. *Anywhere is my land*, 1968. Antonio Dias. Óleo sobre tela, 130 x 195 cm.¹³

A palavra “distância”, quando pesquisada em um dicionário filosófico¹⁴, desprovida de verbete próprio, aparece esboçada como definição em alguns verbetes, dentre os quais destaco três que nos interessam aqui: *extensão*, *expressão* e *vago*.

Extensão: a distância como aquilo que mantém a reciprocidade entre as partes da matéria – as 12” *polegadas* de Bochner. Então, há uma relação entre extensão (e por consequência matéria) e distância.

Ockham, no séc. XIV, evidenciava o caráter fundamental da E. como atributo dos corpos: “É impossível que a matéria não tenha E.: não há matéria que não tenha uma parte distante da outra, donde resulta que, embora as partes da matéria possam interligar-se como as da água ou do ar, nunca poderão existir no mesmo lugar. Ora, a distância recíproca das partes da matéria é a E.”¹⁵

¹³ Existem versões menores dessa obra em serigrafia e litografia.

¹⁴ ABBAGNANO, 2007.

¹⁵ *Ibidem*, p. 421.

Expressão: a “distância” como a cisão que propicia a linguagem. Dentro dela existem todas as possibilidades linguísticas: pensemos na distância expressa pela linguagem no trabalho de Luísa Nóbrega.

Só gradualmente encontramos uma distância, uma diferenciação crescente entre signo e conteúdo, e só então se realiza o fenômeno característico e fundamental da linguagem, a separação entre som e significado. Só quando essa separação ocorre, a esfera do significado lingüístico constitui-se como tal. No início, a palavra pertence à esfera da mera existência: o que se aprende não é um significado, mas um ser substancial ou uma força sua.¹⁶

Vago: a distância é vaga – o que é diferente de dizer que a distância é o vago –, não por sua impossibilidade de ser aplicada em determinadas situações, mas pela incerteza de se poder atribuir a algo a qualidade de distante, em tais casos.

Diz-se que uma palavra (ou um conceito ou uma proposição) é V. se o seu significado não for suficientemente determinado, de tal modo que haverá casos em que parecerá impossível decidir se ela é aplicável ou não. Assim a palavra distante é V. porque existem casos nos quais é impossível decidir se é possível falar de distância ou não; entretanto, não é V. a expressão "distante trinta quilômetros".¹⁷

Cabe aqui uma ressalva a essa última frase do verbete *Vago*. Quanto ao argumento que impõe uma visão determinista, afiliada à física clássica, sobre o conceito de distância (“entretanto, não é V. a expressão "distante trinta quilômetros”), contrapõe-se a física moderna. De acordo com a geometria euclidiana e a física clássica, a distância entre dois pontos é o comprimento de um segmento de reta entre eles, tendo sempre valor positivo.

Para a física moderna, entretanto, a distância entre dois pontos não é uma reta, e sim um arco, visto que o espaço é curvo. A forma desse arco depende das massas ao longo do percurso. Nesse caso, a distância não é absoluta e é, de fato, sempre vaga – é vaga a expressão

¹⁶.CRASSIER, p. 327 apud Ibidem, p. 420.

¹⁷ Ibidem, p. 988.

“distante 30 quilômetros”, pois depende da ocorrência das massas ao longo desses 30 quilômetros. A distância indicada pelo formato do arco é submissa à variação dos fenômenos que circundam o trajeto. Isso indica que a vaguidade da distância física é, se não a mesma, muito próxima da inexatidão da distância da linguagem e de tantas outras distâncias que poderemos colocar aqui.

Diante dessas três possibilidades – a distância como comprimento, como abismo originário da linguagem e como expressão da vaguidade – opto por usar a palavra *distante*, na operação de substantivação em *o distante*. Adjetivo transformado em substantivo, qualidade sem objeto, ou o objeto dentro da qualidade; rastro do corpo passado: o que resta é o distante. No distante não há exatamente ponto de partida ou de chegada, é o que resta de uma distância cujo referencial foi deletado. Ele existe na materialidade e também no incorpóreo. Por isso o tele-corpo é um corpo sempre distante: porque dista em sua materialidade e porque dista no incorpóreo. O distante – não importa seu tamanho – é também a condição de existência da telecomunicação e, portanto, do tele-corpo: lido com a distância física, geográfica, desloco-me, conto em metros a distância percorrida. Meço meu corpo, ele se relaciona com objetos, estabelece distâncias dos objetos. Mas, também habito a lacuna da linguagem, tudo dentro do *distante*. O corpo que mede a potência que deve expulsar sua voz para que ela chegue até a superfície de outro corpo, é o mesmo corpo que reside na distância entre o som pronunciado e palavra pensada. E por sua vez, é o mesmo corpo que está *no distante*, em uma conversa telefônica. É possível transmitir o distante através de um veículo? Transmitir a reciprocidade de uma distância imensurável em uma espécie de pantógrafo do distante?



5. *Sem sinal#2*, 2017. Mônica Coster. Balde, rádio, água e pigmento.

