

Nelson da Silva e
Sousa

Conta-Corrente

MCA. 2015

Projeto para a obtenção do grau de Mestre
em Comunicação Audiovisual
Especialização em Fotografia e Cinema Documental

Professores Orientadores

Professora Doutora Olívia Marques da Silva

Cláudio Melo

João Leal

Rita Castro Neves

Dedico este trabalho aos meus pais pelo incansável apoio.

agradecimentos

Por facultarem o acesso incondicional aos principais edifícios estudados:

Fernanda Gramaxo

Arq.º Pedro Silva

Pela obtenção dos contatos para o acesso a muitos dos edifícios investigados:

Arq.ª Guiomar Rosa (ERA Porto-Baixa)

Pelas informações sobre a delimitação geográfica em estudo:

Arq.ª Diana Martins (Sociedade de Reabilitação Urbano – Porto Vivo)

Pela disponibilização do espaço para realização da exposição:

Manuela Matos Monteiro, João Lafuente (Espaço Mira)

Pela ajuda com as traduções de texto:

Ana Ribeiro (Tecnilíngua)

Pelo apoio à realização do projeto:

Professores e funcionários do DAI-ESMAE-IPP

Professora Sónia Passos

À Neluxa

Palavras-Chave: fotografia, abandono, ruína, arquivo, memória

Sumário

Conta-corrente descreve um processo de investigação de um edifício devoluto na Baixa portuense, pelo método da fotografia documental; uma interação entre o fotógrafo investigador e o referente material, através do acto fotográfico.

A questão inicial que se colocou: que enunciado emergirá sobre aquele estado de abandono?

A abordagem implementada promoveu a expressão ‘autónoma’ do referente sobre a sua condição, através do olho da câmara e da sensibilidade do fotógrafo para reconhecer as narrativas visuais que lhe foram propostas pela materialidade do sujeito, e identificadas pelo concomitante estudo teórico realizado.

A aproximação ótica e física ao sujeito, e procedimentos de corte, fragmentação e repetição fazem parte da linguagem fotográfica desenvolvida, que procura deixar o seu referente falar, simultaneamente, sobre si próprio, sobre as temáticas que propõe e sobre o próprio acto fotográfico.

A experiência do operador na vivência do espaço encontrado e dos processos desenvolvidos é também inalienável da análise e dos resultados desta investigação.

Ruína, arquivo, memória, entropia, caducidade e circularidade são alguns dos conceitos que emergiram no discurso proposto pelo abandono.

Keywords: photography, dereliction, ruin, archive, memory

Abstract

Conta-corrente describes a research process of an old unoccupied building in the city centre of Porto, using the documental photography method – an interaction between the investigative photographer and the subject, through the photographic process.

The initial question to answer was what will the work say about the condition of abandonment?

The guiding method for this research has been to study the subject, through the camera's eye, while at the same time developing a body of bibliographical research around the various themes suggested by photographic interaction with the subject.

The optical and physical approach to the subject, and the procedures of cut, fragmentation and repetition play a role in the developed photographic language, which seeks to let his subjects speak simultaneously about itself, about the themes that it proposes and about the photographic action itself.

The experience of the operator in the space found, and of the processes that were developed, is inalienable from the analysis and results of this research

The ruin, archive, memory, entropy, caducity and circularity are some of the concepts that emerged from the speech set forth by the abandonment.

Índice

Sumário	1
Abstract	2
Índice	3
Índice de figuras	4
1. Introdução	6
2. Artistas da Ruína e da Memória	11
2.1. Jane e Louise Wilson – O Abandono do Modernismo	14
2.2. Daniel Blaufuks – Entre Memória e Construção	19
2.3. Junichirō Tanizaki – A Linguagem da Sombra e da Matéria	22
3. O Guarda-Livros	25
3.1. Ruína	26
3.2. Pó	29
3.3. Memória	31
3.4. Arquivo	36
3.5. Domiciliação e Materialidade	38
3.6. Fotografia e Espetralidade	43
4. Entre a Percepção e a Narrativa Fotográfica	47
4.1. Definição do objeto de estudo	48
4.2. Material utilizado e outros dados	50
4.3. O método fotográfico	51
4.4. As pequenas narrativas	56
4.5. A primeira exposição do projeto	62
4.5.1. As fotografias selecionadas para a exposição e medidas de impressão	63
4.5.2. Objetos a incluir	66
4.5.3. Critérios de edição	67
4.6. Livro	67
5. Conclusão	73
Bibliografia	78
Bibliografia complementar	78
Anexos	80
Anexo 1: Denis Diderot, The Salon Of 1767	81
Anexo 2: Georges Bataille, Dust	82
Anexo 3: Michael Stevenson and Jan Verwoert, The Dust Mite and the Widgets	83

Índice de figuras

Fig. 1 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	7
Fig. 2 Danila Tkachenko, <i>Restricted Areas</i> (2015).	12
Fig. 3 Anselm Kieffer, <i>The High Priestess – Zweistromland</i> (1985 – 1989), 370 x 780 x 50 cm.....	13
Fig. 4 Jane e Louise Wilson, <i>Oddments Room II</i> (2008), 86x69”	14
Fig. 5 J. and L. Wilson, <i>Stasi City (Pater Noster)</i> (2009). 71x71”	16
Fig. 6 J. and L. Wilson, <i>Unfolding the Aryan Papers</i> (2008). Fotograma de instalação video.	17
Fig. 7 Daniel Blaufuks, do projeto <i>Álbum</i> (2008).....	20
Fig. 8 Daniel Blaufuks, página do livro do projeto <i>Terezín</i> (2007).....	22
Fig. 9 Robert Smithson, do trabalho <i>Hotel Palenque</i> (1969-1972).....	27
Fig. 10 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	28
Fig. 11 Nelson Silva Sousa, <i>Período de Funcionamento</i> , projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).	30
Fig. 12 Nelson Silva Sousa, <i>O Guarda-Livros</i> , projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	32
Fig. 13 Objetos recolhidos durante a investigação – dois elementos de um conjunto de cerca de oitenta carimbos encontrados no edifício estudado.	33
Fig. 14 Nelson Silva Sousa, <i>O Espelho</i> , projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	34
Fig. 15 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	36
Fig. 16 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	41
Fig. 17 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	42
Fig. 18 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	44
Fig. 19 Nelson Silva Sousa, <i>O Planeta do Aço</i> , projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	46
Fig. 20 Nelson Silva Sousa, fotografia do edifício nº 75 do Largo de S. Domingos (2014).	49
Fig. 21 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	54
Fig. 22 Nelson Silva Sousa, <i>Guia de Normas e Medidas</i> , projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).	56
Fig. 23 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	57
Fig. 24 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).....	59
Fig. 25 Nelson Silva Sousa, sala do ‘arquivo morto’, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).	60
Fig. 26 Armazém 3 do Espaço Mira.	62

Fig. 27 Tamanho de Impressão (TDI): 3x 80x80 cm	63
Fig. 28 TDI 155x125 cm; 155x113,5 cm; 155x125 cm	64
Fig. 29 TDI 2x 125x125cm.....	64
Fig. 30 TDI 80x100 cm..... Fig. 31 TDI 50x40 cm.....	64
Fig. 32 TDI 30x37,5 cm..... Fig. 33 TDI 22x30 cm.....	65
Fig. 34 TDI 16x 40x50 cm.....Fig. 35 TDI 100x80 cm.....	65
Fig. 36 TDI 3x 30x24 cm.....	65
Fig. 37 TDI 80x100 cm.....Fig. 38 TDI 30x30 cm..... Fig. 39 TDI 30x30 cm	66
Fig. 40 Conjunto de cerca de oitenta carimbos, dos quais se apresentam aqui alguns exemplos	66
Fig. 41 Placas de impressão tipográfica	66
Fig. 42 Matrizes de endereços postais, cerca de oitocentos e sessenta elementos.....	67
Fig. 43 Livro, capa.....	69
Fig. 44 Livro, páginas 2 e 3.	69
Fig. 45 Livro, páginas 4 e 5.	69
Fig. 46 Livro, páginas 6 e 7.	70
Fig. 47 Livro, páginas 7 e 8.	70
Fig. 48 Livro, páginas 8 e 9.	70
Fig. 49 Livro, páginas 12 e 13.	71
Fig. 50 Livro, páginas 14 e 15.	71
Fig. 51 Livro, páginas 16 e 17.	71
Fig. 52 Livro, páginas 114 e 115.	72
Fig. 53 Livro, contracapa.	72
Fig. 54 Nelson Silva Sousa, projeto <i>Conta-Corrente</i> (2014).	77

1. Introdução



Fig. 1 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Este documento serve de suporte teórico ao projeto com o mesmo nome – um estudo em artes visuais que se insere no paradigma qualitativo de investigação –, e propõe-se fazer o seu enquadramento temático, bem como a descrição da sua execução, pressupostos e resultados.

O objeto central do estudo é o abandono, compreendido no âmbito dos processos de caducidade, e do carácter cíclico da mudança. Essa temática de carácter genérico especifica-se aqui na abordagem a uma época e a uma localização determinadas – na ruína da anterior era de prosperidade económica da Baixa portuense, que resultou no abandono do seu edificado.

O estudo tem como referente material esse edificado abandonado, e, mais concretamente, um edifício (outrora) de atividade comercial que foi selecionado devido ao seu potencial simbólico, tanto da economia da sua área (geográfica e temporal) de inserção, como da organização social genérica que integrava e alimentava, pois era, por excelência, um espaço de escoamento dos produtos da Era Industrial, contemporânea desse período de prosperidade – conhecido popularmente como ‘Armazém do Ferro e do Aço’.

