

O Espaço e o Tempo das Máquinas

O trabalho de Edgar Martins regista, de modo dominante, interiores de barragens (corredores, túneis e poços, maquinaria vária, salas das turbinas e salas de comando, quadros de controlo, ferramentas de trabalho, feixes de cabos, etc.) e acrescenta-lhes alguns momentos de interrupção, através de algumas escassas imagens dos canais ou lençóis de água que, no exterior, alimentam toda a produção eléctrica.

Ao pensar as opções de título para o seu trabalho, o artista, procurou encontrar sentido produtivo em *“The Time Machine”* e experimentou ainda o enriquecimento desse sentido num complemento de título que esta série como *“an incomplete and semi-objective study of hydro power stations”*.

A primeira hipótese revela-nos a operação temporal a que estas fotografias procedem: “Máquinas do Tempo”, são não só as máquinas das Centrais Hidro-Eléctricas (seus acessórios tecnológicos e espaços arquitectónicos onde se inserem) são também as câmaras fotográficas com que regista e fixa o tempo das outras máquinas.

A segunda hipótese de título indica que estas fotografias (que aceitam o carácter sempre incompleto de qualquer levantamento) revelam um carácter “semi-objectivo”, ou seja, que são pensadas como imagens estéticas e não como documentos históricos.

A sequência das imagens, no livro editado, é tão importante quanto as próprias imagens individuais. O mesmo critério se aplicará para a montagem das fotografias numa exposição. A intenção confessada do autor (explicitada também no conjunto de outras séries da sua obra e eixo decisivo da sua linha de trabalho) é estabelecer uma narrativa visual a partir dos temas fixados.

Neste caso, Edgar Martins oferece-nos a narrativa de um tempo que percebemos como um passado que se mantém presente. Mas um tempo, cuja capacidade de recuperação e fascínio estético, implica no espectador um exercício de descontextualização e de estetização.

O levantamento recupera um passado de exaltante inovação tecnológica e crença optimista no futuro, regista espaços e objectos que caracterizam um tempo suspenso, o do Moderno: máquinas e salas que, ao mesmo tempo, nos colocam em verdadeiros cenários

de ficção-científica e num inevitável campo de nostalgia. Porque, o futuro ali anunciado é já hoje; e hoje, sabêmo-lo, nada se passou como a narrativa ideológica do Moderno nos quis fazer crer que tudo se iria passar.

Luz e Movimento

Da longa história da electricidade estas fotografias são resultado e testemunho. Resultado, porque o fotógrafo necessitou da luz produzida pela electricidade para as realizar. Testemunho, porque o objecto de interesse destas fotografias são precisamente alguns dos lugares, algumas das máquinas, alguns dos instrumentos que servem para produzir artificialmente esse fenómeno físico existente na natureza: a electricidade.

Movimento e luz surgem intimamente ligados quer à produção quer aos resultados da electricidade. Mas Edgar Martins, revelando as formas através de uma cuidadosa e encenada iluminação, insiste em simular uma negação do movimento, outra característica dominante do seu trabalho.

Ora a luz que permite a visão e nos revela as imagens resulta de um movimento cientificamente mensurável e a máquina fotográfica regula quer o tempo quer a quantidade de luz que entra pela objectiva e impressiona a película. Essa fixidez das imagens é, por isso, um recurso artificial que tem resultados visuais intensos: manifesta-se em todos os domínios da criação e apresentação das imagens, conduz o próprio objecto fotografado para uma dimensão de artificialidade que o isola no espaço e que o suspende no tempo, fantasmagorizando-o.

Alguns espaços

Nas fotografias de Edgar Martins, o espaço é considerado a vários níveis: o que existe (que se cria) entre o fotógrafo (nós, idealmente, repetimos o olhar do fotógrafo) e o motivo (as máquinas, os objectos, a paisagem); e o espaço em redor das máquinas, que as contextualiza, e no qual elas umas vezes se afirmam, outras se diluem.

As máquinas e objectos definem o espaço que as rodeia como cápsulas de protecção; e os seus corpos afirmam-se nesse vazio. Vazio é, por vezes, o espaço real onde são apresentadas, limpo de referências: um fundo negro, que podemos imaginar sideral; um espaço fora do (nosso) espaço imediato, fora do (nosso) tempo imediato.

Todas as imagens são frontais e entre os corpos fotografados e o nosso corpo tende, por vezes, a não haver sequer espaço, como se perdêssemos espessura ao fazer corpo com as coisas que vemos. As grandes imagens de quadros gráficos de controlo, registadas

como imagens bidimensionais e abstractas, são as que melhor alcançam esse grau de desmaterialização.

Por outro lado, as soluções de contextualização espacial dos objectos, conferem-lhes uma dimensão mais histórica retirando-lhes protagonismo individual, diluindo-os em conjuntos mais vastos, na vertigem de certas “paisagens interiores” como as grandes naves e salas de comando.