2.1. O distante invisível: Sem sinal#2

Tive vontade de enfiar um radinho em um balde de água porque não queria mais ouvi-lo falar. Não sabia da onde vinha a voz. Ainda não sei. Não a identifico, sofro com ela que vem direta e assertiva de várias direções. Não encontro o ponto exato onde ela me atinge, algum lugar entre a minha presença física e o meu pensamento. A voz do locutor é uma voz espectral porque vem de um lugar vazio e desconhecido, um lugar distante. Algo que surge do rádio me atinge e algo de mim também se esvai através dele. Algo da minha presença, do meu tempo e da minha capacidade. Não sei exatamente o quê, mas entrego algo de mim que me falta. Talvez seja justamente *a falta* – a ausência – que eu ofereça ao aparelho. O vazio é sugado. O que se une ao rádio é o que de mim também é *distante*: orelha, silêncio, lapso.

A composição é pequena e jaz sobre o chão: um rádio portátil de pilhas dentro de um balde de metal cheio d'água. Encaro-o de cima, consigo dominá-lo com olhar, com o meu corpo. “Eu busco trabalhos que sejam do meu tamanho”, disse um professor artista. É necessário perceber o nosso tamanho, o nosso alcance. O rádio cabe na palma da mão, o falante cabe na orelha e a cabeça, no balde. Ele paira dentro da água, não sei se a ponto de submergir ou de emergir, não há muita diferença. A antena é prolongada e tem o comprimento de duas antenas. Projeta-se muito para fora da composição, é desproporcional ao rádio. Ela é, na realidade, a antena captadora que serve a todo o conjunto, todo o campo que se forma dentro do balde. É a antena que rompe a barreira da dimensão física – extensão – e transforma-o em *dimensão variável*.

Dentro do balde uma conjunção de fenômenos físicos acontece: o balde retém a água; a água dissolve a tinta, corrói o metal e os circuitos do rádio, concentra alguma eletricidade retida nas pilhas, sustenta o rádio, oculta o interior do recipiente; a antena rompe a barreira da água, equilibra o objeto, capta os sinais; o rádio funciona. Posso pensar que o aparelho está obviamente quebrado, os circuitos pifaram por causa da água e não há possibilidade alguma de comunicação. Mas não é desse funcionamento que falo. Prefiro acreditar que se trata de algum tipo de conexão proposta por aquilo que segue existindo no aparelho após o seu afogamento. Dentro do balde, algum fluxo acontece, mas não o entendemos. O balde é um parapeito. Ele existe apesar de nós, estamos completamente apartados do que se passa ali: há o dentro e o fora – o real e o fictício. Todas essas operações que competem ao aparelho tornam-se potências contidas, acúmulo instável.

Vontade suicida: o rádio se afoga e não há possibilidade de escutá-lo. Ele está em algum lugar, mas além da superfície física. A composição é toda a zona *sem sinal*, o antes e o

depois da informação, o campo indomável da minha telecomunicação interior. Campo energizado que concentra tudo aquilo que a antena despontada conseguir captar: frequências cósmicas, fantasmáticas, mágicas, ancestrais. O rádio é uma armadilha para o *distante*, captador de distâncias diversas. Como um tele-corpo, um corpo sempre distanciado de si mesmo, sempre à procura do distante, ele é lançado na violência que ele mesmo propõe: a conexão impossível, desenfreada, avassaladora, mortal. É a existência do aparelho em outro plano (plasma), a manifestação de sua voz em outra linguagem, a transmissão de seu mistério para outros seres. Diante desse objeto afogado, quem experimenta o isolamento – ou o silêncio – somos nós, os de fora. Qualquer comunicação que exista, perpassa nosso plano independente de nós.

Dentro da água, vê-se apenas o topo do rádio: o botão, a base da antena e um pouco do visor. O resto de seu corpo é invisível, dá lugar à água opaca. O aparelho desaparece nesse vago abismo da comunicação e torna-se um corpo fugidio tal qual eu: parcialmente apreendido pelo olhar, parcialmente desaparecido.

O que é essa desmaterialização na qual insisto? Simbiose do corpo com o aparelho? Diluição de nós mesmos no impenetrável? A vontade de conexão com o *distante* seria então uma vontade de morte? Vontade de estado de morte, vontade suicida, zona opaca. Pensemos dentro do campo lúdico da arte: a invisibilidade desmaterializa. No meu contato de ouvinte com o rádio, nessa experiência com o distante invisível, sinto o abismo. Nele, o rádio se dilui, o corpo se dilui, o pensamento se dilui; o aparelho transcende: a ficção científica é agora.

A invisibilidade aqui acontece por causa da opacidade da água. E a água é opaca porque eu diluí pigmento nela. Invisibilidade é uma palavra que serve para a crença e para a ciência, para o corpo e para o incorpóreo. Essa dualidade me assombra, paio em meio a ela. É possível ser *apenas* invisível? A escultura tem o poder de fazer com que palavras se realizem como fenômenos. A desapareição do rádio acontece e eu reluto em pensá-la como simples representação do meu mundo metafísico. Por que negar essa representação? A invisibilidade se manifesta como expressão das incertezas que rondam o aparelho e a mim. Mas então, o rádio seria capaz de exprimir “a complexa coexistência entre os fatores físicos e metafísicos da corporeidade?”¹⁸ Dentro do balde não há evidências. A arte faz uso de subterfúgios ilógicos. Aqui, não se trata de acreditar no invisível, mas vê-lo manifestar-se. Senti-lo, percebê-lo pela via que for necessária e possível. Não há a revelação do truque de mágica.