Esse edifício é também exemplificativo do movimento de mudança em curso na sua envolvência, à data da realização desta investigação – a anulação do estado de abandono, e a destruição dos vestígios da atividade passada, através da recuperação e requalificação do edificado para o exercício de uma nova atividade económica, o turismo. Curiosamente, o florescimento desta atividade é também muito sujeito ao carácter cíclico dos movimentos, ou modas, internacionais, pelo que a mudança a que assistimos, e que anula a ruína anterior, pode constituir o início de um novo ciclo tendente à caducidade.

A ligação de sempre do autor desta investigação a esta cidade, a sua perceção pessoal sobre a situação de abandono, e o desejo de (r)estabelecer o contato interrompido ou negado pelo encerramento, constituíram o móbil primário para o desenvolvimento deste estudo.

O objetivo preambular deste projeto foi, pois, o de entrar nos espaços encerrados do centro da cidade; descobri-los e estudá-los; e, através da abordagem a uma amostra representativa e simbólica, mostrar o interior desses edifícios abandonados, desabitados, desusados ou esquecidos, evidenciando o lado escondido de uma realidade que só externamente se apresenta aos olhos do público geral da cidade. E assim, através da fotografia, materializar formas que permitissem substituir, na perceção do transeunte, o vazio relativamente ao outro lado dos muros que, para ele, não são mais do que promotores da ideia, que pode ser opressiva, mas também fugaz e apática, de ‘abandonado’, ou, mais ainda, do ‘tudo abandonado no centro da cidade’.

Depois da exploração inicial dos edifícios para preparação do projeto, definiram-se os seguintes objetivos:

- através da presença, perceber a real dimensão sensorial do encerramento, do abandono e da ruína;
- estudar essas temáticas através de processos de documentação fotográfica de um edifício selecionado e representativo;
- descobrir o potencial significativo do abandono e da ruína, bem como as temáticas que podem emergir do seu estudo pela prática da fotografia;
- desenvolver uma linguagem fotográfica que permita veicular essa experiência do local, e a resultante interpretação das componentes temáticas em estudo;
- integrar o estudo deste caso com a realidade contemporânea mais abrangente;
- registar uma realidade em vias de desaparecimento.

Para enunciar a problemática desta investigação temos que compreender a integração entre este estudo de caso e o panorama mais abrangente em que se insere. Vivemos numa época de crise generalizada, mais visível na sua dimensão económica, mas com raízes e implicações nas diversas dimensões da organização da(s) sociedade(s) contemporânea(s) e da(s) vivência(s) dos seus indivíduos.

Essa crise traduz, essencialmente, um estado de mudança de paradigma civilizacional, uma zona de transição, entre uma organização que caducou ou foi rejeitada, e uma nova situação, que, apesar de espontânea, não está ainda bem definida ou assimilada. A sensibilidade coletiva do presente parece centrar-se na digestão dos restos dessa era precedente (a era industrial, que muitos autores identificam com a organização social e ideologias do Modernismo), os quais constituem ainda – para muitas das suas componentes – grandes estruturas remanescentes.

E neste sentido, esses autores consideram que vivemos numa época de arruinamento generalizado, não só pelo estado das suas dimensões estruturais, mas também pela constatação que essa ruína constitui o objeto central de uma grande amplitude da análise intelectual e do discurso contemporâneos. Mas, alguns deles consideram também que sempre vivemos em ruína, que tal é uma característica do processo evolutivo, e que a crise é uma característica da condição humana.

Fazendo uma delimitação geográfica do nosso foco de interesse, muitas cidades, e em

particular o seu centro histórico, evidenciam uma dimensão de abandono que manifesta integralmente esse carácter ruinoso. A nossa cidade – o Porto – não é aí exceção. Assim, esta proximidade geográfica e emocional da constatação da ruína (contemporânea) levou-nos, através da realização deste projeto de fotografia documental, a ponderar sobre a sensibilidade e o discurso do abandono e da ruína.

Estes pressupostos fundadores da investigação determinam a questão central deste estudo: que enunciado emergirá sobre aquele estado de abandono; que linguagem fotográfica resultará da interação entre o objeto de estudo e a sensibilidade do investigador, enquanto operador fundamental do método de investigação escolhido?

O método utilizado foi o da exploração do espaço de referência através da prática da fotografia documental, aqui principalmente votada à pesquisa visual das dimensões metafóricas da ruína. O indispensável estudo teórico sobre as temáticas emergentes foi simultâneo e ‘co-operante’ com esse estudo visual – verificando-se uma contínua influência recíproca entre eles. A evolução¹ que resultaria dessa influência contínua foi prevista *a priori*, e assumida como parte do método que definiria os resultados do trabalho, ou até, em si mesma, como um dos resultados mais importantes desse trabalho.

No capítulo ‘Artistas da Ruína e da Memória’ enunciamos o estado da arte relativamente à produção artística mais relevante para este estudo. Em ‘O Guarda-Livros’ apresentamos o estudo teórico (que cumpriu também a função de revisão bibliográfica) sobre as temáticas emergentes da investigação fotográfica do espaço de referência. Em ‘Entre a Perceção e a Narrativa Fotográfica’ apresentamos todas as metodologias e processos que enformaram este estudo, de forma contextualizada – tentando expor a motivação ou causas para as mesmas, bem como os efeitos que surtiram no desenvolvimento e nos resultados da investigação.

¹ Evolução da perceção sobre a(s) temática(s) deste trabalho e as suas componentes, e, de forma reativa, também da linguagem fotográfica produzida.

2. Artistas da Ruína e da Memória

As ruínas encarnam todo um conjunto de paradoxos temporais e históricos, pelo que inúmeros artistas se têm dedicado a trabalhar esta temática. Brian Dillon, na introdução ao livro *Ruins*², diz que atualmente “vivemos numa época de arruinamento”, considerando o distinto florescimento, no início do séc. XXI, de imagens de catástrofe e decadência associado à comunicação de massas sobre os eventos internacionais, globais ou mais ou menos localizados.



Fig. 2 Danila Tkachenko, *Restricted Areas* (2015).³

Os artistas acompanharam essa tendência, abordando temas relacionados com a decadência e a destruição, produzindo trabalhos que exploram as ruínas, sobretudo através da fotografia, do filme e do vídeo, mas também das artes plásticas mais clássicas, ou então, pelo contrário, de estratégias vanguardistas de expressão; a produção literária também contribuiu. Surgiram em

² Brian Dillon ed., ‘Introduction’ to *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 10.

³ *Restricted Areas* é sobre a busca utópica dos seres humanos pelo progresso tecnológico. www.danilatkachenko.com. Como em 30-07-2015.

grande número as imagens da ruína económica, do declínio das grandes zonas e cidades industriais do séc. XX, do desastre do planeamento arquitetónico e da gestão urbana, do resultado de catástrofes naturais, e de acidentes e conflitos humanos; imagens do abandono das estruturas edificadas, desde Detroit até aos diversos polos do antigo Bloco Soviético. São em grande medida produções sobre a ruína, ou sobre a ideia de arruinamento que, na arte contemporânea e na literatura, colocam também em grande destaque o problema do modernismo, ou, mais especificamente, dos seus restos e resultados, e da organização social da sua era.



Fig. 3 Anselm Kieffer, *The High Priestess – Zweistromland* (1985 – 1989), 370 x 780 x 50 cm.

Estes trabalhos sobre a ruína são também intervenções sobre a memória. E muitos outros trabalhos sobre a memória, o arquivo, e os processos que neles intervêm são também sobre a ruína – da memória, da história, das ideologias, dos sistemas. Desses, apresentamos aqui os trabalhos de Jane e Louise Wilson (1967, Newcastle upon Tyne – UK) e de Daniel Blaufuks (1963, Lisboa), devido às correlações que se podem estabelecer com o trabalho desenvolvido nesta investigação. Finalizamos com o enunciado sobre um autor que, por razões mais formais (mas cuja obra também incide nas questões da memória), é sentido como próximo deste trabalho - Junichirō Tanizaki (1886-1965, Tóquio-Japão).

2.1. Jane e Louise Wilson – *O Abandono do Modernismo*

Estas artistas produzem fotografia e vídeo, que frequentemente apresentam no formato de instalação multimédia. Em Portugal, expuseram em 2010 no Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, naquela que à data foi considerada a sua maior exposição individual, comissariada por Isabel Carlos. A sua obra foi aí descrita como “trabalhando a memória histórica, recupera lugares vazios, áreas evacuadas sem comando, ou espaços perdidos e abandonados, numa viagem que tem tanto de tempo psicológico como de arqueologia de lugares e vivências, transportando-nos para um tempo suspenso.”⁴



Fig. 4 Jane e Louise Wilson, *Oddments Room II* (2008), 86x69”.⁵

J. and L. Wilson retornam constantemente àqueles sítios que são abandonados, descartados ou

⁴ <http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=59723&visual=2&langId=2>. Como em 26-09-2014.

⁵ *Oddments Room* é uma série de seis fotografias que espelham o importante processo de arquivo e catalogação de um dos maiores alfarrabistas londrinos, a Maggs Bros Ltd.

até esquecidos devido a um qualquer desuso. Elas são irrevogavelmente atraídas pelos espaços de poder e controlo, mas só quando aqueles que comandam nesses locais já de lá saíram. Interessam-se em aceder aos espaços vazios e evacuados, para explorar aquilo que já lá não está a controlar. Usar uma estratégia para revelar o mecanismo interno de uma arquitetura abandonada é frequente no seu trabalho.

