

PROSPECTIVAMENTE, LUÍS CAMPOS: INTENSIDADES E FLUXOS

José Miranda Justo

Mais interessante do que sublinhar o que possa haver de idêntico ao longo de vários anos de trabalho de um artista e ao longo dos vários segmentos desse trabalho é certamente a tarefa de tentar pôr a descoberto o modo como se articulam as diferenças e se desarticulam as repetições (ou aparentes repetições). O conjunto de exposições que Luís Campos leva a cabo neste momento oferece uma oportunidade ideal para o fazer, decerto retrospectivamente, mas sobretudo prospectivamente, já que a obra deste artista se apresenta com um tal dinamismo de formas e conteúdos que dir-se-ia termos pela frente mais possibilidades de ver e de inteligir do que aquelas que até agora nos foram dadas por ele.

As categorias de «identidade» e «representação» não são – como de há três décadas a esta parte se foi tornando cada vez mais nítido – nem úteis nem pertinentes para encarar com seriedade a caracterização de actividades de produção, mormente na produção estética. A impertinência dessas duas categorias não é da mesma ordem. A «identidade» é intratável porque, em última análise, é um modo de excomungar as diferenças e as várias ordens de dinamismos interiores às obras e à respectiva temporalidade. A «representação» é insustentável porque introduz no âmbito da experiência estética a suposição totalitária de um «representado» ausente que por definição seria anterior a toda a experiência estética e que comandaria – a partir de fora – o seu acontecer e o seu sentido, tornando o discurso em torno das obras inevitavelmente prisioneiro da ideia de «presentificação» do ausente.

1 Em fotografia, a substituição de uma lógica da representação por uma lógica da sensação e do sentido é tanto mais necessária quanto a câmara capta uma luz que quase sempre tem a aparência de uma totalidade incontornável, de uma existência maciça, e que parece instalar-se com a pretensão de uma presença cuja força totalitária lhe vem precisamente da sua anterioridade e consequentemente da ausência. A primeira tese a desenvolver aqui é a de que o trabalho fotográfico de Luís Campos nega cabalmente essa anterioridade do representado e propõe uma visão da fotografia como funcionamento e produção de objectos e de intensidades. Em vez de uma ausência presente o que encontramos neste trabalho é uma materialidade que se produz para se oferecer à inteligência da sensação. Essa materialidade é consequência, antes de mais, de um ponto de vista, de um olhar que se materializa perante nós e que não pode ser independente de uma vontade desse olhar, uma vontade que do ponto de vista de quem vê é um saber...

Tomemos como exemplo a peça “One killer and thirty five good people”, de 1998. O que aí importa não é obviamente o retrato, não são os retratos de trinta e seis indivíduos que se encontrassem representados à nossa frente. Em certo sentido pode mesmo dizer-se que os retratos não têm qualquer individualidade, apesar de todos eles se reportarem a indivíduos concretos. O que conta é o facto de sabermos que um dos rostos – qual? – está indelevelmente associado a um acto – qual? – que roubou a vida a alguém – quem? Trata-se daquilo a que podemos chamar um saber mínimo: nada sabemos de concreto e no entanto sabemos aquele mínimo suficiente para que o nosso olhar passe a deambular pela materialidade de cada uma das imagens e de todas elas em busca de um vestígio, de um traço, de uma particularidade da pele, da ossatura ou do olhar, que nos diga onde está o assassino. Temos assim

um duplo bloqueio da representação: por um lado, o representado por trás de cada imagem não consegue impor a sua pretensão de dominância, ou seja, não consegue transformar-se em pseudo-presença; por outro lado, os supostos vestígios no rosto ou no olhar do assassino não chegam a fornecer-nos nenhuma resposta para o enigma, isto é, também eles não ultrapassam o âmbito da materialidade da imagem ao ponto de a negarem e darem origem a uma presença revelada. O saber mínimo que o trabalho de Luís Campos sempre convoca a par da materialidade da imagem é suficiente para bloquear completamente os mecanismos da representação.