¹⁸ Problemática extraída do projeto expositivo *Aqui*, escrita por mim e dois amigos em 2017.



6. *Miragem*, 2018. Mônica Coster. Garrafa e rádio.

2.2. Conexão distante

*Não posso mais viver assim ao seu lado
 Por isso colo meu ouvido no radinho
 De pilha. Pra te sintonizar,
 sozinha, numa ilha.*

- Titãs, *Sonifera Ilha*, álbum *Titãs*, 1984.

A imagem de um bilhete de socorro dentro de uma garrafa de vidro é um clichê do isolamento associado a regiões perdidas e ilhas desertas. Aparelho de mão única, o rádio não estabelece diálogo, apenas recebe: receptáculo de sinais vindos de uma terra distante, objeto proveniente do desconhecido, que nos informa da existência do inabitável. O distante nos chega do fundo do universo¹⁹, sem informação. O rádio recebe o que vem não apenas de um lugar desconhecido, mas também de um tempo incógnito.

“Por que você coloca o aparelho de rádio em condição de isolamento ao invés de isolar-se, a si mesma?”, profere um amigo diante do meu trabalho. A pergunta sugere uma substituição. A sensação da impossibilidade de isolamento em relação ao distante vem da possibilidade latente de conectar-se ao distante. Basta que existam para que os aparelhos reiterem a distância e lancem-na desenfreada no aqui. Não é necessário que estejam de fato ligados para que *funcionem* como aparelhos de telecomunicação, ou seja, agem como símbolos incessantes da conexão. Então, torna-se impossível o isolamento, não porque o corpo está de fato conectado, mas porque a conexão existe sempre em potencial

O antropomorfismo de McLuhan atende ao fenômeno: a relação com os aparelhos nos instaura a amputação da *qualidade de isolamento* do corpo. Ou seja, torna-se impossível esquecer da existência do distante.

A incerteza que me assombra vem da percepção de que o distante se move independente de mim e que eu não estou nele e nem fora dele. Os aparelhos não servem senão para aplacar o susto que eles mesmos criam. Espanto do descontrole do que não é presença física e, principalmente, do que não é o meu próprio corpo. O tele-corpo não é, portanto, apenas um corpo distante de si mesmo, que habita o *além* em detrimento do *aqui*, mas,

¹⁹ A radiação cósmica de fundo é um sinal eletromagnético que foi previsto teoricamente pelo físico George Gamov, em 1948 e confirmada experimentalmente em 1965. Sabe-se que esse sinal é um ruído eletromagnético, considerado o eco do Big Bang, uma espécie de fóssil da criação do universo que chega de todas as direções e pode ser captado por uma antena de rádio. Esse sinal é um ruído branco, ou seja, não carrega informação codificada.

justamente por prolongar-se em aparelhos de telecomunicação, emissores do distante, é um corpo ininterruptamente *conectado*.

Situação do tele-corpo que conhecemos quando experimentamos *Babel*, do artista brasileiro Cildo Meireles, uma torre de cinco metros de altura composta por rádios portáteis de várias épocas, todos sintonizados e emitindo som.



7. *Babel*, 2001. Cildo Meireles. Rádios. 5 x 3 x 3 m.

Babel faz referência à história bíblica da Torre de Babel, que relata o episódio em que os homens resolveram construir uma torre tão alta que fosse capaz de chegar até o céu. Como resposta, Deus fez com que cada um dos construtores falasse uma língua diferente para que não pudessem mais se entender.

O rádio é um problema inteiramente cósmico: todo o planeta está ocupado em falar. [...] não é a Torre de Babel; trata-se, ao contrário, de uma classificação, de uma limitação muito social de todos os comprimentos de ondas, de modo que todos possam falar sem

se perturbarem. [...] no mundo universal animado pelo rádio todos se ouvem e todos podem se escutar em paz.²⁰

Bachelard considera que o rádio é uma potência organizadora de todas as vozes do planeta. Que, ao invés da confusão, ele propicia a paz. De fato, os rádios de *Babel* são organizados: todas as fileiras de rádio são alinhadas; embaixo vão os maiores e mais antigos; em cima, os menores e recentes. A organização dos aparelhos mantém uma “limitação muito social de todos os comprimentos de ondas”, reiterando na forma da torre, a vontade de controle que os governos têm dos meios de comunicação de massa. Entretanto, a confusão não diz respeito ao aparelho de rádio, mas ao distante que vem dele.

Diante da torre de Meireles é impossível absorver qualquer informação. O que nos chega é um barulho incessante, uma confusão de vozes violenta e indistinguível. “Torre da incompreensão”²¹, nas palavras do artista, *Babel* é a absoluta conexão: totem espiritual, portal para a outra dimensão da telecomunicação. A torre nos lança na impotência de nós mesmos. O que incomprendemos é o distante imensurável que há além do aparelho e também, além da linguagem. “Rádios são interessantes, pois são fisicamente parecidos e, ao mesmo tempo, cada rádio é único”²².

