

ESCRITAS : MANIFESTOS

EFEITO MARIONETA

IGOR JESUS

CADERNO N.º 9

EFEITO MARIONETA

IGOR JESUS

Presença espectral e dúvida como origem

Em 2015, apresentei em Paris, na exposição coletiva *Le lynx ne connaît pas de frontières*, comissariada por Joana Neves na Fondation d'entreprise Pernod Ricard, um vídeo intitulado *O Meu Pai Morreu no Ano em que eu Nasci* (2014), produzido enquanto ainda era aluno de escultura nas Belas-Artes de Lisboa. O vídeo refere-se ao facto do meu pai ter morrido um mês antes de eu nascer, razão pela qual nunca existiu a possibilidade de estabelecermos um diálogo. Nessa altura estava muito interessado num “efeito marioneta”, ou seja, numa substância ou matéria física que pudesse ser controlada por uma substância ou energia espectral.

A minha ideia passava por viabilizar esse diálogo, o que implicava que me cruzasse com o meu pai no mesmo espaço. Procurei uma série de médiums que aceitassem ser filmados e que alegavam ter a capacidade de o proporcionar, possibilidade que encarei com algum ceticismo — o meu trabalho funciona sempre entre o ceticismo e a credulidade. Uma das pessoas que encontrei dizia que conseguia fazer descer o meu pai e incorporá-lo para que esse diálogo se iniciasse. O que vemos no vídeo é a médium a contorcer-se, o meu pai desce e o diálogo não se chega a iniciar. Isso manifesta-se através das velas colocadas entre mim e a médium, que se apagam quando o meu pai desce, deixando-nos novamente às escuras.

¹ Nota dos editores: O texto “Efeito Marioneta” resulta da transcrição da gravação sonora da aula aberta de Igor Jesus, concretizada na ESAD.CR | IPLeiria a 09/05/2025, pelo que se optou por conservar, tanto quanto possível, os vestígios da oralidade.



O Meu Pai Morreu no Ano em que eu Nasci, Igor Jesus, 2014

Still de vídeo (HD, cor, som)

Cortesia do artista

A peça parece um palimpsesto de informação que abre um espaço de dúvida: seria aquilo ensaiado por mim, uma performance da médium ou uma manifestação do meu pai? Era um trabalho de escola, por isso considerava-o investigação. O vídeo só ganhou estatuto de peça porque a ambiguidade do resultado, que eu não esperava, levantava questões que tinham alguma potência em si. Gerou-se uma dúvida, que me fascinou, e foi uma chave para todo o meu trabalho. A partir daí comecei a percorrer todas estas existências e manifestações espetrais que estão fora do nosso espectro fenomenológico, ou da capacidade de acedermos a determinados eventos.

Na verdade, construo mecanismos que possibilitam que os aparelhos de produção de imagem consigam traduzir, para a nossa escala percetiva, determinados eventos, acontecimentos ou imagens aos quais é impossível aceder de outra forma. Transito energia para o espectro do visível através de mecanismos de tradução, talvez no encalce daqueles que, com a invenção da ótica e da fotografia, as usaram como prova científica da existência de

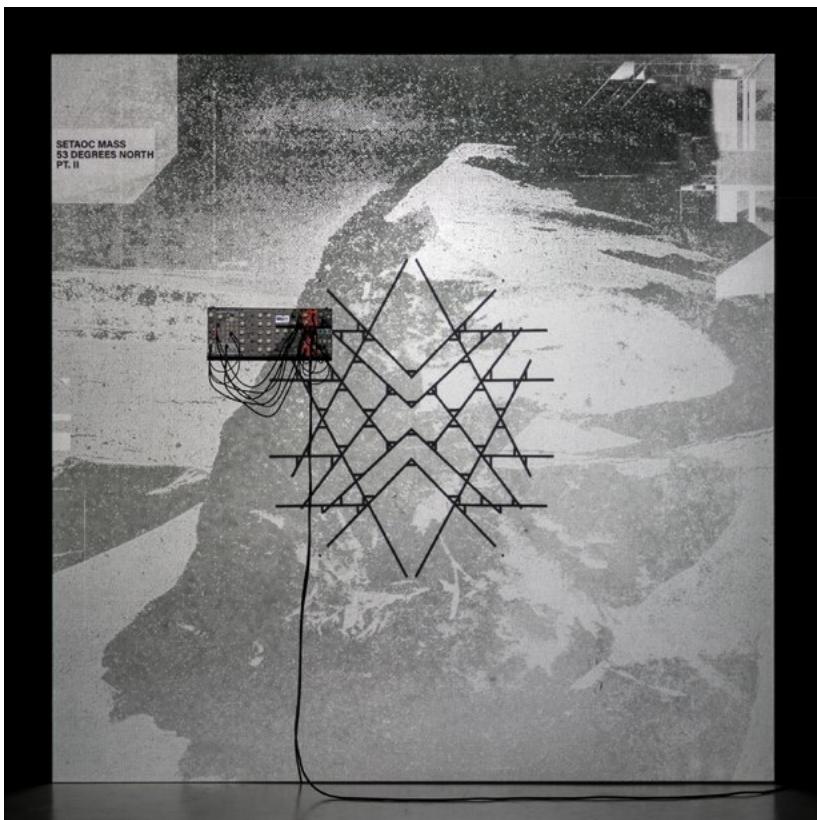
um universo extrassensorial. Houve sempre essa tentativa, especialmente na fotografia, de alargar o mundo visível e de conseguir captar a existência para além da nossa percepção.