Da mesma forma, em “Limiares”, de 1993, o facto de sabermos tão-somente que estamos perante imagens de pessoas à beira da morte – sem nada podermos saber da individualidade de cada uma delas – é suficiente para fazer com que a representação entre em curto-circuito. Uma vez mais, o que importa não é uma anterioridade do representado, tal como não é a presentificação das personalidades ou dos corpos/rostos dos indivíduos. O que faz destas fotografias objectos intensamente emocionais é o facto de o nosso olhar nos ser devolvido em modo de intensa transfiguração por via da conjugação entre a materialidade pura com que nos deparamos e o que há de extremo, de insuportavelmente extremo, no ínfimo saber que acompanha a nossa aproximação e recuo face a estas imagens. Aqui, portanto, o bloqueio da representação sucede por intermédio de um tipo de trabalho a que deveríamos chamar produção de intensidades. Produção porque há um dispositivo, um mecanismo, que assenta simultaneamente na singular irredutibilidade de cada imagem – já que a morte, ou a proximidade dela, está nos antípodas de qualquer generalização – e numa intencionalidade material que vai desde a saturação das cores ao uso de planos decididamente não-codificados, passando por exemplo também pela total ausência de luz do fundo; a conjugação da singularidade conceptual e da notória intencionalidade material proporciona precisamente um incremento da intensidade do ver e do inteligir que ao funcionar como autêntico instrumento activo de conhecimento derrota por inteiro a lógica da representação.

A negação da representação torna-se porventura ainda mais premente em “A última visão dos heróis”, de 1995. Aqui o sujeito-assunto da hipotética representação simplesmente desapareceu. Não lhe é dada outra possibilidade que não seja a de um posicionamento metonímico obviamente decorrente do funcionamento da imagem. Aquilo que é figurado é deliberadamente da ordem da ficção ou, dizendo melhor, da ordem de uma interrogação que ficciona: o que poderia ter visto no último instante a personagem a que se reporta cada uma das imagens? E nem sequer no último instante de vida, porque esse poderá ter sido já um instante de olhos cerrados; antes no último instante do ver. A interrogação ficcionante desempenha aqui um papel semelhante ao daquele saber mínimo de que falávamos acima: a interrogação traz consigo um saber mítico – pois que de «heróis» se trata – e, ao ficcionar a última «visão» da personagem, desloca-nos inteiramente do plano da mera invocação, que seria sempre um plano estático, para o da imaginação produtiva, o plano da imaginação em sentido etimológico, ou seja, enquanto produção de imagens; porque a imagem com que nos deparamos, na sua materialidade quase abstraccionista, sugere afinal uma multiplicidade de imagens possíveis em substituição daquela imagem. A produção de imagens e de sentidos a partir da sensação inteligente torna-se então, já não apenas o funcionamento da imagem, mas a possibilidade de uma produção por parte de quem vê a imagem e que assim fica em condições de

multiplicar até ao limite de uma «última», sempre provisória mas tendencialmente «última», a «visão» que tem de cada um dos «heróis», dando assim consequência à ambiguidade voluntária que o título da exposição encerra(va).

Em “Aldeia da Luz”, de 2001, a mesma questão coloca-se de uma maneira simultaneamente próxima e radicalmente diferente. Aquilo que aparentemente é um registo de realidades que vão deixar de existir ou, mais exactamente, que vão ser submersas tornando-se por isso não visíveis, aquilo que portanto parece ser uma documentação meramente representacional, acaba afinal por revelar-se algo de fundamentalmente diferente. Também aqui há um mínimo saber que desempenha um papel eminentemente crítico da mera representação: o simples facto de sabermos que se trata de imagens de arquitecturas, paisagens, objectos, que vão ser submetidos a um processo de ocultação confere-lhes um estatuto especial; estas imagens não são de objectos que podem desaparecer, como sempre sucede em qualquer registo, mas sim de objectos que necessariamente vão desaparecer a breve trecho do nosso campo de visão, ou seja, o nosso mínimo saber faz com que os objectos surjam já envoltos na aura do seu desaparecimento. Esta aura – e de igual modo o conjunto de possibilidades narrativas retrospectivamente ficcionadas que ela pode desencadear – é parte integrante da sensação inteligente e faz com que o representado se eleve muito para além dos limites da mera representação. Em certo sentido pode mesmo dizer-se que neste conjunto de trabalhos, em que a materialidade dos profundos contrastes luminosos indica de modo directo a intensidade vibrante de uma emoção – a da perda –, a questão da crítica da representação se coloca em termos de uma radicalização completa, uma vez que o representado deixa de o ser por intermédio de um processo aurático que acontece à nossa frente no exacto instante de exercício da nossa visão inteligente.