O aspecto “planetário” do rádio é expresso também na série escultórica *World Receiver*, da artista alemã Isa Genzken, composta por pequenos blocos de concreto com antenas de rádio, expostos individualmente ou em grupo.

A operação de atribuir ao rádio a característica de receptor mundial acontece aqui através da substituição do aparelho pelo concreto, material carregado de urbanidade, mantendo seu tamanho e formato e a antena como elemento receptor. Nesse sentido, percebe-se que o fator 'conectivo' do aparelho é transferido para outras esferas de contato com o *distante* que não apenas a das ondas eletromagnéticas, através de uma discussão, no objeto de arte, sobre símbolo, sugerida por uma escultura metonímica e ao mesmo tempo residual. A conexão proposta por tais objetos resolve-se justamente no paradoxo do trabalho: a qualidade de “receptividade mundial” acontece pelo fato dos rádios estarem completamente isolados do ponto de vista da telecomunicação. E então poderemos pensar em uma comunicação muito além das possibilidades de um simples aparelho de rádio.

²⁰ BACHELARD, op. cit, p. 177.

²¹ MEIRELES apud BARSON, 2008, p. 168.

²² MEIRELES, 2008, p. 168 apud BARSON, 2011. “Radios are interesting because they are physically similar and at the same time each radio is unique.” Tradução nossa.



8. *World Receiver*, 1988-89. Isa Genzken. Concreto e aço.

Diante desses objetos, o único elemento que faz deles rádios, é a antena. Ao reuni-los, Genzken transforma-os em edifícios: a composição é uma estação receptora de todo o mundo, mas ao mesmo tempo, uma cidade em ruínas. Cenário apocalíptico da comunicação, fósseis futuros que habitam o presente. Aqui o rádio é menos um duplo narcísico²³ do corpo presente e mais um vestígio de desconhecida comunicação.

O artista norte americano Robert Smithson diverge de McLuhan no que cabe ao lugar da tecnologia:

As manifestações da tecnologia são, algumas vezes, menos “extensões” do homem (o antropomorfismo de Marshall McLuhan) do que agregados de elementos. Mesmo as ferramentas e as máquinas mais avançadas são feitas de matéria prima da terra. Quanto a esse ponto, as atuais ferramentas muito refinadas não são muito diferentes das usadas pelos homens das cavernas.²⁴

²³ MCLUHAN, op. cit., p. 59. O teórico aponta no capítulo *O amante de 'gadgets' - Narciso como Narcose*, que os “homens logo se tornam fascinados por qualquer extensão de si mesmas em qualquer material que não seja o deles próprios.” É nesse sentido que a extensão entorpece.

²⁴ SMITHSON, 1938 apud FERREIRA; CORTRIM, 2006, p. 183.

O embate que Smithson endereça na antropomorfismo tecnológico acarreta as questões inerentes à corporeidade e suas tensões com o exterior. Se McLuhan propõe o “fechamento” do corpo ou de parte dele, Smithson reivindica sua presença. Aproximação ao invés de distância; contato ao invés de lacuna; preenchimento e não amputação. Smithson vê a tecnologia muito mais como a organização de elementos naturais que podem – inclusive através de uma estratégia simplesmente mental – ser desordenados, rearranjados, desmembrados, do que como o funcionamento de uma parte de si no exterior do corpo: sua preocupação diz respeito ao funcionamento da terra e não do homem. De modo mais geral, o “meio de comunicação como extensão do homem” não se ajusta perfeitamente ao pensamento de Smithson, pois a própria noção de interior e exterior do corpo é, para ele, colocada em questão. Mas como pensar a telecomunicação nesses parâmetros?

O trabalho de Genzken, em última instância, é composto de brita, água e gesso. A antena age como elemento indicial do rádio, indicando que sua propriedade receptora continua existindo independente da ausência do aparelho. O rádio está a serviço da matéria – e não do homem – e é dela e para ela que emite a informação captada. Na busca por desvendar o *distante*, chega-se finalmente à matéria. A artista aqui é uma produtora de “agregados de elementos” de terra. Pensar dessa maneira é resistir ao suicídio do corpo: McLuhan pensa a tecnologia; Smithson pensa o avesso da tecnologia. A escultura age no limite.



9. *Sem sinal*, 2017. Mônica Coster. Argila e rádio.

2.3. O distante fantasmático

Usa-se frequentemente o termo “fantasmagórico” para fazer referência a aparições imagéticas, visuais. As aparições fantasmagóricas nos meios de comunicação, principalmente nas mídias ópticas como o cinema e a televisão, são bastante estudadas como intersecção entre o físico e metafísico. Aparições, espectros, espíritos manifestam-se nos aparelhos ópticos sob a vontade humana de comunicação com o incorpóreo, se misturando a ilusões, miragens e fantasmas.