Traduzir o invisível: energia, som e imagem

Em 2019, o produtor de *techno* Setaoc Mass lançou, em duas partes, o álbum *53 Degrees North*, cujas faixas incluem, de forma sub-reptícia, um som atribuído ao magnetismo terrestre. O som está lá, mas fica imperceptível no álbum, o que eu achei curioso. Com o objetivo de reescrever o álbum, decidi contactar um radioastrónomo e, com a sua ajuda, captar a atividade eletromagnética de um ciclo lunar e usar essa energia para voltar a trazer à superfície o que estava opaco. O resultado desta experiência foi a instalação audiovisual *Water-hole* (2021) apresentada pela primeira vez na exposição individual *Clavier à Lumières*, no Rialto6, em Lisboa, com curadoria de Natxo Checa.

Mediante um processo que recorre a sintetizadores analógicos conectados a células fotossensíveis, a cada pico de atividade lunar assinalado pela imagem, a imagem polariza, trazendo à tona as frequências que estavam submersas no álbum. Isso tornou evidente o que antes não era (a presença da atividade magnética) e garantiu autonomia da peça em relação aos seus referentes. Mesmo que não tenhamos acesso ao acontecimento que esteve na sua génesis, a independência do objeto permite que este adquira uma vida própria apartada de todos os dados que o alimentam, bem como da pesquisa envolvida na sua construção. O contrário seria demasiado didático.

A conceptualização das peças começa, efetivamente, na construção destas ferramentas que, em toda a sua falibilidade, com todos os erros que eu vou cometendo no processo de construção, se transformam em substâncias físicas, matéricas e formais para o próprio trabalho, o que as ajuda a afastar-se deste universo polido e *renderizado* em que hoje vivemos. Isso reflete-se, por vezes, na utilização de alguns elementos particulares no meu trabalho. Os sintetizadores

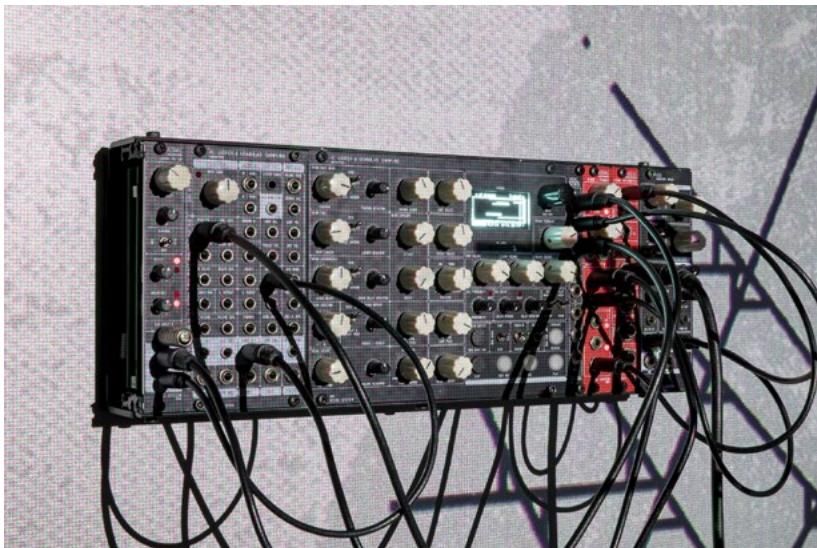


Water-hole, Igor Jesus, 2021

Detalhe da instalação na exposição *Clavier à Lumières*, Rialto6, Lisboa

Cortesia do artista

modulares, como os que compõem a peça *Water-hole*, são exemplo disso. Houve a necessidade de produzir módulos desta tecnologia para que, juntamente com células fotossensíveis, pudessem absorver informação lumínica, metabolizando-a em dados e grandezas que permitissem manipulações diversas. Todavia, é mais comum que eu construa as minhas ferramentas para cada peça, individualmente — o que, cada vez mais, me interessa.