Os nossos sentidos, designadamente a visão, e a nossa capacidade de inteligir não são, como é sabido, duas faculdades separadas, nem sequer meramente complementares. A visão e a inteligência interpenetram-se ao ponto de – em sentido próprio – podermos falar de uma inteligência da visão e de uma visão da inteligência. O facto de assim ser, no entanto, nem sempre é particularmente notável; pelo contrário, a preponderância civilizacional dos nossos mecanismos analíticos, por oposição às nossas capacidades de síntese multimodal, tende a separar aquilo que em última instância não se separa, e estas segmentações tomam a maior parte das vezes a forma do tempo, isto é, de sequências do tipo antes-depois. A ideologia da representação é precisamente uma dessas sequências: primeiro o objecto, depois a representação do objecto – ou: primeiro a percepção do objecto, depois a respectiva imagem representacional. No entanto, há por vezes situações particularmente obstrutivas para este tipo de linearidade. Trata-se precisamente daquelas em que se pode dizer que a materialidade do nosso sentir, acompanhada por essa espécie de subtil direcção do sentido que é um mínimo saber, se configura em «sensação» e desencadeia uma multiplicidade de intensidades que abrem para aquele tipo de sínteses a que chamamos sentido: os múltiplos sentidos que somos capazes de produzir para factos ou acontecimentos desta ordem. O trabalho fotográfico de Luís Campos situa-se inteiramente neste âmbito de funcionamento.

2 A ideologia da identidade parece funcionar, até certo ponto, no sentido inverso ao da representação. Se nesta última a forma do tempo tem a pretensão de anular aquilo que é da ordem do instante simultaneamente intelectual e sensível, na identidade é a forma do tempo que é anulada em benefício de uma pseudo-intemporalidade do sentido. Os dinamismos constitutivos da obra cedem o passo à ideia de permanência; a diferença, em vez de se articular produtivamente com a repetição, é desfocada em benefício de uma simples reiteração do mesmo. Convenhamos contudo que no domínio das artes a abundância de situações em que se pode falar de uma linguagem pictórica, fotográfica ou outra, fechada sobre si mesma e, por assim dizer, eternamente reconhecível nas suas variações de superfície, convida de facto ao tipo de leituras a que poderíamos chamar identitárias. Contra estas leituras do mesmo e em sentido inverso ao das obras que lhes dão razão de ser, funcionam as obras e os artistas que aceitam cabalmente o desafio da diferença, da impermanência, da multiplicidade e da dispersão, sem contudo cederem à mera desagregação ou ao desmantelamento – modernista, na acepção estrita – do sentido.

Assim, a fruição da obra de Luís Campos parece exigir a introdução de um conceito múltiplo de «fluxo»: temos por um lado um fluxo, a que poderíamos chamar linear, que se pode determinar nos grandes passos que conduzem gradualmente dos momentos mais recuados da obra até ao presente; temos depois os fluxos internos de cada um dos momentos da obra, plasmados numa exposição, num vídeo ou num conjunto coerente de imagens; mas temos também aquilo que se pode designar como fluxos de constelação, ou seja, os fluxos instantâneos que se detectam no conjunto da obra quando encarada na perspectiva de uma totalidade dinâmica. Na impossibilidade de tratar aqui com o necessário pormenor todo este conjunto de fluxos, debruçar-nos-emos apenas sobre alguns exemplos da articulação entre o fluxo linear e os fluxos internos, deixando apenas entrever, por assim dizer em contra-luz, o que poderia ser uma caracterização dos fluxos que atravessam o conjunto da obra.