É o caso com *Stasi City* (1997). Filmado no quartel-general e prisão abandonada da Stasi (a polícia secreta da antiga República Democrática da Alemanha), consiste em duas projeções sobre paredes unidas perpendicularmente (cantos). A disposição espacial desta instalação – dois pontos de vista mostrados simultaneamente e unidos – espelha uma arquitetura mental que revela o tipo de visão dupla característica da união que liga estas duas artistas.

Stasi City pode ser visto como uma interrogação a sítios de interrogatório. Nesta instalação encenam-se situações que eram elas próprias encenação para provocar ansiedade ou medo. Há figuras penduradas no espaço, que podem evocar um terrível medo da morte por enforcamento. Ou estão apenas suspensas, aguardando julgamento – suspensas, como na gravidade zero do longo tempo do processo burocrático. O espaço é cuidadosamente coreografado. Sem presença humana, com as portas que encerravam os suspeitos agora escancaradas, revela-se a construção e estrutura daquele que era o espaço do medo. Pode então ver-se quão reais, ou mesmo falso, era o mecanismo psíquico ali encenado – o mecanismo que faz funcionar um teatro de terror.⁶

Stasi City opera no limiar entre o familiar e o desconhecido, estimulando a nossa imaginação face aos lugares de memória. Paradoxalmente, tanto alude à domiciliação do arquivo de Derrida, como a elude. Ele próprio um ex-arquivo, a função do edifício era a de recolher e guardar registos de qualquer atividade contra o Estado, bem como condenar e prender os suspeitos; por isso, está coberto das inscrições ‘prisão domiciliária’ e ‘fortaleza’. Mas o edifício já não alberga nada – os guardiões da lei e da ordem, bem como os documentos da sua repressão, partiram. “A anarquia abriu a garra do arquivo.”⁷

Só resta o edifício que funciona como um arquivo por si mesmo, e que preserva os seus próprios vestígios dos mecanismos de poder e controlo. As Wilson deixam a sua arquitetura

⁶ Giuliana Bruno, extract from ‘Modernist Ruins, Filmic Archaeologies’, in *Jane and Louise Wilson: A Free And Anonymous Monument* (London: Film & Video Umbrella/Lisson Gallery/Newcastle upon Tyne: BALTIC, 2003) 20-24. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 76-81.

⁷ Uriel Orlow, ‘Latent Archives, Roving Lens’, in *Ghosting: The Role of the Archive in Contemporary Film and Video*, ed. Jane Connarty and Josephine Lanyon (Bristol: Picture This, 2006) 34-7. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 204-214.

mapear as características psicopolíticas de um regime totalitário e evocar a sua história violenta. *Stasi City* confronta diretamente o problema, e a oportunidade, da memória incrustada num lugar.

O aparecimento intermitente das autoras no vídeo reforça o sentido de continuidade histórica porque força a imagem a definir-se no presente. A sua presença fantasmática estabelece um diálogo silencioso com um edifício assombrado pela sua própria história. O cirandar pela arquitetura torna-se numa pesquisa no arquivo.⁸



Fig. 5 J. and L. Wilson, *Stasi City (Pater Noster)* (2009). 71x71”.

⁸ Uriel Orlow, ‘Latent Archives, Roving Lens’, in *Ghosting: The Role of the Archive in Contemporary Film and Video*, ed. Jane Connarty and Josephine Lanyon (Bristol: Picture This, 2006) 34-7. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 204-214.

No CAM da Gulbenkian foi também apresentada a obra *Unfolding the Aryan Papers* (2008), vista como reflexo da relação, fundamental no trabalho das artistas, entre história e memória. Este trabalho vídeo resulta da interação das artistas com o arquivo do realizador Stanley Kubrick (1928, EUA – 1999, UK), onde encontraram material quase pronto para a produção de um filme que parece ser sobre o holocausto nazi na Polónia, mas que elas consideram que seria mais sobre a sobrevivência.⁹ A desistência de Kubrick em produzir o filme depois de todo o trabalho já realizado ter-se-á devido à enormidade do material com que estava a trabalhar; devido à impossibilidade de retratar a enormidade dos eventos.

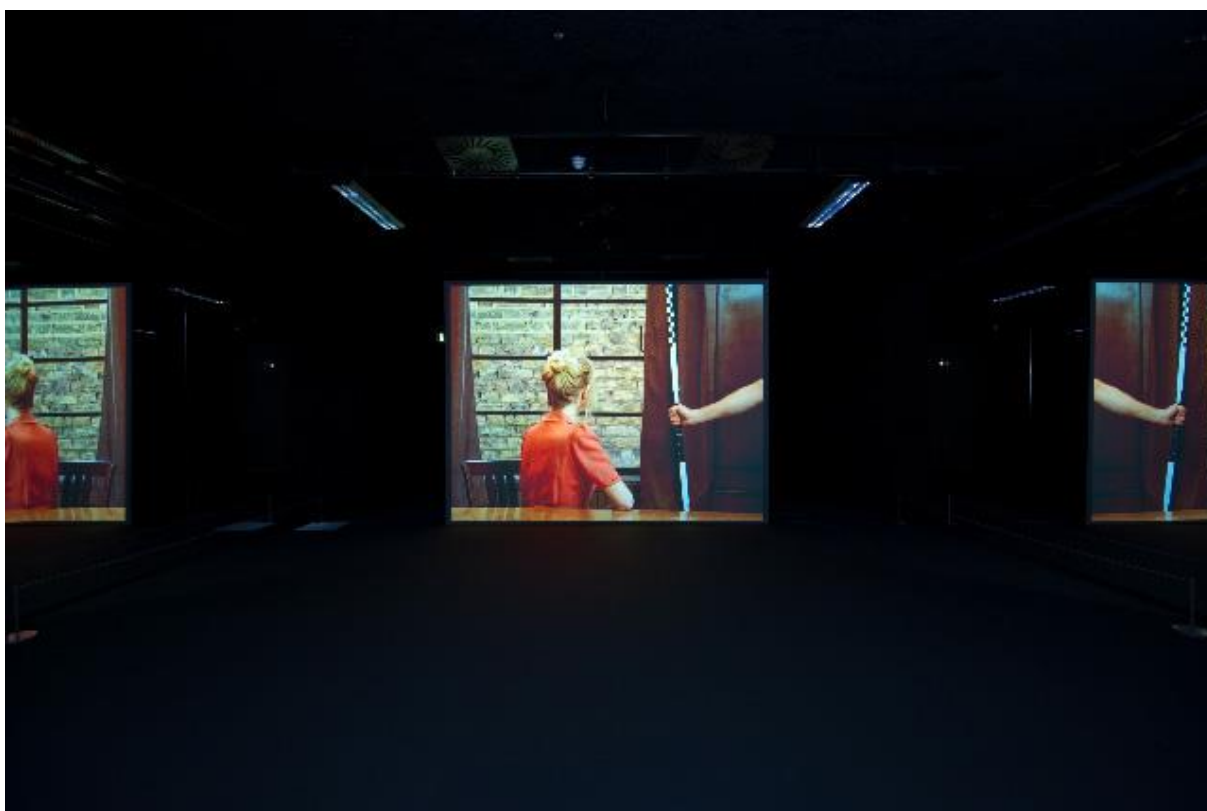


Fig. 6 J. and L. Wilson, *Unfolding the Aryan Papers* (2008). Fotografia de instalação vídeo.

Louise Wilson considera que *Unfolding the Aryan Papers* é muito sobre o processo de construção de uma personagem que nunca chegou a ser,¹⁰ fazendo uma recuperação através do tempo e concretizando em 2008 a personagem que a atriz já tinha maioritariamente preparado em 1993; mas o contexto do enredo continua a ser o mesmo idealizado por Kubrick, o do holocausto na Polónia, representado por uma personagem sem rosto que se

⁹ Jane and Louise Wilson sobre *Unfolding the Aryan Papers* (https://www.youtube.com/watch?v=oAYMNUT_0o). Como em 26-09-2014.

¹⁰ Louise Wilson sobre *Unfolding the Aryan Papers* (<https://www.youtube.com/watch?v=7poypt6izFw>). Como em 26-09-2014.

move nos cenários sem cor da filmagem em preto-e-branco. A obra intercala esse enredo com filmagens e fotografias a cores onde se vê o trabalho de preparação da personagem e o seu rosto. Uma dialética anonimato-identificação que parece, ao mesmo tempo remeter a narrativa para o carácter colectivo dos eventos a que se refere, mas ressaltando a pessoa, o indivíduo, como vítima, mas também agente, das ocorrências.

É também como se houvesse uma transferência temporal entre o tempo do holocausto e o presente – a forma como é montada a projeção, com um espelho de cada lado da imagem, cria uma repetição da mesma *ad infinitum*, traduzindo formalmente o *Unfolding* do título da obra, e como pretendendo dizer que a narrativa contida naquelas imagens se repete e se espelha numa linha temporal que vem desde os primórdios e continua para todo o sempre, que a história se repete continuamente – *the truth unfolds*, é a verdade que se revela.