A operação sobre a qual procuro refletir aqui diz respeito mais à corporeidade do que à imagem. Nesse sentido, adoto a palavra “fantasmático”, tal como foi usada por Lygia Clark em uma de suas cartas enviadas a Helio Oiticica, em 1974: “É a fantasmática do corpo, aliás, o que me interessa, e não o corpo em si”²⁵. Segundo a artista brasileira, a fantasmática refere-se a um sujeito e é definida como “sua percepção dos limites entre o real e o fictício”²⁶. Clark, em seus últimos trabalhos terapêuticos, visava operar sobre essa dimensão fantasmática do espectador, modificando sua percepção de si mesmo em relação com o mundo.

“Fantasmática” vem de “fantasma” ou “fantasia”, traduções para o português do conceito freudiano *Phantasie* em alemão [...]. Se considerarmos o sentido comum da palavra “fantasma” [...] poderemos dizer que as fantasias inconscientes são como fantasmas que assombram a subjetividade, sendo a “fantasmática” essa vida ativa dos fantasmas, singular em cada indivíduo, tanto em seu conteúdo, como em sua dinâmica.²⁷

A definição de Rolnik considera o espaço fantasmático aquele constituído em cada indivíduo. Nesse sentido, cada sujeito tem a sua própria “fantasmática”, seus fantasmas e suas fantasias que influenciam na percepção do real. O termo pode ser entendido também como os limites entre a imaginação e o mundo.

No artigo *Uma vanguarda viperina*, o curador argentino Carlos Basualdo amplia a definição do termo para pensar a obra do artista brasileiro Tunga. “Fantasmático é justamente

²⁵ FIGUEIREDO, 1998, p. 223.

²⁶ BASUALDO, 2011, p. 121.

²⁷ ROLNIK, 2002, p. 48.

aquilo que, embora não visto, produz efeitos.”²⁸. Como exemplo, o autor cita o trabalho *Palíndromo Incesto* que, composto por imãs de campos magnéticos de grande intensidade, é capaz de alterar o funcionamento de marcapassos e relógios. Nesse caso, o “não visto” é o campo magnético do imã – o equivalente ao sinal eletromagnético do rádio – que produz interferências no funcionamento mecânico de objetos.

Na tentativa de conciliar as duas percepções do espaço fantasmático, ele seria tanto o limite – a distância – entre a subjetividade humana e a existência física do sujeito no mundo, quanto o limite entre as forças invisíveis e o efeito delas no mundo. O que se passa aqui é que essas tais “forças invisíveis” que se manifestam na forma de fenômenos científicos (ondas, campos) são transpostas para o espaço amplo da invisibilidade na arte, onde atua a ciência, o espírito e a psique. No trabalho de Tunga, a força eletromagnética dos imãs alude aos fantasmas e fantasias da subjetividade assim como as aparições fantasmagóricas na televisão aludem às ondas eletromagnéticas.

Nesse sentido, o fantasmático é também o espaço onde o invisível da ciência encontra o invisível da subjetividade – e da crença. É o espaço dividido entre o engenheiro da antena e o engenheiro psíquico, de Bachelard. E, paralelamente, se o *distante* é a expressão da junção da distância da matéria extensa e da distância do incorpóreo – que assombra a corporeidade – é no espaço fantasmático que ele se manifesta.

Consideremos esse outro trabalho da série *World receiver*, de Isa Genzken: um rádio com duas antenas. Manifestação do fantasmático, o aparelho de Genzken é um receptor tanto dos sinais eletromagnéticos como dos sinais “espirituais”. O que nos interessa aqui é que as duas antenas desembocam – ou se originam – no mesmo aparelho de rádio. Um único corpo que retém as informações das duas realidades e então, o que ele for capaz de emitir é a informação do *limite* do espaço fantasmático.

Expressão do fantasmático porque diz respeito a um corpo cindido, dual – expresso pelas duas antenas. Carlos Basualdo, no já citado artigo, acrescenta ao termo *fantasmático* a conotação médica referente aos “membros fantasmas”, fenômeno no qual uma pessoa que teve um membro amputado sente fisicamente a parte inexistente, como se ela ainda estivesse lá²⁹. Armadilha mental: o membro se foi, mas a sensação permanece. O corpo – o tele-corpo – ausente em materialidade, mas presente em sua ausência. A pessoa que sente o membro fantasma se perde no fantasmático, em sua própria confusão de distâncias. Mas, do ponto de

²⁸ BASUALDO, op. cit, p. 121.

²⁹ Ibid, p. 120.

vista do membro-fantasma, a materialidade dói. Poderemos falar de um corpo-fantasma por inteiro, que teve todos os seus membros amputados, mas que ainda o sente como se estivesse presente?



10. *World Receiver*, 1923. Isa Genzken. Rádio.

O tele-corpo é amputado, distante de sua extensão, conectado à dualidade. O que me une ao rádio é então a possibilidade de compartilharmos o fantasmático. Somos corpos fantasmáticos: estabelecemos dualidades, somos o limite vago entre os referenciais. O que me permite a pensar que o “limite” – diferentemente do que poderíamos imaginar como um muro, uma porta, uma linha ou a fina superfície da água ou da pele – é também uma distância, uma espécie de arco maleável que se distorce, aumenta e diminui conforme os movimentos do corpo. A telecomunicação não é mais do que o espaço do fantasmático – ou a tentativa de reproduzi-lo.