Water-hole, Igor Jesus, 2021

Detalhe da instalação na exposição *Clavier à Lumières*, Rialto6, Lisboa

Cortesia do artista

Dispositivos escultóricos e lentes alteradas

Há uma série de fotografias recentes, que comecei em 2023, em que este processo se torna evidente. Trata-se de um conjunto de imagens analógicas 35mm, captadas com recurso a lentes que eu altero na tentativa de controlar o cone de luz e manipular as imagens. É como se eu atribuísse uma doença oftalmológica à câmara e ela, por sua vez, me devolvesse uma visão particular, qual ciclope que observa o mundo e o descreve.

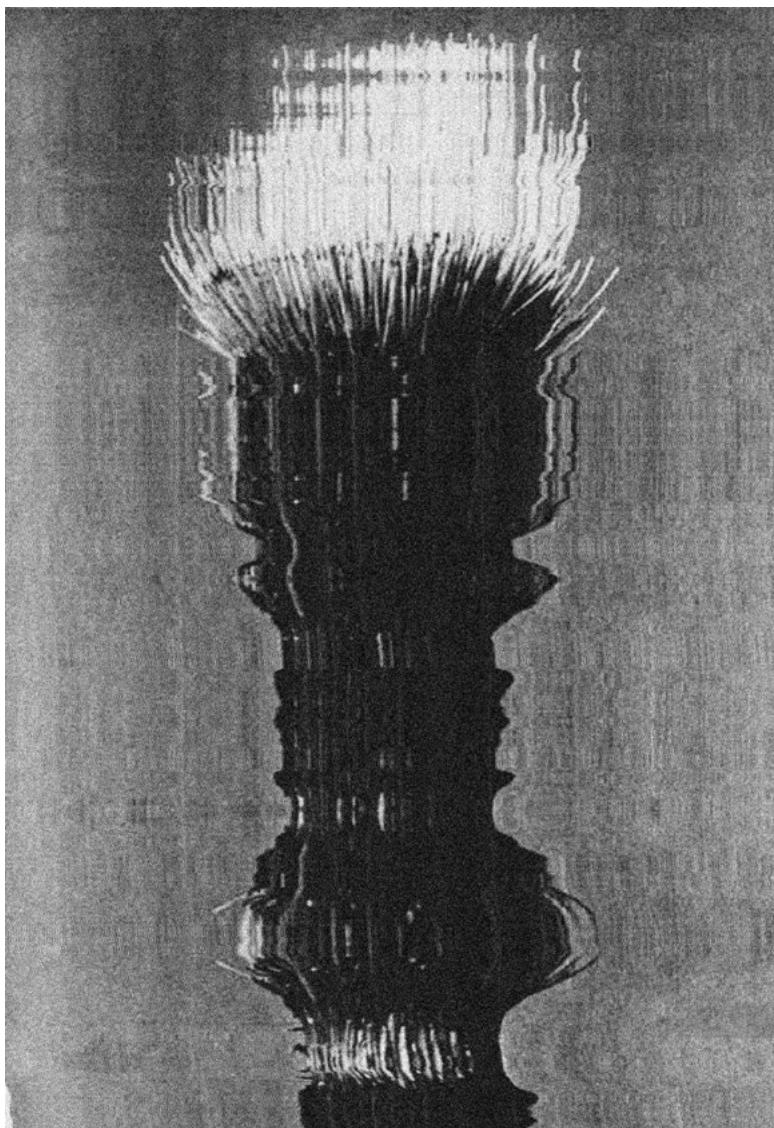
Inicialmente, este processo criou imagens completamente abstratas, ainda que os referentes (os objetos fotografados) fossem absolutamente concretos (como máscaras tibetanas e africanas). Para as produzir tinha como referência a peça *Endless Column* (Constantin Brâncuși, 1918) pelo que, na minha cabeça, elas

poderiam ser modulares e acrescentadas até ao infinito. Claro que isso não acontece. Ainda assim, são imagens de grandes dimensões onde existe uma deformação energética, um vórtice, umas explosões, que, numa fase inicial, eram sinónimo de um completo des controlo. Agora já as consigo controlar, como se fossem esculturas.

O processo escultórico baseia-se na lapidação e no polimento da lente, trabalhando a sua concavidade de modo a permitir controlar a modelação do objeto fotografado. É frequente fotografar o mesmo objeto, do mesmo ângulo, com a mesma luz e distância focal, mudando apenas a lente. O que muda é o trabalho no vidro e, com isso, a manipulação da doença oftálmica do olho da câmara que gera imagens diferentes, até agora sempre a preto e branco. Só muito recentemente comecei a trabalhar com cor e a produzir estas aberrações cromáticas que advêm da refração da luz. A olho nu a lente aparenta estar completamente polida, mas não está, porque o polimento é manual e extremamente localizado. Os *setups* são fixos e controlados para cada objeto, possibilitando-me a regularidade necessária para calcular e adaptar os restantes elementos. O meu objetivo é controlar escultoricamente as imagens.