As filmagens deste trabalho incorporam também os instrumentos de medição – as ‘réguas’ – que aparecem em muitos dos trabalhos desta dupla. A sua proliferação nos cenários deste vídeo parece querer indicar que a magnitude dos eventos que constituíram a sua temática original não é mensurável, apesar dos mesmos se terem desenrolado numa época em que o racionalismo preponderante tudo media, tudo sistematizava. Parece ser nesse mesmo sentido que essas régua aparecem, quase dissimuladas, nas fotografias que as Wilson fizeram em Pripyat (*Atomgrad*, 2012) depois de vinte e cinco anos de abandono, pois são elas próprias que afirmam que nenhuma ferramenta de medida pode igualar o estrago ali infligido¹¹.

Curiosamente, as autoras reportam¹² que o uso dessas régua de medida nas suas obras se iniciou quando encontraram uma nos arquivos de Kubrick – as mesmas eram usadas como auxílio à construção e estruturação dos cenários no cinema. Esta informação pode estimular a suposição, acessória, de que as autoras possam querer conotar os espaços e eventos que retratam com uma dimensão cénica de irrealismo, de arranjo artificial, de ilusão criada por um qualquer diretor de cena, e que, tal como no cinema, se desvanece depois de se conhecerem os artificios da sua construção. “Achamos esses instrumentos de medida fantásticos, porque quase parecem instrumentos forenses.”¹³ “Tornaram-se mesmo um ponto de foco para as imagens. Mostra-nos como um espaço pode ser constantemente medido e examinado.”¹⁴

¹¹ http://www.nytimes.com/2013/07/19/arts/design/jane-and-louise-wilson.html?_r=0. Como em 26-09-2014.

¹² <http://www.timeout.com/london/art/jane-and-louise-wilson-interview-we-live-in-a-very-monitored-culture>. Como em 26-09-2014.

¹³ Louise Wilson (<http://www.timeout.com/london/art/jane-and-louise-wilson-interview-we-live-in-a-very-monitored-culture>). Como em 26-09-2014.

¹⁴ Jane Wilson (<http://www.timeout.com/london/art/jane-and-louise-wilson-interview-we-live-in-a-very-monitored-culture>). Como em 26-09-2014.

2.2. Daniel Blaufuks – Entre Memória e Construção

O trabalho de Daniel Blaufuks combina a fotografia, o vídeo, o som e a instalação para explorar questões relacionadas com o tempo e a memória. Ele dedica-se àquilo que lembramos e que esquecemos, ocupando o território entre memória pública e privada.¹⁵

Para Blaufuks, a memória é intrínseca às nossas noções de tempo, espaço e lugar, e, por definição, à fotografia, literatura e filme, arquivos e documentação. O seu trabalho levanta questões sobre a sua veracidade e fiabilidade, perguntando se a memória é “um sentimento ou um documento e como deveriam os artistas, escritores e cineastas ou historiadores tratá-la. A memória é uma bênção ou uma maldição?”¹⁶

A relação da memória com a fotografia e o filme está presente na maior parte do seu trabalho. Para ele, a fotografia é mais que um mero rastilho para recuperar memórias passadas; a fotografia é (a) memória. Alguns dos objetos que fotografa estão lá para nos lembrar que a nossa memória é limitada, que necessitamos de imagens e de recursos para nos lembrarmos do nosso passado, e talvez também para viver o nosso presente.¹⁷ Nos seus trabalhos, a transitoriedade é um elemento central e cada imagem serve ou como monumento ou como memorial à perda de memória e à ruínosa passagem do tempo.¹⁸

¹⁵ <http://www.ffotogallery.org/daniel-blaufuks-works-on-memory>. Como em 28-06-2015.

¹⁶ David Drake, *Does Your Memory Serve You Well?*, in Daniel Blaufuks, *Works on Memory – Selected Writings and Images* (Cardiff: Ffotogallery, 2012) 4-8.

¹⁷ *Idem*.

¹⁸ Filipa Oliveira, *Works On Memory In Three Acts*, in Daniel Blaufuks, *Works on Memory – Selected Writings and Images* (Cardiff: Ffotogallery, 2012) 16-21.

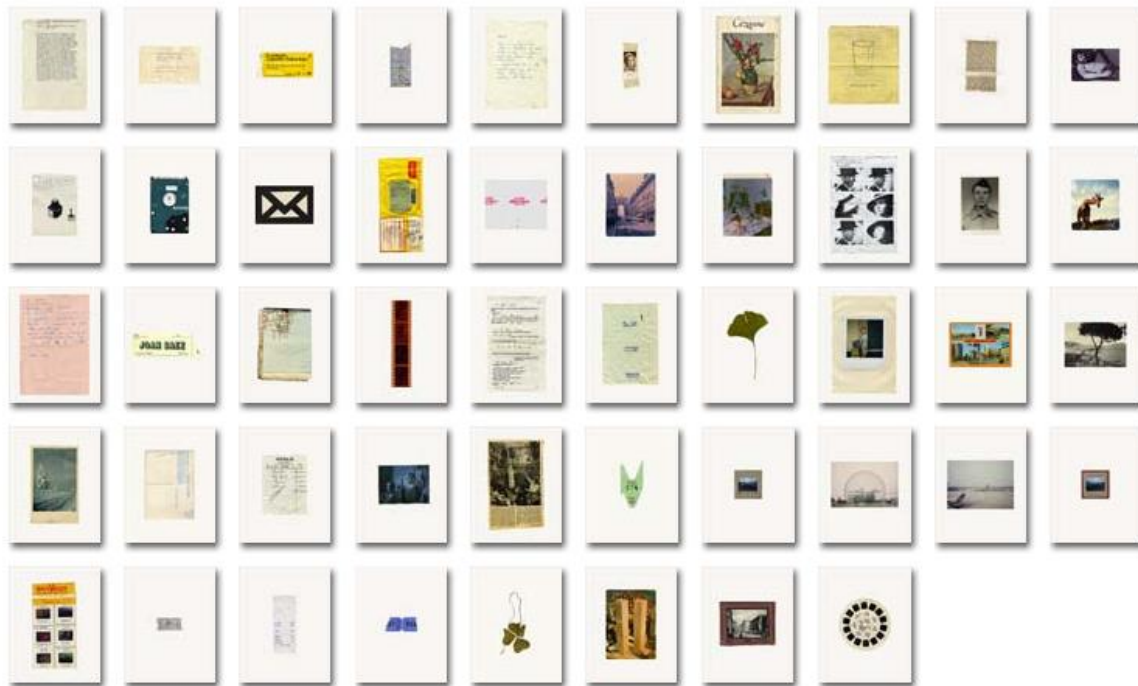


Fig. 7 Daniel Blaufuks, do projeto *Álbum* (2008).

Blaufuks seleciona e organiza o material visual de uma forma divergente e associativa, transmitindo algumas ideias de forma direta e apenas insinuando outras. Os fragmentos que utiliza adquirem uma qualidade de ‘evidências circunstanciais’ que solicitam decifração e se furtam a uma leitura única. Outrora afirmou “Penso que uma fotografia necessita ter múltiplas leituras, um mistério dentro de um segredo”.¹⁹ Cada objeto fotografado constitui uma pista para outra coisa qualquer, e, apresentados em série promovem a procura de padrões e relações, para construir uma narrativa coerente a partir dos fragmentos da memória pessoal e coletiva. “Há uma sobreposição entre o que é público e o que é privado, entre o aqui e agora e o lá e então, e entre facto e ficção.”²⁰

Com o seu trabalho (constituindo exemplo maior os casos em que veicula a história da sua ascendência judaica alemã), o espectador fica sem saber se pretende reforçar o carácter pessoal das narrativas ou chamar a atenção para os processos mnemónicos sobre a história. Ele mistura o potencial conteúdo narrativo com os elementos que representam os próprios processos e instrumentos da memória – imagens, manuscritos, fotografias e ferramentas fotográficas, elementos de e do arquivo.

¹⁹ David Drake, *Does Your Memory Serve You Well?*, in Daniel Blaufuks, *Works on Memory – Selected Writings and Images* (Cardiff: Ffotogallery, 2012) 4-8.

²⁰ Filipa Oliveira, *Works On Memory In Three Acts*, in Daniel Blaufuks, *Works on Memory – Selected Writings and Images* (Cardiff: Ffotogallery, 2012) 16-21.

Blaufuks interessa-se pelas formas como a fotografia e o filme estão a mudar enquanto *media*, e também pelos métodos que usamos para arquivar, armazenar e recuperar a informação – que representam a nossa capacidade de lembrar. Ele observa as mudanças na forma como fazemos, distribuímos e lemos as imagens, com curiosidade em compreender como será diferente a nossa memória futura.

O seu projeto *Álbum* fala sobre limites, sobre quanto se pode dizer da experiência através de pormenores e vestígios, quais os resíduos de uma vida que podem restar. Esta é a matéria dos arquivos, cujo sistema organizador se opõe à dispersão interpretativa promovida pelos fragmentos que os compõem. “O arquivo é sobre a gestão das coisas e das vidas, sobre uma fidelidade aos factos, um positivismo que é desafiado pelo trabalho poético e evocativo de Blaufuks.”²¹ A materialidade, a textura conferida pelo uso, é um elemento importante neste trabalho; os elementos utilizados recebem um certo valor histórico.