3. Contínuo distante



11. Frame de *Ão*, 1981. Tunga. Filme. Duração variável.

Os tubos que cruzam o corpo percorrem a topologia. Habitamos a distância e ela nos habita. Arrisco-me a pensar que nossa distância une-se à distância do território, nossos dutos somam-se aos dutos geográficos: “Colapsos, deslizamentos de escombros, avalanches, tudo isso acontece dentro dos limites fissurados o cérebro”³⁰. Percorrer a distância da cidade, nesses termos, é percorrer a nossa própria distância. O túnel contínuo de Tunga é o formato oco do toro geométrico dentro da terra. *Ão* propõe a estada no percurso, sempre o trajeto. Não há luz no fim do túnel porque não há fim do túnel. Na videoinstalação, um conjunto de carretéis dispostos no chão forma um grande círculo que faz girar continuamente, em frente a um projetor, uma tira de filme com um único plano: o percurso infinito pelo interior do Túnel Dois Irmãos.

A curva é incessante, ou melhor, é contínua. O arco da distância – aquele que há pelo menos 100 anos deixou de ser um simples segmento de reta – sofreu tamanha curvatura que os pontos A e B, início e fim, não mais existem. O contínuo é uma origem sem princípio³¹, a curvatura do zero entre o positivo e o negativo, ele age no limite, opera em vários campos do saber, circula e invade as fronteiras. Para entender o contínuo, é necessário descolar a origem de um passado cronológico, entendê-la como o arcaico que habita o presente. “[A origem] é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto”³². O contínuo é,

³⁰ Ibidem, p. 182,

³¹ BASUALDO, 2011, p. 119.

³² AGAMBEN, 2009, p. 69.

portanto, a origem que está no presente; ela é atemporal.

Ão nos insere em uma espécie de vórtex do contínuo: enquanto o tempo cronológico – a contagem regressiva da linha do tempo – flui nas palavras *Day and Night; Night and Day* cantadas por Sinatra ao fundo da vídeo-instalação, dentro do contínuo, a passagem dos dias não importa.

É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando o não vivido, é incessantemente lançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido [...].³³

Se o contínuo é a origem, ele é, portanto, capaz de extinguir as distâncias. O contínuo irrompe no espaço fantasmático, o radicaliza a ponto de extingui-lo ou transformar todo o espaço existente em fantasma. “O contínuo tende a anular a distância entre o real e o possível, entre a ficção e a realidade e, em última instância, entre a vida e a arte”.³⁴ O curioso aqui é que *Ão* propõe a dissolução das distâncias a partir da contínua estada no percurso. Se tudo que há é distância, a distância não existe. Voltemos à definição que proponho no capítulo 1: “No distante não há exatamente ponto de partida ou de chegada, é o que resta de uma distância cujo referencial foi deletado.”

O túnel seria então a suspensão da distância? Lapso na experiência urbana que dá lugar à terra, adentra-se a montanha. Tunga fala na *fantasmática do contínuo*, porque é no espaço entre o real e o ficcional, entre o visto e o não visto, que age o contínuo. O túnel é o conectivo, a “via de acesso” arqueológica à origem: a suspensão da astronomia, da monótona e repetitiva passagem do *dia* e da *noite*, do urbano e de todo o superficial – porque habita a superfície – da camada cronológica.

O físico Albert Einstein coloca o contínuo como todas aquelas ocorrências que alteram as distâncias de um percurso, opondo-se à estrutura reticular geométrica do que ele chama de “cidade norte-americana”. Para explicar o contínuo e o espaço curvo, Einstein estabelece um

³³ Ibidem, p. 70.

³⁴ AIRA apud BASUALDO, op. cit., p. 129.

diálogo fictício entre um físico antigo (A) e um físico moderno (M):

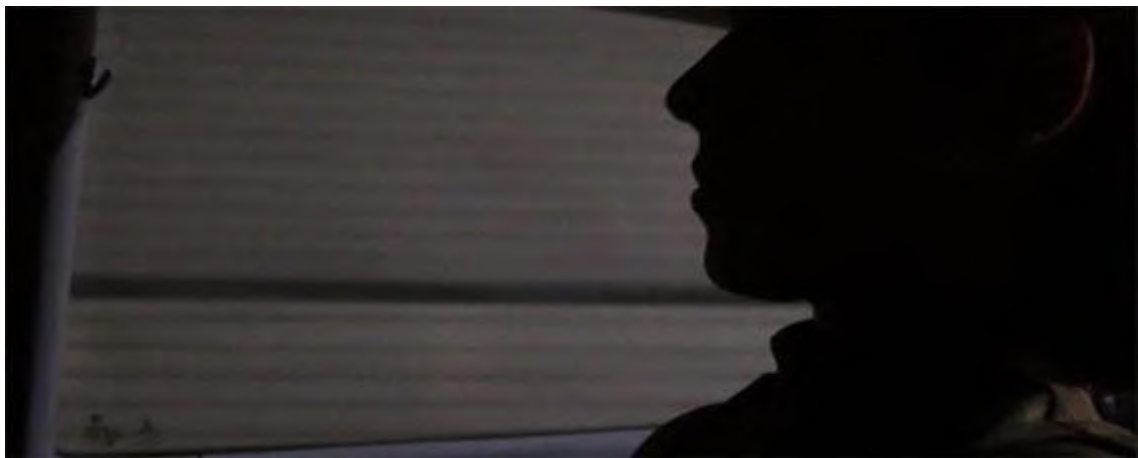
A: Eu sei, em minha “cidade norte-americana”, que, para percorrer dez quarteirões, tenho de percorrer duas vezes a distância de cinco quarteirões. Como sei que todos os quarteirões são iguais, posso imediatamente determinar as distâncias.