Cada teste corresponde a um conjunto de lentes trabalhadas de raiz, para haver um trabalho de modelação da imagem sempre diferente. São pequenos sulcos que eu vou escavando no vidro, ou pequenas sedimentações de *epoxy* cristal polido permitindo-me trabalhar a concavidade e a convexidade da superfície da lente. Como se fossem matrizes de gravuras. Tem muito a ver com a fisicalidade da matéria e com o domínio da luz. Ao *setup* onde monto os objetos e ao polimento das lentes acrescento, agora, um trabalho lumínico e cromático sobre o objeto, tingindo-o com luzes, como se fosse teatro.

Esse momento de revelação, em que há luz ou não, onde a imagem acontece, começou precisamente com o vídeo *O Meu Pai Morreu no Ano em que eu Nasci* e transformou-se num guia para o meu trabalho. Estou sempre a tentar usar as imagens que faço como combustível, é como se as peças fossem alambiques preparadas para destilar imagens. No caso destas imagens, o alambique é a máquina fotográfica que me permite mediar essas metamorfoses.



Girassol, Igor Jesus, 2024
Gelatina de brometo de prata, 230x147cm
Cortesia do artista

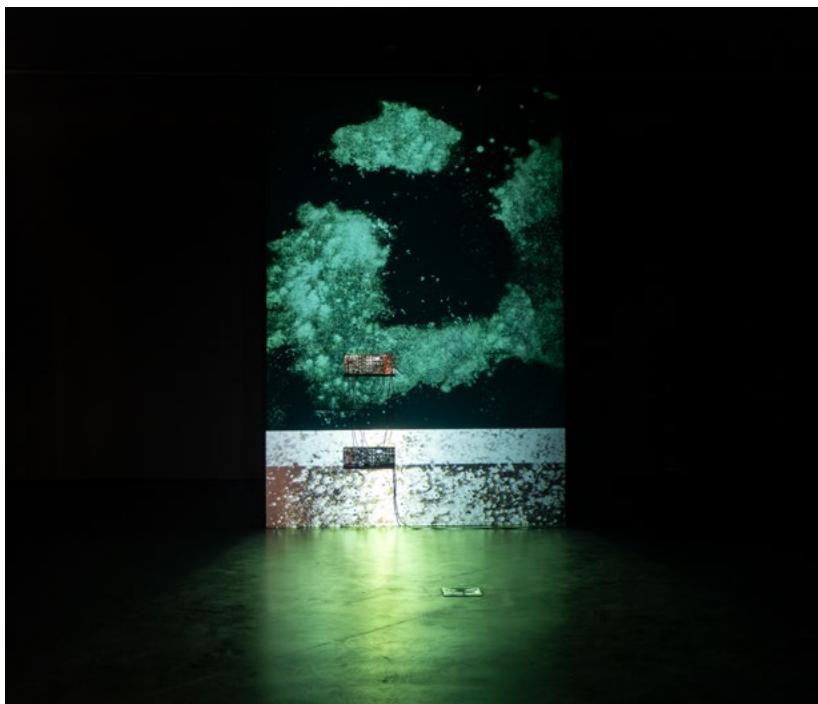
Alambiques de imagem e som

O médico e fotógrafo francês Hippolyte Baraduc (1850-1909) tentou registar a alma humana, de várias formas. Para isso, desenvolveu um processo fotográfico que captava imagens que alegava registarem os fluídos cósmicos e humanos, sendo o cosmos regido por uma energia fluídica. Nesse processo fotográfico sem lentes, as chapas eram preparadas para reduzir a latência entre os corpos e o dispositivo de captação.

A proposta pareceu-me interessante, até porque ele era médico e usava estes recursos no campo científico, na expectativa de encontrar tratamento para alguns problemas psíquicos a partir da interpretação dessas imagens. O que eu quis foi reverter este processo e usar a energia destas imagens para construir o que poderia ser um autómato musical. Para tal, construí esta escultura de grandes dimensões em que as imagens são projetadas, e um conjunto de sintetizadores, carregados apenas com a frequência sonora de uma taça tibetana, ganham a capacidade de modulação dessa frequência. A diferenciação de energia nas imagens permite que esta modele quase infinitamente uma única frequência. As imagens vão correndo aleatoriamente pelo ecrã e a sua energia vai sendo metabolizada, transformando-se em atividade sonora.

Baraduc tinha dois arquivos: o de fluídos cósmicos e o de fluídos animais. Na peça *Banho-maria* (2022), que apresentei numa exposição individual com o mesmo título, na Escola das Artes – Universidade Católica do Porto, em 2022, o ecrã é dividido em duas partes, uma para cada um destes arquivos compostos por imagens de natureza distinta, que Baraduc nunca esclarece relativamente à origem. Os sintetizadores, por sua vez, entram em conflito um com o outro a partir da leitura destes arquivos. É por isso que se torna difícil destrinçar diferenças.