Começamos pelo fluxo linear. A primeira tentação seria a de detectar um tema, o da passagem, o do lugar-entre ou ainda, num registo mais espiritualista, o do efémero, e tratar os diferentes momentos da obra como variações sobre esse tema. É a tentação da evidência e, como todas as evidências, deixar-nos-ia a gravitar perpetuamente em torno do mesmo, da mesmidade do mesmo. Por oposição a este tipo de identidade, o que importa é verificar que em cada caso a passagem ou a ocupação do lugar-entre é de uma ordem eminentemente diferente.

Tomemos por exemplo o que acontece entre “Limiães” e “Transurbana”. Se no primeiro caso se trata de imagens relativas a situações de quase-morte, em que a metáfora da passagem se faz anunciar num olhar que nos é devolvido sob o signo do irrepetível, do sofrimento e de um seccionamento do tempo que não cabe na nossa conceptualidade mais banal, já na exposição seguinte, Transurbana, de 1994, a ideia de passagem tem um sentido radicalmente diferente: ela surge-nos de um cruzamento entre paisagens de transição e as personagens que deambulam por essas paisagens – ou seja, já não é um tempo incontornável que impõe a singularidade do nosso ver, mas sim um espaço de ninguém (um espaço onde nada parece poder lançar raízes a não ser um tufo de plantas sem significado) que alberga em si formas de vida soberanamente resistentes ao mortal desamparo da sua envolveria e ao nosso olhar mais impiedosamente sociológico, um espaço que desse modo suscita um duplo funcionamento da singularidade e que faz da metáfora da passagem um multiplicador da sensação.

Como segundo exemplo, vejamos o que se altera entre “Limbo”, de 2004, e “Troll Paraíso”, de 2006.

À primeira vista “Limbo” parece ser a cristalização mais límpida da metáfora do lugar-entre. E no entanto o seu modo de funcionamento está longe de ser simples ou unívoco. A questão fundamental é que não se trata de um lugar-entre, mas sim de dois: se por um lado os corpos espalmados sobre o vidro no momento da sua captação fotográfica ocupam uma situação de suspensão entre o céu e a terra que nos deixa entrever sentidos possíveis, como o de uma humanidade de lugar nenhum ou o de uma contemplação da ambiguidade do destino individual, por outro lado o espectador encontra-se também ele num lugar retirado da circulação ritmada dos dias, um lugar que se lhe impõe como lugar ritual, um ponto de suspensão da desordem e da ordem, da velocidade e das desatenções e obstinações quotidianas. Estes dois não-lugares, na sua sugestão de uma quase simetria que não pode deixar de ser a radical assimetria das mínimas diferenças, desencadeiam múltiplas correntes de funcionamento, múltiplos fluxos internos: da comunhão dos corpos para a respectiva diferença, da individualidade desses corpos para dissolução da individualidade no plano inferior do ritual de comunhão entre os espectadores, da imponderabilidade imóvel do plano superior para o peso terreno da carne que se move, da incomunicação dos corpos sobre o fundo negro para a comunicação (im)possível entre espectadores, da comunhão potencial para a incomunicabilidade actual, e assim por diante... Estes fluxos materializam, pois, outros tantos lugares-entre, de uma segunda ordem: entre os corpos, entre o em cima e o em baixo, entre os sujeitos que observam este mecanismo estético, entre esses sujeitos e os corpos que lhes são dados a ver, etc...