O termo “paisagem” justifica-se pelo tipo de olhar panorâmico de Edgar Martins. Geralmente o termo guarda-se para espaços abertos e naturais e não para espaços fechados e construídos – mas este é um caso em que os extremos se tocam e sobrepõem. O termo “interior” é pedra de toque da sobreposição entre a vertigem agorafóbica e o peso da claustrofobia; permite várias leituras e todas eficazes: tudo se passa realmente num espaço interior; e sobre tudo, ou a partir de tudo, é lançado um manto de subjectividade. Os espaços registados são já duplamente interiores (interiores de salas no interior da terra) antes de serem subjectivamente interiores.

Algumas máquinas

As “personagens” mais numerosas, e em certa medida principais, desta série são as máquinas. Máquinas fotografadas frontalmente, como para catálogos de venda, sem emoção complementar nem tensão interna. E, no entanto, esta operação, através da qual Edgar Martins conduz um propositado desenraizamento da máquina do seu contexto, a preciosa minúcia formal e subtileza cromática captada em cada uma delas, o modo como o espectador percebe a inutilidade das imagens (não servem nem para catálogo de venda dos objectos nem para seu estudo, apenas para contemplação), o confronto directo entre o plano de onde olhamos e o plano onde a máquina se implanta, acaba por introduzir aquelas duas dimensões de subjectividade.

A *emoção*, porque o inevitável fascínio pela máquina, que o Moderno introduziu no código da nossa imaginação, parece esbarrar hoje numa impossibilidade: a de pensar sem mácula o desenvolvimento tecnológico. A *tensão*, porque essa impossibilidade, podendo ser substituída por um pensamento crítico relativamente a essas sociedades, subsiste aqui como estímulo principalmente estético, capaz de sustentar a beleza da máquina sobre o fundo da injustiça social ou da destruição da natureza que a pode marcar. O espaço curto, limpo e imediato, que as soluções de composição referidas estabelecem entre o olhar e o objecto, é ideal para desenvolver esses sentimentos.

É evidente que estas máquinas são “máquinas boas”. Independentemente das

destruições que possam ter provocado a montante (da extracção das matérias-primas que as compõem até à transformação nos seus componentes, à sua montagem, transporte e instalação por operários explorados), os efeitos a jusante são infinitamente positivos (resultando na produção de uma energia limpa e renovável, ainda que ao serviço de uma sociedade injusta).

Mesmo assim, a impossibilidade (e desinteresse) que os leitores/visitantes leigos deste livro/exposição têm em perceber qual o papel de cada peça no processo de produção, se ainda trabalham ou se são já “peças de museu” é o mesmo tipo de indiferença revelado pelo artista - e garante-nos que se trata essencialmente de registar objectos artísticos. A própria precisão da legendagem técnica de cada imagem, em que Edgar Martins insiste, não integra tanto um desejo de rigor, como faz parte da estratégia de estetização que referimos.

É certo que pode haver um efeito capaz de superar no tempo, ou nos objectivos, o destino destas imagens – elas abrir-se-ão um dia (a velocidade de renovação tecnológica talvez já o justifique) ao papel complementar de documentos da história da indústria. Mas por agora, revelando o lado subjectivo das escolhas do artista, os seus modos de registo e as soluções de paginação/montagem, será no domínio da nostalgia de um certo modernismo tecnológico e da sua interpretação cultural e ideológica que estas imagens se vão afirmar. E vão fazê-lo integrando, nos seus procedimentos e nos nossos critérios de avaliação, categorias tradicionais da arte como o Retrato ou a Natureza-Morta.

Alguns instrumentos

Ésse diálogo, com os géneros da pintura antiga, é reforçado pela atenção de Edgar Martins sobre os objectos, instrumentos e ferramentas especificamente relacionados com as máquinas.

Regressamos ao domínio do individual. Porém, o desamparo das grandes máquinas é substituído pelo isolamento de elementos: componentes de máquinas ou ferramentas de montagem ou de reparação das máquinas. Tais objectos vão do infinitamente grande ao infinitamente pequeno. A artificialidade dos fundos negros nega todos os referentes espaciais e a composição das imagens tanto permite a autonomização das formas e das formas-cores da sua função prática, realidade técnica e histórica, como nos conduz à impossibilidade de interpretação da escala (apenas desvendada nas legendas).

Na série, *Reluctant Monoliths* (2009) ou numa mais antiga, *The Accidental Theorist* (2005), Edgar Martins apresenta os objectos como documentos arqueológicos monumentalizados e reduz as paisagens (industriais ou litorais) à recontextualização dos

objectos nelas presentes. Na presente série, os objectos existem como *Naturezas-mortas* “artificiais” (mecânicas) que, afinal, funcionam como *Retratos* de objectos ou ainda como simulações de esculturas – signos únicos a que o artista deseja resgatar a autoridade física e estética para lhes conferir o valor de *objectos-imagem*.