O que eu faço é utilizar diferentes formas de modelar o som. Utilizo a energia das imagens para manipular grandezas no som. Neste caso, usei uma



Banho-maria, Igor Jesus, 2022
Detalhe da instalação, Escola das Artes, Porto
Cortesia do artista

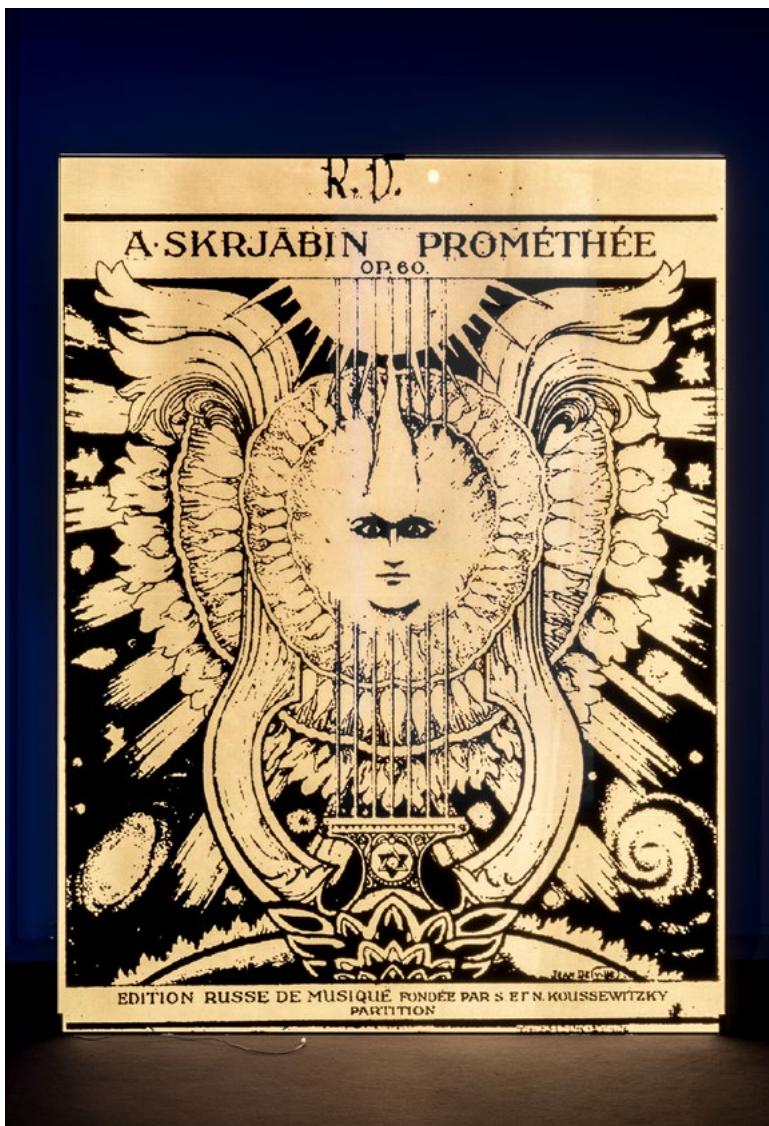
técnica de granulação sonora que divide uma pista de som em milhares de fragmentos de milissegundos cada e os sobrepõe, numa espécie de nuvem. Depois, referenciai-me na energia das imagens para decidir quantas partículas ia sobrepor, sendo que o que se ouve é precisamente essa acumulação de partículas. Na peça *Water-hole*, a alteração na imagem permitia criar um filtro sobre o álbum do Setaoc Mass; em *Banho-maria*, o dispositivo serve para pulverizar a expressão do som, mas a tecnologia é a mesma. Ambos os sistemas recorrem a sintetizadores que produzem uma grandeza de som manipulada pela informação lumínica projetada sobre as células fotossensíveis.

Reset solar e música sinestésica

No Rialto6, a exposição *Clavier à Lumières* (2021) também incluía a peça *Poem of Fire* (2021), numa conexão direta com o trabalho de Alexander Scriabin (1872-1915). Quando morreu, o pianista e compositor russo preparava uma obra total — sinfônica, sinestética e performativa — intitulada *Mysterium*, cuja execução, prevista para o sopé dos Himalaias, teria a duração de sete dias consecutivos e culminaria num *reset* espiritual do mundo. Ele estava convicto de que, a partir de um processo desencadeado pelos seus instrumentos musicais, ondas sinestéticas abalariam toda a estrutura do globo. Ainda que o tenha deixado incompleto, Scriabin tê-lo-á descrito ao pintor simbolista francês Jean Delville (1867-1953) que o representou num frontispício que criou para a partitura do compositor, na forma de uma harpa eólica ativada pelo Sol.