É notável como os vídeos “Troll Paraíso” e “Dog's City”, abordando embora igualmente a questão dos lugares-entre, o fazem de modos profundamente diversos. “Troll Paraíso” apresenta aquilo que num primeiro momento surge como um só lugar-entre sob três perspectivas diferentes, embora complementares: o espaço, o tempo, as pessoas. O espaço é ele mesmo um lugar de passagem algures num intervalo da arquitectura urbana, o tempo é o de uma luz crepuscular situada entre a imobilidade diurna dos carrosséis e a sua actividade nocturna, as pessoas são personagens de nenhures captadas numa espécie de gesto suspenso entre a inactividade e um conjunto de pequenas acções que em breve vão começar a desempenhar. A sobreposição destas perspectivas não lhes retira, no entanto, a sua relativa individualidade. O espaço, mais tarde ou mais cedo, ficará desocupado, a hora do crepúsculo repetir-se-á vezes sem conta, como se repetirão as luzes dos carrosséis dia após dia, neste e depois noutros lugares, as pessoas arrastam consigo os sinais e as consequências do seu desenraizamento. Entre estes três planos vão estabelecer-se múltiplos fluxos. Mas, se em “Limbo” a mobilidade dos fluxos era fundamentalmente garantida pela assimetria entre o alto e o baixo, agora é sobretudo o dinamismo visual do segundo plano, aquele que comporta o conflito entre a luz crepuscular e o movimento dos carrosséis, que é responsável pela movimentação conceptual, pelas deslocações súbitas que se podem produzir entre os três planos dando origem à multiplicidade de sentidos que este objecto é capaz de produzir: do lugar ocupado para a impermanência da ocupação, do rodopio sem utentes para a efemeridade da utilização feliz destes artefactos, do potencial povoamento dos carrosséis para o despovoamento interior das personagens de feira, desse despovoamento para os nossos, porventura não menos abismais, e assim por diante...

Pois bem, o que se procurou fazer aqui não foi, obviamente, traçar uma visão de conjunto da obra de Luís Campos, mas tão-somente fornecer uma exemplificação dos conceitos que poderão sustentar uma tal visão de conjunto, enquanto visão de modos de funcionamento que se sobrepõem apenas parcialmente e que configuram um todo aberto. E é afinal essa abertura prospectiva que nos dá a dimensão de um trabalho autoral simultaneamente único e capaz de dialogar intensamente com o mundo que o rodeia.

Lisboa – Xangai, Março de 2008

PROSPECTIVELY, LUÍS CAMPOS: INTENSITIES AND FLOWS

José Miranda Justo

Certainly more interesting than underlining what may have remained identical over the several years of an artist's oeuvre, and even in the course of the various segments of this same work, is the task of trying to discover the way in which the differences are joined together and the repetitions (or apparent repetitions) are disjoined. The series of exhibitions that Luís Campos is currently undertaking provides an ideal opportunity for doing so, certainly retrospectively, but above all prospectively, since this artist's oeuvre is so dynamically presented in its various forms and contents that we could be said to be faced with yet more possibilities of seeing and apprehending his work than those that he has given us so far.

As has become increasingly clearer over the past three decades, the categories of "identity" and "representation" are neither useful nor pertinent for seriously characterising production activities, especially in the world of aesthetic production. The lack of pertinence exhibited by these two categories is not, however, of the same kind. "Identity" is intractable because, in the final analysis, it is a way of excommunicating the differences and the various degrees of dynamism that are contained inside the works and within their respective temporality. "Representation" is unsustainable because it introduces into the aesthetic experience the totalitarian supposition of a "represented" that is absent and which would, by definition, be previous to the whole aesthetic experience. It would also command – from the outside – its happening and its sense, inevitably restricting any discourse about the works in question to the idea of "making the absent present".

1 *In photography, the replacement of a logic of representation with a logic of sensation and sense becomes all the more necessary since the camera captures a light that almost always has the appearance of an unavoidable totality, a solid existence, and which seems to become installed with the claim of a presence whose totalitarian force derives precisely from its previousness and consequently from its absence. The first thesis to be developed here is that Luís Campos' photographic work completely denies this previousness of what is represented and proposes that we adopt a view of photography as the functioning and production of objects and intensities. Instead of a present absence, what we find in this work is a materiality that is produced in order to be offered up to the intelligence of sensation. This materiality is a consequence, above all, of a point of view, of a gaze that is materialised before us and which cannot be independent of any intention of that gaze, an intention that, from the point of view of the person looking, is a form of knowledge...*