O seu trabalho *Terezín* surge devido à sua desconfiança sobre as fotografias. “Não há objetividade nas fotografias, as imagens mentem, mentem, mentem. Estão sempre a mentir”, diz ele.²² Mais especificamente, neste caso, a desconfiança sobre uma fotografia que aparece em *Austerlitz* de W.G. Sebald: uma imagem de uma sala que parecia um arquivo, preenchida do chão ao teto com prateleiras. A sala pareceu-lhe “o cenário de uma peça de teatro inacabada, demasiado perfeita para ser real”.²³ Foi ao antigo campo de concentração de Terezín com a ideia de tirar uma fotografia igual à de Sebald mas que fosse dele, apropriar-se da imagem; e o projeto impôs-se por si mesmo.

²¹ Mark Durden, *Memory Work*, in Daniel Blaufuks, *Works on Memory – Selected Writings and Images* (Cardiff: Ffotogallery, 2012) 9-15.

²² <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/gomes.html>. Como em 29-06-2015.

²³ <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/gomes.html>. Como em 29-06-2015.

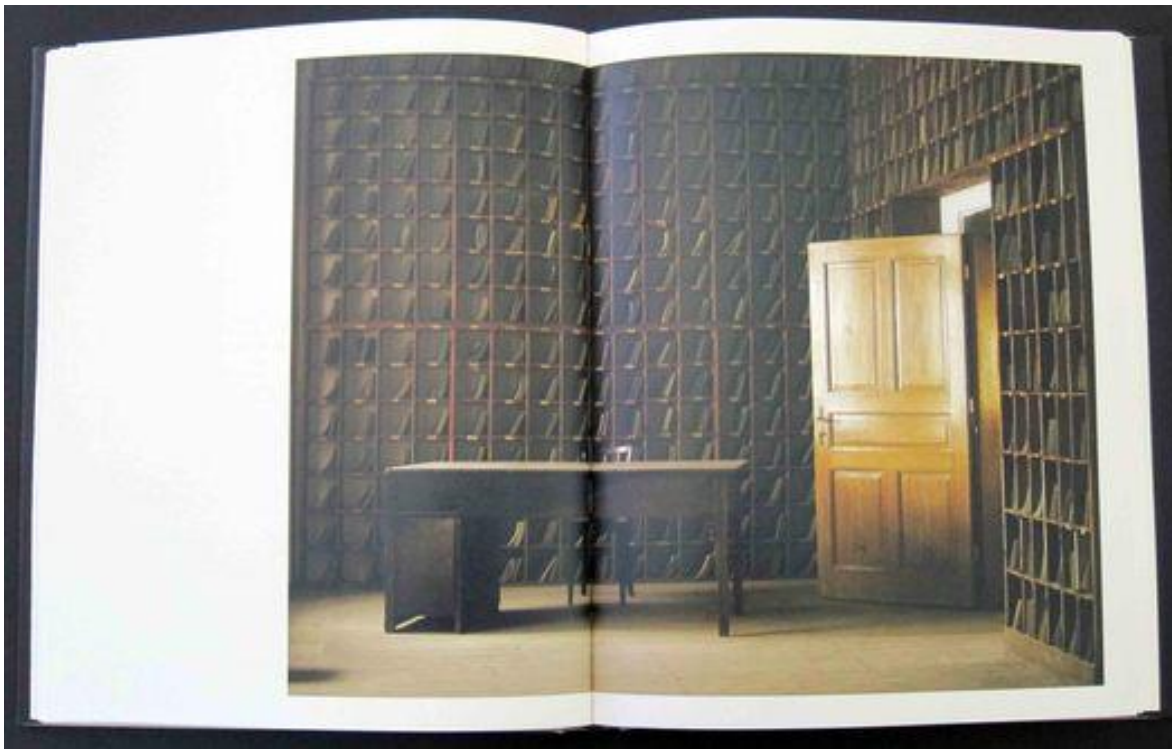


Fig. 8 Daniel Blaufuks, página do livro do projeto *Terezín* (2007).

Sebald integra fotografias nos seus livros para confirmar o que diz o texto, mas as próprias imagens levantam a dúvida no leitor, questionando a característica (ou veracidade) documental das imagens; e Blaufuks insere texto para comprovar, ou não, as suas fotografias. Ele adota a ideia da “história como uma coisa maleável, mas que se baseia em factos - os factos são inalteráveis, mas tudo o que está à volta desses factos é moldável.”²⁴ Assume o reconhecimento da diferença inalienável entre os factos e a compreensão dos mesmos.

Filipa Oliveira diz que nos trabalhos de Blaufuks a transitoriedade é um elemento central e cada imagem serve ou como monumento ou como memorial à perda de memória e à ruína passageira do tempo.²⁵

2.3. *Junichirō Tanizaki – A Linguagem da Sombra e da Matéria*

Uma última referência para o escritor japonês Junichirō Tanizaki (1886-1965). A sua apologia do estilo de vida e estética tradicionais japoneses expressa em *Elogio da Sombra*²⁶ pode ser vista como um apelo à manutenção da memória coletiva ancestral, numa era de ruína da

²⁴ <http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/gomes.html>. Como em 29-06-2015.

²⁵ Filipa Oliveira, *Works On Memory In Three Acts*, in Daniel Blaufuks, *Works on Memory – Selected Writings and Images* (Cardiff: Ffotogallery, 2012) 16-21.

²⁶ Título original: *In'ei Raisan* (1933).

mesma, devido ao desenvolvimento de um intenso ciclo de mudança e ao surgimento de uma nova realidade, fundada num novo paradigma de organização social e de valores estéticos. Mas a referência ao seu enunciado surge aqui, sobretudo, pela identificação entre algumas componentes importantes do desenvolvimento da investigação fotográfica realizada e os princípios estéticos que Tanizaki promove – que são, fundamentalmente, a apologia da sombra e do valor de usura dos materiais.

A determinado momento do seu enunciado Tanizaki especula que, possivelmente, quando os ocidentais falam de ‘mistérios do Oriente’ se referem “àquela calma um pouco inquietante que a sombra segrega quando preenche todo um espaço interior. O segredo é a magia da sombra.”²⁷ E diz que nos locais escuros se sente uma espécie de apreensão igual à que sentimos face à eternidade, como se permanecer nesses espaços nos fizesse perder a noção do tempo.²⁸ Essa sensação de ‘mistério’ lembra-nos os ‘mistérios’ da memória, recorrentes na componente teórica deste estudo, a qual se pode também associar a esse ‘mistério do Oriente’, pois esse era, aquando do encontro inicial com a nossa civilização, também o local da manutenção de uma memória ancestral (veiculada pelos hábitos), um local onde aparentemente o tempo havia parado.

‘Parado no tempo’ parecia, precisamente, ser a condição do referente material desta investigação, e o mistério que lhe conferia o seu encerramento foi prolongado, durante a presença do fotógrafo, pela escuridão dominante no seu interior. Ao propormo-nos construir as fotografias apenas com a luz disponível desse local, as imagens resultantes teriam que aceitar comportar na sua composição a porção de sombra que o seu referente lhes consignaria; de tal forma que a própria sombra passaria, eventualmente, a ser também referente dessas imagens. E, como tal, numa possível asserção semiótica, vista como representação de uma lacuna, da imagem e do conhecimento; ou como sugestora do jogo entre a lembrança e o esquecimento, indispensável ao exercício da memória e intrínseco ao exercício do arquivo. Podemos interpretar de Tanizaki que aquilo que não vemos nas imagens pode ser tão importante como aquilo que elas nos revelam. Segundo ele, nos espaços completamente iluminados “as suas cores vivas esvaem-se inelutavelmente na vulgaridade e depressa enfadam”²⁹.

Em termos que consideramos pertinentes para o desenvolvimento das linguagens visuais,

²⁷ Junichirō Tanizaki, *Elogio da Sombra* (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008) 46.

²⁸ Junichirō Tanizaki, *Elogio da Sombra* (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008) 47.

²⁹ Junichirō Tanizaki, *Elogio da Sombra* (Lisboa: Relógio D’Água Editores, 2008) 49.

Tanizaki fala-nos também da forma como na escuridão o que é visível adquire um relevo surpreendente; como um objeto brilhante se adequa a um ambiente escuro; como um qualquer objeto se pode destacar quando colocado no limiar dessa escuridão; como as cores adquirem qualidades perceptivas especiais com a velatura da penumbra; como uma claridade incerta pode valorizar tanto as cores vivas como os tons profundos; como as cores profundas, sóbrias ou veladas, se destacam e enriquecem mutuamente se justapostas, e ganham uma ressonância emocional especial quando, sob uma camada de outra cor densa, normalmente o negro, parecem emergir da profundidade material do próprio objeto; como são especiais as matérias densas e de boa qualidade, as superfícies ou objetos com reflexos de cor profundos em vez de um brilho superficial, e os elementos cobertos da patina da usura.

No espaço abordado, essa usura estava exacerbada pelas características das suas superfícies e objetos, desgastados pelo uso e pelos agentes naturais, com as cores e os brilhos desvanecidos pela antiguidade, e com a velatura de uma densa camada de pó; contribuindo grandemente para a dialética entre a materialidade e a desmaterialização presente em toda a dimensão visual desta investigação.

Por fim, referimos que, em oposição ao imediatismo e caráter descartável da nossa modernidade, Tanizaki faz sobressair a importância da experiência, da densidade dessa experiência, e da utilização dos diversos sentidos para o enriquecimento da percepção fenomenológica dos espaços e das ocorrências, com tempo e disponibilidade mental.

3. O Guarda-Livros

“Esquecer é a ruína da memória, o seu colapso, decadência, fragmentação e eventual desvanecimento até à anulação.”