Na peça *Poem of Fire* (2021), o que fiz foi tentar revitalizar a imagem deste instrumento, criada por Delville, utilizando as frequências resultantes da atividade solar que a NASA disponibiliza em acesso permanente *online*. Composta por uma imagem colocada num vidro à frente de um painel de LEDs ativado pela interpretação desse “som do Sol”, a peça propõe uma visão idealizada do instrumento de Scriabin, usando o Sol como fonte energética e cadência, enquanto ressoa sonoramente pelo espaço. Produzido por sintetizadores analógicos calibrados para o efeito, mediante a manipulação de frequências, este som pretende aproximar-se o máximo possível das descrições do instrumento. Por sua vez, a imagem é usada como filtro para que os sintetizadores possam reagir às variações cromáticas e gráficas da própria interpretação de Delville. A luz é usada para esculpir o som. Como Scriabin não conseguiu concluir o instrumento, a minha proposta é viabilizar este *reset*. Se alguém quiser fazer a performance no sopé dos Himalaias, eu cedo a peça.

Existe um conceito de temperatura que abrange uma condição atmosférica, mas também um conceito de definição de cor de luz, que atravessa o meu trabalho e que eu explorei, mais especificamente, numa peça intitulada *O Lado Escuro da Lua* (2014).



Poem of Fire, Igor Jesus, 2021
Detalhe da instalação na exposição *Clavier à Lumières*, Rialto6, Lisboa
Cortesia do artista

A minha ideia era criar um intervalo entre essas duas grandezas: temperatura e cor da luz. Um conjunto de frigoríficos ligados e empilhados, dispostos num formato de parede, expõem as suas costas à luz fria do espaço expositivo, enquanto produzem uma leve massa de ar quente. Na parte da frente e menos visível dos frigoríficos há uma iluminação predominantemente quente e uma atmosfera subtilmente fria. Existe, portanto, uma dicotomia de temperatura entre espaços, objetos e luz, embora hoje a considere demasiado didática. Confesso que até já propus ao colecionador que a comprou que a destrua, trocando-a por outra, mas ele recusou. Essa relação difícil com alguns trabalhos é permanente. Há peças que sobrevivem e outras tantas que são destruídas, porque assim tem de ser. Acredito que se deva ao facto de ter começado a trabalhar cedo demais. Se soubesse o que hoje sei só teria começado a expor mais tarde, com maior maturidade plástica, porque também sou espectador do meu trabalho.

Num outro vídeo, intitulado *POV* (2015), o que eu pretendia era usar a gravidade como fonte energética para alimentar os dispositivos de som e de imagem, distorcendo toda a paisagem à volta do plano, que é definido por uma coluna de som, em queda livre, a 200 km/h. O objetivo era gerar um acontecimento a partir de uma energia que eu não controlava. Nestas condições, um objeto estabiliza e começa a girar, se for largado a uma certa altitude, pelo que, no vídeo, há uma sensação de *loop* causada pela aquisição de uma coerência de comportamento do princípio ao fim. Esta sensação é estimulada pelo facto de o vídeo começar já com o objeto em queda. Projetado num ecrã vertical, o vídeo pretendia transmutar esta energia para um resultado visual e sonoro.

A coluna de som era lançada de avião, daqueles com que se pratica queda livre, a 5000 pés de altitude, acima do nível das nuvens, até se estrelar no chão após cerca de 1 minuto. O processo teve de ser repetido algumas vezes, até porque, com o vento, o objeto derivava e não o conseguíamos voltar a encontrar. Como isto se passou no Verão, no Alentejo, a minha namorada fartou-se de apanhar carraças. Mesmo com os localizadores GPS implantados em cada dispositivo e as estruturas criadas para proteção da câmara, nem todos estes objetos sobreviviam à queda, física e imaterialmente, tendo-se perdido muitos ficheiros corrompidos com o impacto. O processo foi afinado até



POV, Igor Jesus, 2015

Still de vídeo (Full HD, cor, som, loop, 1'39")

Cortesia do artista

conseguirmos preservar o ficheiro, provavelmente à 13.^a tentativa. Inicialmente, cada dispositivo transportava duas câmaras, mas com a capacidade financeira já muito reduzida, nas tentativas finais já só usávamos uma.

O projeto está repleto de particularidades: licenças de voo, definição de área de segurança, permissão de lançamento, avaliação de danos em terra, aquisição de equipamentos diversos — tudo em autofinanciamento, o que equivale a trabalhar várias horas num restaurante e numa discoteca. São inúmeros os riscos, tantos quantos as tentativas. Embora o resultado dos projetos seja, por vezes, expectável, este não foi o caso. Não havia como prever que a paisagem se transformaria numa máquina centrifugadora onde a distorção vai ao ponto do céu se enrolar com a terra. Por isso, há fenómenos que só se descobrem pela experiência, pelo lançamento na expectativa do retorno, aqui, tal como no vídeo do meu pai. Há um desafio lançado que é amplo o suficiente para criar um espaço de surpresa no resultado.