Let us take as an example the piece "One killer and thirty-five good people", from 1998. What matters here is obviously not the portrait, nor is it the portraits of the thirty-six individuals that are represented in front of us. In a certain sense, it could even be said that the portraits do not have any individuality, despite the fact that they are all related to concrete individuals. What does in fact matter is that we know that one of the faces – which one? – is indelibly linked to an act – which one? – that took somebody's life – whose? This is what we may call minimum knowledge: we know nothing concrete and yet we know the bare minimum needed for our gaze to glide over the materiality of each picture and of all of them together in search of a trace, a feature, a particularity in the skin, bone structure or

gaze, that might tell us where the murderer is. We therefore have a dual impediment in the representation: on the one hand, the person represented behind each picture does not succeed in imposing his or her wish for dominance, or, in other words, they do not manage to become transformed into a pseudo-presence; on the other hand, the supposed traces to be found in the face or in the look of the killer are not enough to provide us with any answer to the puzzle. In other words, these traces similarly do not transcend the materiality of the image to the point of denying it and thus giving rise to a revealed presence. The minimum knowledge that Luis Campos' work always calls upon, together with the materiality of the image, is sufficient to completely block the mechanisms of representation.

In the same way, in "Thresholds", from 1993, the fact that we only know that we are looking at pictures of people close to death – without our ever being able to know anything about the individuality of each of them – is enough to cause the representation to short circuit. Once again, what matters is not anything that precedes what is represented, just as the fact that the personalities or bodies/faces of the individuals have been made present does not matter either. What makes these photographs intensely emotional objects is the fact that our gaze is returned to us in the form of an intense transfiguration through the conjunction between the pure materiality that we are confronted with and that which is extreme, unbearably extreme, in the smallest piece of knowledge that accompanies our coming closer to and then drawing back from these images. Here, therefore, the blockage in terms of representation happens through a type of work that we might perhaps refer to as a production of intensities. 'Production' because there is a device, a mechanism, that is simultaneously based both on the extraordinary irreducibility of each image – since death, or the proximity to it, is the very antipodes of any generalisation – and on a material intentionality that ranges from the saturation of colours to the use of decidedly uncoded close-up shots, also passing, for example, through the total absence of background light. The conjunction of the conceptual singularity and the clear material intentionality is in fact what leads to an increase in our intensity of seeing and apprehension, which, by acting as a genuinely active instrument of knowledge, completely defeats the logic of representation.

The negation of representation becomes even more immediate in "The Heroes' Last Vision", from 1995. Here the subject-matter of the hypothetical representation has simply disappeared. No other possibility is afforded to it than a metonymic positioning that obviously arises from the functioning of the image. What is depicted is deliberately in the nature of a fiction, or, in other words, in the nature of a question that creates fiction: what might have been seen at the very last moment by the person that each of these images refers to? And not even at the very last moment of their lives, because that may have been a moment when their eyes were already closed; rather it is their last moment of seeing. This fiction-making question plays here a role that is similar to that of the minimum knowledge that we were talking about earlier: the question brings with it a mythical knowledge – since we are talking about "heroes" – and, in fictionally recreating the character's last "vision", we are completely shifted from the viewpoint of mere invocation, which would always be a static viewpoint, to that of productive imagination, the viewpoint of imagination in an etymological sense, or, in other words, imagination as a production of images; because, in its almost abstractionist materiality, the image that we are faced with does, after all, suggest a multi-

plicity of possible images that could replace that image. The production of images and meanings from intelligent sensation therefore becomes no longer just the functioning of the image, but the possibility of an act of production by whoever sees the image and who is thus in a position to multiply up to the limit of a “very last” occasion, always provisional but tending towards the “last”, the “vision” that each of the “heroes” has, thus affording consequence to the voluntary ambiguity that is (was) contained in the exhibition title.

In “Aldeia da Luz”, from 2001, the same question was asked in a way that was simultaneously close to this one and yet radically different. What is apparently a record of realities that will cease to exist or, more precisely, that will be submerged and thus become invisible, what therefore seems to be a merely representational documentation, finally ends up showing itself to be something that is fundamentally different. Here too, there is a minimum knowledge that plays a highly critical role of mere representation: the simple fact of our knowing that these are images of architectures, landscapes, objects, which will be subjected to a process of concealment, gives them a special status; these images are not objects that may perhaps disappear, as always happens in any recording thereof, but rather they are objects that will necessarily disappear from our field of vision very soon, or, in other words, our minimum knowledge means that the objects appear as if they were already enveloped in the aura of their disappearance. This aura – and, in the same way, the set of narrative possibilities retrospectively turned into fiction that it can give rise to – is an integral part of our intelligent sensation and means that what is represented goes far beyond the limits of mere representation. In a certain sense, it can even be said that, in this series of works, in which the materiality of the profound contrasts of light directly indicates the vibrant intensity of an emotion – that of loss – the question of the criticism of representation is posed in terms of a complete radicalisation, since what is represented ceases to be so through an auratic process that takes place right in front of us at the precise moment when we exercise our intelligent vision.