Algumas pessoas

O despovoamento, nestas imagens, é uma solução de representação que cruza a opção estética do trabalho de Edgar Martins com a realidade de desertificação dos lugares técnicos onde se encontram as máquinas e mesmo das paisagens naturais e humanas onde se implantaram as Barragens.

Não mais de meia dúzia de pessoas, entre especialistas e pessoal de limpeza e vigilância, mantém em funcionamento lugares que, nalguns casos, foram pensados, não há mais de 50 anos, para abrigar até 250 trabalhadores. Essas pessoas iriam viver, com as suas famílias, em verdadeiras vilas, núcleos de povoamento e desenvolvimento urbano num futuro que hoje, afinal, surge deserto.

A automatização das máquinas alienou, em cada Barragem, o poder concreto e imediato de governo da realidade, e concentrou o controlo do complexo sistema hidroeléctrico num centro longínquo, dando consistência à possibilidade de ficcionar o domínio do homem pelas máquinas ele mesmo que criou.

O que podemos hoje considerar falsas expectativas no futuro ou promessas quebradas resulta de projectos que foram concebidos quando homem e máquina faziam parte do mesmo futuro, quando o particular se submetia ao universal. O artista refere o paradoxo dessa impossibilidade e as suas imagens são testemunho do elo que se quebrou.

Alguma água

No vasto conjunto de imagens captadas as únicas que fixam o tema da água fazem-no, introduzindo um desvio na narrativa interna da obra publicada cujo ritmo de composição se acelera ou retarda na alternância entre máquinas, objectos e grandes espaços interiores.

Se a água é matricial ao projecto, à sua encomenda, aos lugares onde foi concretizado (porque é força-motriz das próprias Centrais hidro-eléctricas, sua razão de ser) porquê esta quase recusa? Edgar Martins resistiu à sedução da água por razões conceptuais e compositivas. As soluções de abordagem dos exteriores das barragens (esgotados por décadas de imagens heróicas e/ou descritivas) pareciam destinadas a contradizer a clareza compositiva e frontalidade de registo das imagens “inventadas” por Edgar Martins

desequilibrando a estrutura da obra. Por isso, apenas pareceu admissível usá-las em soluções de prelúdio, fecho ou “desvio”.

A foto foi, finalmente, tirada no Alqueva: a última barragem de relevo a ser construídas no país. A extensão de água, *tornada* infinita pela ausência de qualquer marca terrestre e pelo modo *inquietante* como *tudo* se dilui na atmosfera brumosa, ou o seu constrangimento pela geometria construtiva de canais de acesso completa o registo de tensão/distensão, aceleração/fixidez de todo o projecto.

E, com esta solução de escassez de representação do bem mais natural e mais abundante da Barragens e de excesso de representação dos seus bens artificiais Edgar Martins acentua um propositado caminho cultural e ficcional do Moderno. Perante a presença insistente, singular e simbólica, da maquinaria e suas infinitas formas e componentes, espaços e tempos, a quase ausência da água é a sugestão de um segredo: matéria que sabemos existir (lá fora, lá em cima ou na caverna ao lado) mas que não se materializa nos percursos do nosso olhar sobre os objectos. A água paira, por isso, sobre estas fotografias como imagem impossível, presença simbólica, testemunho do natural frente ao construído, ideia abstracta que nos salva ou destrói, complemento da luz ou sua cegueira.

João Pinharanda

Lisbon, 1 May 2011

(publicado pela primeira vez em Edgar Martins, *The Time Machine*, The Moth House, Novembro 2011)

João Pinharanda nasceu em Moçambique em 1957. Concluiu a licenciatura em História na Universidade de Coimbra em 1980 e é mestre em História da Arte pela Universidade Nova de Lisboa (1985).

É consultor artístico e programador da Fundação EDP desde 2000.

Foi presidente da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA) no triénio 2004-2007 e director de programação do Museu de Arte Contemporânea de Elvas entre 2007 e 2010.

Foi colaborador da imprensa escrita como crítico de arte entre 1984 e 2001.

Desde 1985 que tem organizado numerosas exposições nacionais e internacionais de relevo. Foi comissário da representação oficial das galerias portuguesas na Feira Arco, Madrid (1998) e na Feira Estampa, Madrid, 2005.

É autor de numerosos textos em obras colectivas de que se destacam *Contemporary Portugal*, dir. António Costa Pinto, Stanford University Press, 2.ª edição, 2011, *História da Arte Portuguesa*, dir. Dália Rodrigues, Fubu editores, Porto, 2009, *História da Arte Portuguesa*, dir. Paulo Pereira, Círculo Leitores/Temas e Debates, Lisboa, 1995.