Eclipse, falha e poética do erro

Mais recentemente, tenho trabalhado com o álbum de *techno Biokinetics* (1996), dos Porter Ricks, uma dupla formada por Thomas Köner e Andy Mellwig, editado pela Chain Reaction, que o lançou numa caixa de alumínio com a imagem de um dos primeiros registos fotográficos de um eclipse solar na capa, da autoria do fotógrafo americano Carleton Watkins (1889). Curiosamente, no lançamento do álbum, parte dos CDs não tocavam, tendo sido eclipsados por um erro de produção. O que me interessa agora é esta leitura poética de que a imagem possa ter preservado a energia do eclipse, tentando reinscrevê-la naquele objeto.

Este, como outros, são álbuns difíceis de encontrar porque se tornaram objetos de culto. Ainda assim, foi-me possível ter acesso a alguns exemplares e, com tecnologia contemporânea, recuperar os dados que não tinham sido danificados. Deste modo, consegui aceder às pistas que foram fragmentadas e, em pedaços, vou reconstruindo o álbum com as falhas — como se o eclipse tivesse ajudado a escrever o álbum, a partir da sua própria energia.

Neste momento, estou a construir um programa para determinar uma atividade para os pixéis, à semelhança do que aconteceu com a peça *Water-hole*, contudo, neste caso, o meu objetivo é atribuir uma carga magnética aos pixéis na escala de cinzentos. Quanto mais perto do preto, maior o magnetismo. Apliquei um algoritmo de dispersão de partículas e estou a realizar experiências de comportamento. A pergunta é sobre a possibilidade destas falhas no álbum ajudarem a revelar uma imagem, tornando-o novamente acessível. Sempre que estamos na presença de uma falha, ou seja, no eclipse, há um som que surge e estabiliza a imagem, fazendo-a diluir-se. Por sua vez, tudo o que é preto é entendido como ausência de matéria e, como tal, não é afetado por nada. Trata-se de um ambiente sem gravidade em que as partículas são influenciadas por magnetismo. O que eu pretendo é que esta atividade seja distribuída pelas diferentes partículas, de acordo com a sua escala de afetação magnética, equiparada à sua escala de cinzentos. As pretas acabam por atrair mais do



Water-hole, Igor Jesus, 2021
Detalhe da instalação na exposição Clavier à Lumières, Rialto6, Lisboa
Cortesia do artista

que as brancas, que são sugadas pelas primeiras. É como se estivéssemos na presença de poeira em movimento.

Para realizar estas experiências recorro a uma programação muito básica. Consigo aproximar-me de algumas ideias, investigo e aprendo, sempre a partir de necessidades específicas. Na verdade, odeio tudo o que tenha a ver com

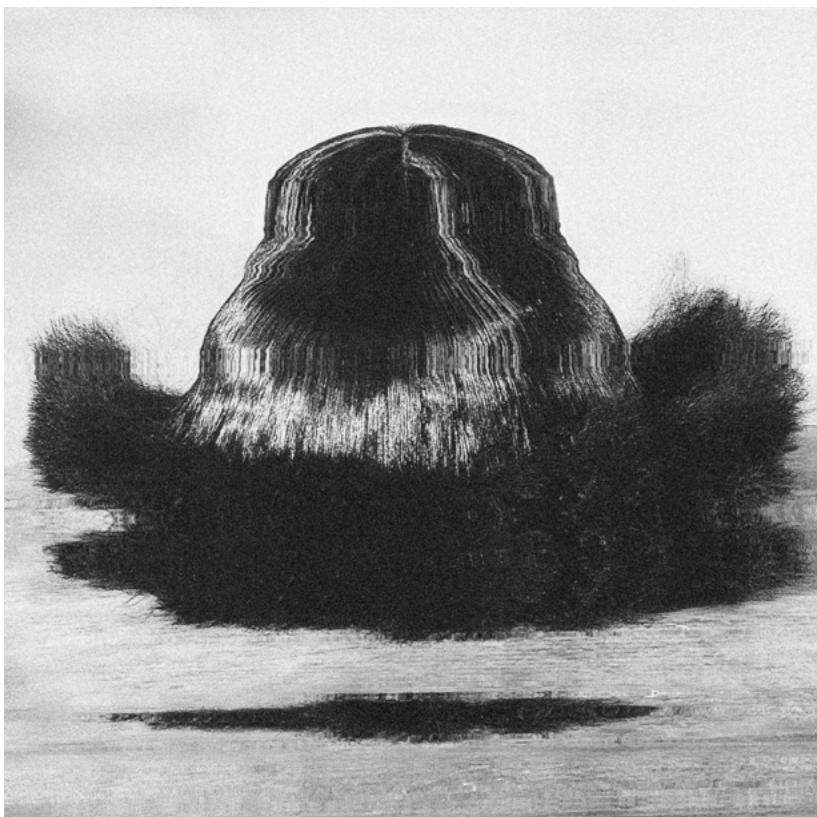
programação e tecnologia. É a atividade escultórica que me interessa. Em todo o caso, quando a experiência se complexifica, preciso de ajuda e colaboro com outros, de modo a conseguir criar uma interface que seja plasticamente ajustável.