Our senses, namely sight, and our capacity to apprehend are not, as is known, two separate, nor even merely complementary, faculties. Sight and intelligence overlap to the point at which – in the full sense of these words – we may talk about an intelligence of seeing and a seeing of intelligence. The fact of it being this way, is not, however, always particularly notable; on the contrary, the civilisational preponderance of our analytical mechanisms, in contrast to our capacities of multimodal synthesis, tends to separate what in the final instance is not separated, and these segmentations mostly take on the form of time, i.e. sequences of the before-and-after type. The ideology of representation is precisely one of these sequences: firstly the object, and then the representation of the object – or: firstly the perception of the object and then the respective representational image. However, there are sometimes situations that are particularly obstructive for this type of linearity. They are precisely those kinds of situation in which it could be said that the materiality of our feeling, accompanied by this type of subtle orientation of the sense that is a form of minimum knowledge, is configured into a “sensation” and gives rise to a multiplicity of intensities that open up to produce that type of synthesis that we call meaning: the multiple meanings that we are capable of producing for facts or events of this nature. Luís Campos’ photographic work is entirely situated in this mode of functioning.

2 The ideology of identity seems to function, to a certain extent, in a reverse way to that of representation. While, in this latter case, the form of time seems to seek to annul what is in the nature of a simultaneously intellectual and sensitive instant, in the case of identity it is the form of time that is annulled for the benefit of a pseudo-intemporality of meaning. The various forms of dynamism that constitute the work give way to the idea of permanence; instead of being productively linked to repetition, difference is rendered out of focus for the benefit of a simple reiteration of the same. Let us, however, say that, in the world of the arts, the abundance of situations in which one may talk of a pictorial, photographic or other kind of language, closed in on itself and, so to speak, eternally recognisable in its superficial variations, does in fact invite us to make the type of interpretations that we might call identity-based. Running counter to these interpretations and leading us in a reverse direction to that of the works that give them their reason for existing are the works and artists that have completely accepted the challenge of difference, impermanence, multiplicity and dispersal, without, however, surrendering to the mere (modernist, in the strictest sense) disaggregation or deconstruction of meaning.

Thus, the enjoyment of Luís Campos's work seems to call for the introduction of a multi-modal concept of "flow": on the one hand, we have a flow, which we might describe as linear, and which can be identified in the great strides that gradually lead from the most distant moments of the work up to the present; we then have the internal flows of each of the moments of the work, modelled into an exhibition, a video or a coherent set of images; but we also have what may be termed constellation flows, or, in other words, the instantaneous flows that are detected in the work as a whole when it is seen from the perspective of a dynamic totality. Given the impossibility of being able to talk here about this whole series of flows with the necessary detail that it requires, we shall have to limit ourselves to discussing just some examples of the interconnections between the linear flow and the internal flows, simply allowing for the possibility of a glimpse, against the light so to speak, of how the flows that pass through the whole of this work might be characterised.

Let us begin with the linear flow. The first temptation would be to detect a theme, that of the passage, that of the place-in-between, or also, in a more spiritualist register, that of the ephemeral, and to deal with the different moments of the work as variations upon that theme. This is the temptation provided by the evidence, and, like all forms of evidence, it would allow us to gravitate perpetually around the same thing, around the sameness of the same. In contrast to this type of identity, what matters is to note that in each case the passage or the occupation of the place-in-between is of an eminently different kind.