M: Do mesmo modo, em minha estrutura de “cidade europeia”, devo conhecer algo mais do que você em sua “estrutura de cidade norte-americana”, para poder determinar distâncias. Posso adquirir esse conhecimento adicional estudando as propriedades geométricas de meu **contínuo** em todos os casos particulares.³⁵

A “cidade norte-americana” do físico antigo é a cidade cujas distâncias são fixas e imutáveis, caracterizada pelo formato de uma grade onde todos os quadrados (quarteirões) são idênticos. Nessa estrutura, não existe contínuo, pois o contínuo não é fixo, mas continuamente mutável e relativo. O contínuo integra a vida da cidade à sua estrutura topográfica. Já a “cidade europeia” do físico moderno é uma estrutura variável e cheia de particularidades. O contínuo existe como variação e só levando em consideração sua existência, é possível calcular as distâncias.

Mas as distâncias entre as coisas do mundo, a extensão da matéria e sua forma, a estrutura da cidade, o espaço medido tal como estamos habituados, não mais existem a não ser dentro do contínuo. Em sua interatividade entre as camadas do mundo, o contínuo exclui as distâncias, mas faz existir o distante. “A cidade não precisa existir”, diz o físico moderno.

³⁵ EINSTEIN, 1938, p. 190 – 191. Grifo nosso.



12. *Como atravessar uma montanha*, 2017. Mônica Coster. Vídeo digital. 01:50 min.

3.1 Como atravessar uma montanha

É no espaço fantasmático no túnel que proponho a ação *Como atravessar uma montanha*, vídeo de 01:50 minutos no qual realizo a travessia do túnel Santa Bárbara, no Rio de Janeiro, sem respirar. O plano sequência, que se inicia com a tomada de fôlego, acompanha a minha apneia de dentro de um veículo em movimento até o respiro de alívio.

“A cidade dá a ilusão de que a terra não existe”³⁶. Quando cruzamos túneis, passamos por dentro de montanhas. O lapso vem de um jogo infantil: quando criança, eu costumava fazer um pedido e prender a respiração ao atravessar os túneis da cidade. Se eu aguentasse a travessia sem respirar o desejo se realizaria; caso contrário, seria um fracasso. “Isso quer dizer que as serras e as montanhas respiram como nós?” Um professor de geografia costumava dizer que as montanhas são ocorrências e que isso as difere das pequenas pedras. Há lugares *mágicos* no cotidiano imbricados àqueles simplesmente *banais*? Ou apenas há a ocorrência do distante? Tampo o canal, o ar cessa. Qual é o máximo de tempo que se pode ficar sem respirar? O túnel flui: veículos passam por dentro do relevo da terra, o curso da cidade. Cruzamos o contínuo, ou melhor, ele nos corta, nos trespassa, corte giratório escavado na terra. A distância aumenta ou diminui conforme a percorremos? No sufoco, habito o limite: desejo distante. “Existem dois tipos de desejos, aqueles distantes e improváveis e os próximos e simples”. Como definir a distância de um desejo? Isso significa dizer que habitamos majoritariamente a ciência e que a pseudociência ocorre sobre o real, na forma de mensagens esporádicas?

Em 2014, a artista turca Nilbar Güreş apresentou na 31ª Bienal de São Paulo o trabalho *Open phone booth*, composto de três vídeos projetados em uma sala. Cada uma das projeções revelava imagens de seus conterrâneos, habitantes de Bingöl, no Curdistão, subindo até o ponto mais alto da região para obter sinal de telefone. Indivíduos isolados em montanhas geladas, apontando os celulares para o alto, perdendo e retomando a conexão das chamadas.

Se o túnel – o interior da montanha – é uma espaço isolado, sem sinal de rádio ou telefone, o topo das montanhas é o ponto de maior conexão. A montanha configura-se um desafio físico mas também simbólico: é um campo fantasmático. A ação filmada por Güres é espiritual, quase religiosa. Em uma espécie de ritual, os homens sobem ao pico da montanha para buscar algum *contato* e a interface é o telefone celular captador de sinais diversos, mensagens cósmicas, ancestrais, do universo distante.

³⁶ SMITHSON, op. cit., p. 184.



13. *Open phone booth*, 2011. Nilbar Güreş. Video digital.

Considerações finais

A busca por perceber o que chamei de *distante* foi uma procura pelo distante de mim mesma. Quando realizei a série de trabalhos que aqui apresento, o meu interesse pelos aparelhos de rádio, me era indecifrável. Foi somente com certo afastamento temporal que pude perceber que a curiosidade que eu nutria pela telecomunicação, acontecia sempre imbricada ao desejo por pensar a materialidade na arte – argila, montanha, água. Então, na ambiguidade entre a dimensão incorpórea da telecomunicação e a dimensão matéria onde habitam os meus trabalhos, percebi a possibilidade de um campo de estudo.