A prática como calibragem e corrupção

A questão está sempre na calibragem. Se fotografar com película Kodak obtenho um resultado, se fotografar com Ilford, obtenho outro. Tudo o que se consegue produzir passa por uma calibragem externa, pela relação com um *standard*, com um conjunto de formatações, o que nos aproxima de uma certa forma de universalismo. Eu parto de construções artificiais que estão ligadas à realidade, porque a traduzem. Vejo todas as interferências, ponderações, apropriações, como substância para abraçar e como guia de mediação. Todos estes modos de relação são formas de corrupção.

Ainda dentro desta noção de fazer colapsar uma imagem ou de uma imagem que colapsa, tenho desenvolvido outras experiências. Filmei, por exemplo, um peixe-flauta em positivo e em negativo e estou a trabalhar a partir da sobreposição destas filmagens, usando o princípio sonoro de que, quando se sobrepõe uma onda com a frequência oposta, ela colapsa. Se temos um som com uma determinada amplitude de onda e o sobreponemos com uma amplitude inversa, não ouvimos nada. O mesmo se passa com a frequência lumínica. Se sobreusermos um quadrado branco e um quadrado preto a 50% da sua opacidade, ficamos com um plano cinzento.

Neste caso, temos o mesmo plano de um rabo de um peixe, em positivo e em negativo. Quando ambos coincidem, produz-se um eclipse e a imagem colapsa. O que me interessa é precisamente esta neutralização. Para isso, é necessário que o plano se mantenha fixo e estável, permitindo que estas coincidências sejam produzidas. Na verdade, é sempre uma soma de energia: soma-se A mais B. Eu uso sempre energia para manifestar outras frequências. É tudo uma adição: lança-se uma coluna, adiciona-se o Sol, adiciona-se a gravidade.



Haircut, Igor Jesus, 2025
Gelatina de brometo de prata
144x144cm
Cortesia do artista

Eu não consigo subtrair quando estou a produzir um objeto. Se há produção de materialidade tem de haver soma.

O momento na neutralização é aleatório mas, ainda assim, controlável. No caso do peixe-flauta foi preciso mobilizá-lo para um determinado comportamento, para que a coincidência acontecesse. Quase tudo é controlável, seja por

programação — através da qual se conseguem definir limites — ou por repetição. Curiosamente, o eclipse não deixa de ser a sobreposição da luz branca com um elemento negro — é uma adição. Levada ao extremo, esta adição cria um apagamento, que é a noite ou a escuridão. A cegueira e o encandeamento temporários são sistemas que me interessam, não apenas do ponto de vista retiniano, mas como processos de sobreposição.

Escritas : Manifestos principiou, em 2022, por uma coleção de cadernos compilando a tradução de entrevistas e escritos de artista, documentos actualmente em depósito no acervo da biblioteca da ESAD.CR. Nesse mesmo ano lançamos o primeiro caderno com texto original *Poesia para uma Revolução (im)possível (fragmentos sobre os tempos múltiplos do Manifesto)*, de Rodrigo Silva. Em 2025, retomamos estes cadernos que se organizam em duas linhas editoriais: a transcrição e edição de aulas abertas ministradas por convidadas.os e a publicação de textos-manifestos originais redigidos por colegas de variadas áreas de estudo e cursos leccionados pela ESAD.CR.

Documentamos o dinâmico programa de aulas abertas onde se abordam aspectos conceptuais, formais, sociais e históricos das práticas artísticas contemporâneas. O testemunho directo, um discurso complexo e informado, revela-se um instrumento na atualização dos programas formativos e no fortalecimento das relações entre a escola, o meio cultural e profissional.

Coordenação editorial

Isabel Baraona e Miguel Ferrão

Design e paginação

Rosa Quitério

ISSN

2795-5907

Caderno n.º 9

Publicado em janeiro de 2026

<https://lida.pt/>

Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., no âmbito do Financiamento Base com a referência UIDB/05468/2020 e o identificador doi.org/10.54499/UIDB/05468/2020

APOIOS



ESCRITAS : MANIFESTOS

CADERNO N.º 9

APOIOS



Fundação
para a Ciência
e a Tecnologia



Faculdade
de Design da
Universidade de
Lisboa



POLITÉCNICO
DE LEIRIA
ESCOLA SUPERIOR
DE ARTES E DESIGN