(Rebecca Solnit)

3.1. Ruína

As incursões de prospeção nos espaços devolutos da área geográfica inicialmente definida, a constatação das suas condições estruturais ou de conservação, e a pesquisa bibliográfica sobre a temática do abandono, rapidamente acrescentaram a esta temática o âmbito da ruína.

Quando Brian Dillon diz que “vivemos numa época de arruinamento” completa com “apesar de podermos dizer que sempre assim vivemos”. O fascínio pelas ruínas e a estética da ruína vêm já de trás, com precursores imediatos nos anos 1960s e 1970s, antes, nos próprios paradoxos do modernismo, e, mais longe ainda, no longo histórico de apreciação pela ruína que é evidente desde o Renascimento tardio em diante.³⁰ Andreas Huyssen sugere mesmo que toda a tradição de pensamento que vai do modernismo ao pós-modernismo é ensombrada pela imaginação da catástrofe, e pelo imaginário das ruínas que acompanhou a trajetória da modernidade desde o séc. XVIII.³¹

No século XVIII, para além da valoração Romântica da ruína, havia já uma perceção da sua dimensão política. A apetência pela ruína influenciou alguns dos debates estéticos fundamentais dessa época, respeitantes, por ex., às questões do sublime, do pitoresco e do gótico. E os edifícios arruinados, ou os seus fragmentos, aos olhos das políticas liberais dos novos tempos, representavam o colapso das instituições que antes detinham o poder (a aristocracia feudal e a eclesiástica).³² Em 2009, Huyssen atualiza esta questão quando refere o papel central do discurso das ruínas para a legitimação da reclamação de poder pelas nações-estado modernas.

Desde logo, Denis Diderot exprime que as ruínas, para além de serem um vestígio do passado, ou um memorial, constituem um prenúncio do futuro e lembram a efémera existência do Homem, a inevitabilidade da morte num universo em que até as rochas se desfazem e as

³⁰ Brian Dillon ed., ‘Introduction’ to *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 10-19.

³¹ Andeas Huyssen, extract from ‘Authentic Ruins’, in *Ruins of Modernity*, ed. Julia Hell (Durham, North Carolina: Duke University Press, 2009) 19-22. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 52-54.

³² Gilda Williams, ‘It Was What It Was: Modern Ruins’, *Art Monthly*, no. 336 (May 2010) 1-4. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 94-99.

nações sucumbem.³³ (ver Anexo 1) Como nos lembra Dillon, o edifício arruinado é aquilo que resta do passado, é um portal para o mesmo; a sua decadência é um lembrete concreto, uma advertência mesmo, da passagem do tempo. Simultaneamente, a ruína projeta-nos no futuro; prevê um futuro no qual o nosso presente cairá no mesmo desleixo, ou vítima de alguma calamidade imprevisível. “A ruína, apesar da sua decadência, vai sobreviver mais do que nós. As ruínas fazem parte da longa história do fragmento, mas a ruína é um fragmento com um futuro; vai continuar a existir depois de nós desaparecemos.”³⁴



Fig. 9 Robert Smithson, do trabalho *Hotel Palenque* (1969-1972).

Apesar disso, num artigo publicado em 1996, a *New Scientist* previu que se a humanidade desaparecesse, no máximo, levaria 500 anos até que a natureza cobrisse os vestígios humanos, com a maioria a desaparecer ao fim de 100.³⁵ Para Georg Simmel, que em 1911 escreveu *Die Ruin*, uma ruína é um local onde a natureza e a humanidade trabalham em conjunto para

³³Denis Diderot, extract from ‘Le Salon de 1767’ (Paris, 1767); trans. John Goodman, in *Diderot on Art. II: The Salon of 1767* (New Haven and London: Yale University Press, 1995) 196-7; 198-9. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 22.

³⁴ Brian Dillon ed., ‘Introduction’ to *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 10-19.

³⁵ Gilda Williams, ‘It Was What It Was: Modern Ruins’, *Art Monthly*, no. 336 (May 2010) 1-4. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 94-99.

produzir uma obra colaborativa.³⁶

Na década de 1960, com o seu trabalho *Hotel Palenque*, Robert Smithson também evoca essa visão de um mundo sem pessoas, retomado pela Natureza. Ao mesmo tempo, com as suas esculturas ele manifesta uma descrença no otimismo sobre os resultados do desenvolvimento tecnológico, pois sobre elas declara que a sua temporalidade remetia para trás, para distopias geológicas, e não para a frente, para utopias tecnológicas.³⁷ Smithson procurava o informe, a desintegração e o desperdício como elementos para trabalhar o conceito da entropia, central no seu trabalho, e para fazer uma oposição entre o tempo histórico e o tempo geológico.



Fig. 10 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

No geral, o seu trabalho promove dramáticos saltos cognitivos no tempo e no espaço, desde o ‘pré-histórico’ (antes de qualquer coisa ter emergido do caldo primordial) até ao ‘pós-histórico’ (quando tudo teria retornado a um estado igualmente indiferenciado); esse tempo histórico (o da humanidade), e até mesmo o tempo do orgânico, seria um mero vislumbre nessa amplitude imensurável. Ele mesmo afirma “O tempo geológico tem a propriedade de reduzir a ‘história da arte’ a um mero traço.”³⁸ A sua visão da entropia assume naturalmente o

³⁶ Gilda Williams, ‘It Was What It Was: Modern Ruins’, *Art Monthly*, no. 336 (May 2010) 1-4. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 94-99.

³⁷ Little Shaw, ‘The Utopian Past’, in *Present Tense through the Ages: On the Recent Work of Gerard Byrne* (Cologne: Verlag der Buchlandlung Walther König, 2007) 121-8. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 192-202.

³⁸ James Lingwood, ‘The Weight of Time’, in *Field Trips: Bernd & Hilla Becher/Robert Smithson* (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2002) 70-79. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 109-118.

desaparecimento da humanidade, e até mesmo de toda a vida orgânica, no retorno do planeta à sua geologia original. E, a propósito da entropia, Smithson lembra-nos que a ruína é sempre dinâmica e em processamento.

Já aqui se indicou que, no século XVIII, a apetência pela ruína influenciou o debate sobre a questão do sublime. Foi precisamente nesse século que o conceito se tornou importante, quando foi aplicado nas artes para descrever características da natureza que provocam reverência, medo, espanto ou maravilhamento.³⁹ Jean-Luc Nancy diz que o sublime é um sentimento, e, mais que um sentimento no sentido comum, é a sensação do sujeito no limite.⁴⁰ Esta emoção, principalmente se encarada na aplicação coloquial do termo, pode constituir motivo suficiente para a disseminada fruição estética das ruínas e para a nostalgia que despertam.

3.2. *Pó*

Smithson diz que “um universo desbotado e fraturado rodeia o artista”⁴¹, fazendo lembrar a cinzenta camada de pó de Walter Benjamin. Em 1927 (*Dreamkitsch*), este autor fala no estado de aborrecimento provocado pelos sonhos menores da modernidade, e pela proliferação do repetitivo, da cópia e do artificial em substituição do autêntico; de tal forma que enuncia que “a cinzenta película de pó que cobre todas as coisas se tornou na sua melhor parte”⁴², aludindo à nostalgia pela coisa autêntica, que situava no passado. Celeste Olalquiaga diz que o pó “é um véu transparente que seduz com a promessa daquilo que está por baixo”⁴³. O pó, simultaneamente, assinala o abandono, e promove a distância entre a função utilitária dos objetos e espaços, e o presente nostálgico ou fetichista da sua reavaliação. Apesar de podermos ver a relíquia ou objeto antiquário – e os espaços ‘parados no tempo’ – como uma ligação direta entre diferentes presentes (a simples transposição para o ‘agora’ do presente de outrora), o pó determina-lhes um acréscimo, aquele que Benjamin designa como ‘a sua

³⁹ Simon Morley, ‘Introduction’ to *The Sublime* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2010)12-21.

⁴⁰ Jean-Luc Nancy, extract from ‘L’Offrande sublime’, in Jean-François Courtine, et al., *Du sublime.l’Extrême contemporain* (Paris:Berlin, 1988); trans. Jeffrey S. Librett, *Of the Sublime: Presence in Question* (Albany: State University of New York Press, 1993) 44-8. In Simon Morley ed., *The Sublime* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2010) 47-52.

⁴¹ James Lingwood, ‘The Weight of Time’, in Field Trips: Bernd & Hilla Becher/Robert Smithson (Porto: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, 2002) 70-79. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 109-118.

⁴² Celeste Olalquiaga, extracts from *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience* (New York: Pantheon Books, 1998) 87-95; 140-46. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 32-35.

⁴³ *Idem*.

melhor parte', a aura que advém da distância, a sua inscrição no(s) campo(s) da emoção, da memória e da imaginação.