Durante a escrita desse texto, propus olhar para os trabalhos de arte como proposições do corpo frente à distância. Mais do que encerrá-los em ilustrações argumentativas do meu pensamento, tentei formular problemáticas partindo do desafio colocado por cada trabalho. A delicada costura entre as teorias e os trabalhos – delicada, pois fácil de se fazer ilustrativa – foi, para mim, uma experiência de igualdade entre a produção artística e a produção teórica, percepção de que os trabalhos de arte produzem conceitos – como o trabalho de Luísa Nóbrega – e que as construções teóricas do pensamento produzem também imagens. Então procurei produções, em arte contemporânea, que pensassem as telecomunicações de maneira análoga e reflexiva sobre uma condição corporal, o que resultou na descoberta do trabalho da artista alemã Isa Genzken, cuja série *World receiver* formou um importante par com o meu pensamento. Os trabalhos de Antonio Dias e Nilbar Güres que eu já guardava em meu imaginário, tornaram-se referências mais concretas que me fizeram entender quais desejos se mantiveram vivos desde o início da faculdade.

Foi com a mesma vontade que abordei a teoria de Marshall McLuhan. O contato que tive com seu pensamento ocorreu durante a pesquisa sobre a relação da tecnologia elétrica com o corpo humano, de modo que os termos com os quais McLuhan constrói seu pensamento – amputação, extensão, órgãos –, me interessaram em particular por seu caráter imagético – e até escultórico – e como possibilidade de devaneio sobre a condição do distante. A partir de uma leitura menos rigorosa em termos científicos e mais atenta às possíveis formulações estéticas, construí a ideia de “telemorfização” do corpo, para me localizar diante dos meus próprios trabalhos.

O diálogo – agora uma valiosa chave de leitura para mim – que busquei estabelecer com a física moderna, me mostrou possibilidades outras de relação com o espaço: não apenas aquelas necessárias para que entendamos o nosso tamanho e o tamanho do mundo, mas

também a percepção de que o espaço não se resume a uma caixa dentro da qual nos movemos, mas que ele se distorce à medida que o conquistamos. A construção do conceito de *distante* – um tanto quanto incerto e fugidio – foi um exercício de plasticidade do campo teórico, onde vislumbrei a possibilidade de criar os meus próprios verbos, adjetivos, substantivos, transitando da filosofia da ciência ao ateliê de escultura.

Bibliografia

ABBAGNANO, NICOLA. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012. 1026 p.

AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009. 92 p.

ANDRIOPOULOS, Stefan. *Aparições espectrais: o idealismo alemão, o romance gótico e a mídia óptica*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2014.

BACHELARD, Gaston. *O direito de sonhar*. São Paulo: Editora Bertrand Brasil, 1994.

BARSON, Tanya. *Babel*. Tate Modern, maio, 2011. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/art/artworks/meireles-babel-t14041>> Acesso em: 02 mai. 2018.

CARLOS, Basualdo. Uma vanguarda viperina. *Arte & Ensaios | Revista do PPGAV/EBA/UFRJ*, Rio de Janeiro, n. 22, jul. 2011. Disponível em: <<https://www.tungaoficial.com.br/pt/publicacao/tunga-arte-ensaios-revista-do-programa-de-pos-graduac%CC%A7a%CC%83o-em-artes-visuais-ebafrj-3/>> Acesso em: 15 abr. 2018.

EINSTEIN, Albert; INFELD, Leopold. *A evolução da física*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1938.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da língua portuguesa*. Curitiba: Positivo, 2010. 2272 p.

FERREIRA, GLÓRIA; COTRIM, Cecília (Org.). *Escritos de artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FERREIRA, Rosângela Gomes. Uma abordagem morfossemântica das formações tele-x no português brasileiro. In: JEL, 6., 2010, Rio de Janeiro. Programação e Resumos. Rio de Janeiro: UERJ, 2010. p. 61-74. Disponível em: <http://www.pgletras.uerj.br/linguistica/textos/livro06/LTAA06_a04.pdf> Acessado em: 14 abr. 2018.

FIGUEIREDO, Luciano (Org.) *Lygia Clark – Helio Oiticica: Cartas, 1964-74*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998.

KANGUSSU, Imaculada. Breve consideração sobre interstícios de trevas gregas. *Revista de filosofia*, Curitiba, v. 16 n. 19, p. 85-92, jul./dez. 2004.

MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem: (understanding media)*. São Paulo: Cultrix, 2014.

MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles [agosto, 2013]. *Revista Carbono*. Entrevista cedida a

Marina Fraga e Pedro Urano. Disponível em: <<http://revistacarbono.com/artigos/04carbono-entrevista-cildo-meireles/>> Acessado em: 02 mai. 2018.

ROLNIK, Suely. Subjetividade em obra: Lygia Clark, artista contemporânea. *Revista do programa de estudos pós-graduados de História da PUC*. São Paulo, v. 25, 2002. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/10571>>, Acesso em: 23 abr. de 2018.