Let us take, for example, what happens between Thresholds and Transurban. In the first case, we are dealing with images relating to situations of near-death, in which the metaphor of the passage causes itself to be announced in a gaze that is then returned to us under the sign of the unrepeatable, of suffering and of a division of time into segments that does not fit into our more banal conceptuality. However, at the next exhibition, Transurban, from 1994, the idea of passage has a radically different meaning: it appears to us through the intermixture of transitional landscapes and the characters that move through these landscapes. In other words, it is no longer an unavoidable time that imposes the singularity of our way of seeing, but instead a no man's land (a space in which noth-

ing seems to be able to put down roots except for a small cluster of meaningless plants) which houses in itself forms of life that are supremely resistant to the mortal abandonment of their surroundings and to our more unmercifully sociological gaze, a space that, in this way, gives rise to a dual functioning of the singularity and which turns the metaphor of the passage into a multiplier of sensation.

As a second example, let us look at what is changed between “Limbo”, from 2004, and “Paradise Troll”, from 2006.

At first sight, “Limbo” seems to be the clearest crystallisation of the metaphor of the place-in-between. And yet, its way of functioning is far from being simple or unequivocal. The fundamental question is that this is not about a place-in-between, but rather about two: on the one hand the bodies flattened against the glass, at the moment when they are photographed, occupy a situation of suspension between heaven and earth that allows us to glimpse possible meanings, such as that of a humanity that comes from no place at all or that of a contemplation of the ambiguity of individual fate; on the other hand, the spectator also finds himself in a place that is withdrawn from the cadenced circulation of the days, a place that imposes itself upon him as a ritual place, a point where both disorder and order are suspended, along with speed and everyday moments of distraction and stubbornness. In their suggestion of a near symmetry that cannot help but be the radical asymmetry of minimum differences, these two non-places unleash multiple currents of functioning, multiple internal flows: from the communion of the bodies to their respective differences, from the individuality of those bodies to the dissolution of individuality at the lower level of the ritual of communion between the spectators, from the immovable imponderability of the upper level to the earthly weight of the flesh that is moved, from the lack of communication of the bodies on the black background to the (im)possible communication between spectators, from the potential communion to the actual incommunicability, and so on... These flows therefore materialise a similar number of places-in-between, of a second kind: between the bodies, between the upper one and the lower one, between the individuals that observe this aesthetic mechanism, between those individuals and the bodies that are presented for them to see, etc...

It is remarkable how the videos “Paradise Troll” and “Dog’s City”, although they both also deal with the question of the places-in-between, do so in profoundly different ways. “Paradise Troll” presents what, at first, appears as just one place-in-between seen from three different, although complementary, perspectives: space, time, people. The space is itself a place of passage somewhere in a gap in the urban architecture, the time is the time of a crepuscular light situated between the immobility of the merry-go-rounds by day and their night-time activity, the people are characters from nowhere captured in a kind of gesture suspended between inactivity and a series of small actions that they will soon begin to perform. The overlapping of these perspectives does not, however, take away from them their relative individuality. Sooner or later, the space will be left unoccupied, the twilight hour will be repeated endlessly, just as the lights of the merry-go-rounds will be repeated day after day, in this and then in other places, and the people will continue to carry around with them the signs and consequences of their rootlessness. Multiple flows will be established

between these three perspectives. Yet, while in Limbo the mobility of such flows was fundamentally guaranteed by the asymmetry between high and low, now it is, above all, the visual dynamism of the background that contains the conflict between the crepuscular light and the movement of the merry-go-rounds, that is responsible for the conceptual movement, the sudden shifts that may be produced between the three perspectives, giving rise to the multiplicity of senses that this object is capable of producing: from the occupied place to the impermanence of this occupation, from the spinning of these artefacts without users to the ephemerality of their happy use, from the potential peopling of the merry-go-rounds to the inner depeopling of the characters of the funfair, from this depeopling to our own acts of depeopling, as it happens no less enormous, and so on...

All in all, what I have attempted to do here is obviously not to provide an overall view of Luís Campos' work, but simply to offer some examples of the concepts that may be used to support such an overall view, as a view of the ways of functioning that only partially overlap and that shape an open whole. And, in the end, it is this prospective openness that gives us the dimension of an authorial work that is simultaneously unique and capable of engaging in an intense dialogue with the world that surrounds it.

Lisbon – Shanghai, March, 2008