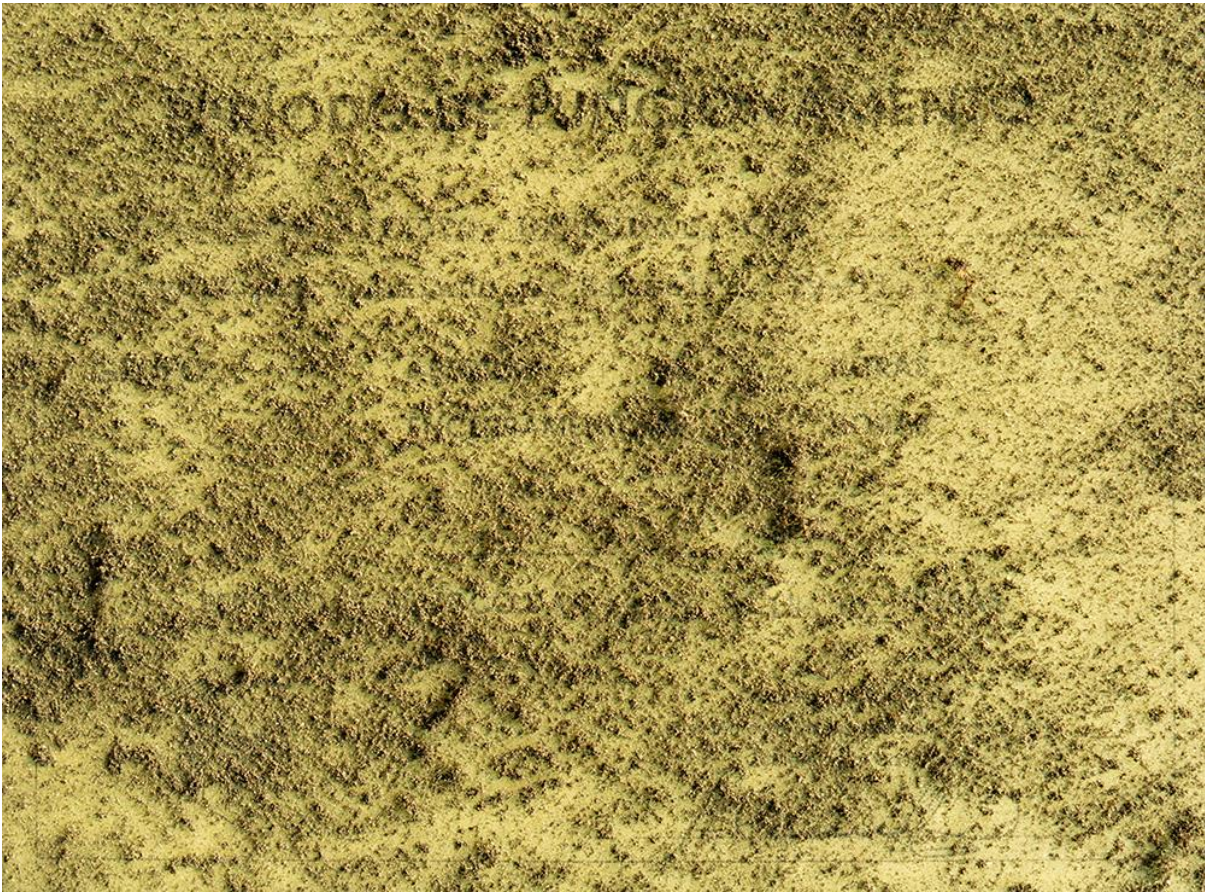


Fig. 11 Nelson Silva Sousa, *Período de Funcionamento*, projeto *Conta-Corrente* (2014).

“O pó torna acessível a elusiva passagem do tempo”⁴⁴; não permite ao local ou objeto abandonados ficarem ‘parados no tempo’; ainda que imóveis, ou de alguma forma retidos numa conjuntura (ultra)passada, o pó não lhes permite serem inertes a essa passagem do tempo. Dexter Sinister diz que o tempo só pode ser medido pelo movimento.⁴⁵ Num espaço em que a atividade parou e a acumulação do pó marca a passagem do tempo, o movimento implícito deverá ser o da entropia, essa permanente força em potência que impele à evolução.

E o pó, que se deposita sobre todas as coisas abandonadas à ausência de uma ação renovadora, pode ser visto como a ferramenta primeira e permanente da mecânica da entropia.

⁴⁴ Celeste Olalquiaga, extracts from *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience* (New York: Pantheon Books, 1998) 87-95; 140-46. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 32-35.

⁴⁵ Dexter Sinister, extract from *A Note on the Time (18 February 2011)* (www.servinglibrary.org). In Amelia Groom ed., *Time* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2013) 133-137.

O pó é um resíduo incómodo, que macula aquilo em que toca e que tem que ser erradicado, visto como sujidade. Georges Bataille acusa-o de constituir camadas sombrias que invadem constantemente as habitações mundanas e as conspurcam uniformemente; preparando-as para uma eminente ocupação por obsessões, fantasmas, espectros que o odor decadente a pó antigo alimenta e intoxica.⁴⁶ “Uma contaminação persistente largada pela morte no mundo dos vivos. Pertencendo ao exterior, à rua, o pó penetra constantemente na arena sagrada dos espaços privados, lembrando que não há limites impermeáveis entre vida e morte.”⁴⁷ É o elemento que parece unir a circularidade geológica de Smithson (visto como o grande artista-entropologista da sua geração) com o universo místico – ‘Do pó, Para o pó.’

3.3. *Memória*

No mesmo texto, Bataille sugere que eliminar o pó contribui, tanto quanto a ciência, para “dissipar os injuriosos fantasmas que a limpeza e a lógica abominam”; e que o pó, provavelmente, persistirá até ganhar vantagem sobre os nossos esforços de manutenção, “ocupando as imensas ruínas de edifícios abandonados”, e, então, “não restará nenhum guardião contra os terrores noturnos, para cuja eliminação nos tornámos tão bons guarda-livros...”⁴⁸

Esses fantasmas que a lógica abomina deverão ser o abandono da racionalidade e da busca pelo conhecimento, a escuridão da ignorância. O pó, por sua vez, evoca os fantasmas da ruína e do desaparecimento (a morte). Então, enquanto marca de ausência – de pessoas e da sua atividade – o pó remete tanto para o fim da resiliência contra as forças da entropia, como para o abandono da atividade cognitiva, da função de ‘guarda-livros’ que, em Bataille, podemos ver como a de guardião do arquivo (físico) da memória, e também como símbolo da nossa atividade de procura pelo conhecimento e pela racionalidade – se nos permitirmos a interpretação da sua referência aos contadores de histórias e aos fantasmas da lógica como uma exclusão do pó pelo desenvolvimento do trabalho criativo, ou do esforço cognitivo em geral. Por aí, também podemos interpretar esse ‘guarda-livros em que nos tornamos’ como

⁴⁶ Georges Bataille. ‘Poussière’ (Dust) entry in first instalment of ‘Le Dictionnaire Critique’, *Documents*, no. 1 (Paris, 1929); trans. Iain White, in *Encyclopaedia Acephalica* (London: Atlas Press, 1995) 42-3. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 31.

⁴⁷ Celeste Olalquiaga, extracts from *The Artificial Kingdom: A Treasury of the Kitsch Experience* (New York: Pantheon Books, 1998) 87-95; 140-46. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 32-35.

⁴⁸ Georges Bataille. ‘Poussière’ (Dust) entry in first instalment of ‘Le Dictionnaire Critique’, *Documents*, no. 1 (Paris, 1929); trans. Iain White, in *Encyclopaedia Acephalica* (London: Atlas Press, 1995) 42-3. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 31.

contentor em si mesmo da memória e do conhecimento – a humanidade como uma espécie de repositório para o(s) transportar ao longo do tempo. A existência do conhecimento depende, então, da existência do Homem. A manutenção da memória também.



Fig. 12 Nelson Silva Sousa, *O Guarda-Livros*, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Por outro lado, tal como as outras coisas, a humanidade existirá enquanto existir a sua memória; mas o abandono da função de guarda-livros sugere o abandono da proteção dessa derradeira existência que é a memória. Georges Didi-Huberman, mais do que sugerir a possibilidade de tal ocorrência, especifica-a, quando se reporta a um evento histórico representativo⁴⁹, e escreve sobre uma das maiores distopias da modernidade descrevendo os esforços para anular uma existência, não apenas através da sua destruição física, mas também pela posterior destruição da memória dessa existência, e, mais ainda, com o cuidado de apagar os próprios vestígios da destruição.⁵⁰ Nesse texto, Huberman discorre sobre a omnipresença da Fotografia, mesmo contra todas as proibições, e sobre a sua capacidade para combater a obliteração, primeiro, do conhecimento exterior das ocorrências, e, depois, da sua memória.

A propósito das distopias da modernidade, nessa expressão final do excerto de Bataille não podemos deixar de sentir também uma certa dose de ironia. Faz-nos pensar que o autor poderá estar a considerar a formatação generalista da vida na era moderna, a qual incluiu (ou inclui ainda, dependendo das opiniões) a relação das pessoas com o conhecimento: a uniformização

⁴⁹ A tentativa de extermínio do povo judeu durante o Holocausto Nazi. Por coincidência, os trabalhos dos artistas postos em destaque na análise do estado-da-arte desta investigação também contêm fortes referências a essa ocorrência, que muitos autores vêm como o fim da Humanidade (tal como ela se via a si própria anteriormente), e que condiciona tanto a sua memória, como a sua identidade na ‘pós-modernidade’.

⁵⁰ Georges Didi-Huberman, *Imagens Apesar de Tudo* (Lisboa: KKYM - Coleção Imago, 2012).

e mecanização, que foi além dos processos produtivos e regulou os hábitos sociais; a massificação em geral; a artificialização das vivências; a subordinação do conhecimento a paradigmas estabelecidos e redutores; a sua organização metódica e programada e o correspondente arquivamento; a apatia intelectual derivada dessa subordinação; o ‘aborrecimento da modernidade’ sugerido por Benjamin; a diminuição do Homem perante a máquina; a sua identificação com a própria máquina.



Fig. 13 Objetos recolhidos durante a investigação – dois elementos de um conjunto de cerca de oitenta carimbos encontrados no edifício estudado.

A reformatação da memória que ocorreu com os desenvolvimentos tecnológicos da modernidade, ao serviço dos objetivos que a formataram, foi um dos elementos dessa reconstrução identitária do Homem individual e social. A par com o aumento da mediação da experiência implicado na disseminação dos meios de comunicação de massas, alicerçados na imagem, também a construção da memória individual e coletiva passou a ser progressivamente mais mediada pelos instrumentos de registo, arquivamento e transmissão da informação. Podemos dizer que a mediação (e, nesse sentido, também mediatização) da memória é proporcional à mediação da experiência.

No seu trabalho essencial sobre a temática do arquivo⁵¹, Jacques Derrida recorre à etimologia

⁵¹ Jacques Derrida, *Mal d'Archive: une impression freudienne* (Paris: Éditions Galilée, 1995); trans. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996) 8-12. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006) 76-79.

(a partir do Grego) para nos indicar a diferença entre duas variantes da memória: a *mneme* ou *anamnesis*, que designa a memória enquanto experiência interna, espontânea e viva; e o *hypomnema*, enquanto suplemento mnemotécnico, representante substituto, auxiliar, ou memorando. Os desenvolvimentos técnicos que promoveram a mediatização da sociedade moderna terão induzido a progressiva substituição desses processos mnemónicos internos baseados na vivência concreta dos diversos tipos de eventos (a anamnese), por processos de construção de memória (e, conseqüentemente, construção de identidade) mediada pelo registo com engenhos técnicos, e, frequentemente (ou maioritariamente, a partir de certo momento), resultantes da(s) vivência(s) de um outro que não o próprio indivíduo que manifesta essa(s) memória(s) hipomnésica(s). Neste âmbito, devemos ainda ter consciência que essa informação veiculada pelos media tanto pode ser proveniente do real –mas ainda assim sujeita a filtragens modeladoras com uma qualquer base ideológica–, como ser uma construção puramente idealizada e artificial, passível de ser elusivamente transmitida como representativa de uma qualquer realidade; em todo o caso, informação assimilável para a construção da memória.



Fig. 14 Nelson Silva Sousa, *O Espelho*, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Pensando na abrangente mediatização da sociedade na modernidade, Bernard Stiegler diz que passamos a partilhar uma memória cada vez mais homogénea, uma identidade comum, desaparecendo a singularidade individual porque o passado que origina a consciência (“*passé de conscience*”) passa a ser comum a todos os recetores dos mesmos media; e Victor Burgin diz que raramente possuímos as memórias que nos vendem.⁵² Não quer isto dizer que antes não existia uma memória coletiva, uma identidade própria de cada grupo social. No entanto, estes grupos, podendo ser mais ou menos alargados, dificilmente teriam uma abrangência similar à do público dos meios de comunicação de massas; e o fator de grupo não seria tão determinante na homogeneização da identidade, porque a construção da mesma se baseava fundamentalmente na(s) vivência(s) concreta(s), o que tendencialmente constitui fator de variabilidade individual dentro das referências do coletivo, principalmente no que concerne à construção da memória.

De qualquer forma, essa vivência material e direta, atuante, mesmo que por alguma influência maior de um qualquer fator de referência⁵³ originasse uma elevada coesão identitária ou de memória num grupo ou população, teria sempre o valor acrescido da experiência, devido tanto à multiplicação das possibilidades de interação do indivíduo com as muitas dimensões do real, como ao correlativo aumento de estímulos físicos e cognitivos (intelectuais e emotivos). Podemos então dizer que esse exercício da(s) fenomenologia(s) da experiência promove a ocorrência e desenvolvimento das várias dimensões de se ser humano. Apontando numa direção diversa, Ollivier Dyens⁵⁴ reforça que as nossas memórias atuais, aquelas que nos dão forma e identidade, são produções fabricadas; o seu registo, armazenamento, rememoração e modificação são tudo operações executadas por máquinas; que essa vivência “por procuração” (vivendo representações de vivências alheias) altera profundamente a nossa experiência do mundo; que estamos a confundir ‘memória’ e ‘memórias’ quando, mais do que a capacidade de lembrar, são as nossas memórias aquilo que confiamos às nossas máquinas; e, daí, que a identidade humana agora deambula entre máquinas e memórias feitas por máquinas – “vivemos num mundo de memórias maioritariamente inumanas”.

⁵² Ian Farr, ‘Introduction’ to *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 12-27.

⁵³ A exemplo da identidade territorial, usos e costumes, valores éticos ou estéticos, ...

⁵⁴ Ollivier Dyens, extracts from ‘The Sadness of the Machine’, *ctheory* (2001) (www.ctheory.net). In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 75-79.

3.4. Arquivo

Devido a essa preponderância do registo e divulgação tecnológicos da informação, Pierre Nora⁵⁵ diz-nos que a memória moderna se baseia completamente na especificidade do indício, na materialidade do vestígio, no carácter concreto do registo, na visibilidade da imagem; que a memória moderna é sobretudo arquivística. Lembra-nos também que quanto menos a memória é vivida internamente (em resultado da diminuição da experiência concreta), maior é a necessidade para acessórios externos e lembretes tangíveis, materiais, daquilo que já não existe – “daí a obsessão com o arquivo que marca uma era e no qual tentamos preservar não só todo o passado mas também todo o presente.” O desaparecimento da memória tradicional, e a consciência dessa perda que acompanhou a industrialização, levou a uma hipertrofia da memória – talvez por não se saber *a priori* o que deve ser lembrado, arquivamos tudo.



Fig. 15 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Ian Farr⁵⁶ diz que o espectro da memória assombrou o modernismo a partir do fim da década de 1950, pois a produção artística pós-modernista passou a dar valor à memória incorporada,

⁵⁵ Pierre Nora, extracts from *Les Lieux de mémoire*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1984) (7 vols, 1984-92); trans. Arthur Goldhammer, *Realms of Memory* (New York: Columbia University Press, 1996) 4-5; 6-11. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 61-66.

⁵⁶ Ian Farr, ‘Introduction’ to *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 12-27..

aos elementos do passado, contrariando a ideologia modernista de progresso que, ao mesmo tempo, se libertava da tradição e da contingência histórica e reduzia a importância daquilo que estava para trás, daquilo que era ultrapassado pelo novo. A sistematização que caracterizou a era moderna foi ao ponto de sistematizar a própria caducidade das coisas, programou-a nos seus produtos, e, aparentemente, estendeu-a às vivências sociais e psíquicas. De tal forma, que Baudelaire define ‘modernidade’ como “o efêmero, o fugidio, o contingente, a cara-metade cuja outra metade é o eterno e o imutável”⁵⁷. Atendendo a Nora⁵⁸, essa constante mutabilidade, cada vez mais presente com a progressão do século XX, contribui para o medo de que tudo está na iminência de desaparecer, promove a ansiedade sobre o exato significado do presente e a incerteza sobre o futuro, e cria uma insegurança que, associada ao desaparecimento da memória tradicional, faz armazenar todo e qualquer “sinal tangível” daquilo que existiu.

Daí decorre, aparentemente, um paradoxo entre a ideologia modernista pelo novo (rejeitando aquilo que está para trás e o tempo histórico), e o seu processo de sistematização do arquivo (que parece equiparável a esse sobrearquivamento que terá tido origem nas consequências psíquicas da acelerada caducidade resultante da primeira). No entanto, Nora diz-nos também que os antigos arquivistas profissionais, que eram acusados de ter a mania de preservar tudo, sabiam que a destruição controlada era o segredo do ofício. Nesta atitude podemos ver a sistematização (e o controlo) da caducidade também aplicada ao arquivo, aos registos daquilo que passou, à memória daquilo que perdeu a validade e foi substituído pelo novo. A obsessão pelo arquivamento que tudo mantém não seria então tanto contemporânea do modernismo, mas sim posterior, ou, como descrito, uma sua consequência.

Esse poder de deliberação dos arquivistas indicia os princípios de constituição do arquivo. A *Encyclopaedia Universalis*⁵⁹ diz que “os arquivos são constituídos pelo conjunto de documentos que resultam da atividade de uma instituição ou de uma pessoa física ou moral”.

⁵⁷ Hal Foster, extract from ‘Outmoded Spaces’, *Compulsive Beauty* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1993) 157-68. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 49-59.

⁵⁸ Pierre Nora, extracts from *Les Lieux de mémoire*, vol. 1 (Paris: Gallimard, 1984) (7 vols, 1984-92); trans. Arthur Goldhammer, *Realms of Memory* (New York: Columbia University Press, 1996) 4-5; 6-11. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 61-66.

⁵⁹ *Encyclopaedia Universalis* (Paris, 1968) 2: 231. In Paul Ricoeur, *Temps et r cit*, vol. III (Paris: Éditions du Seuil, 1978); trans. Kathleen Blamey and David Pellauer, *Time and Narrative*, vol. III (Chicago: University of Chicago Press, 1988) 116-19. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006) 66-69.

A *Encyclopaedia Britannica*⁶⁰ diz que “o termo arquivos designa o conjunto organizado de registos produzido ou acolhido por uma entidade pública, semipública, institucional, empresarial, comercial ou privada no curso das suas atividades e preservada por ela, seus sucessores ou repositório autorizado através da extensão do seu significado original como repositório para tais materiais.” Portanto, atendendo a estas definições e ao enunciado de Derrida, o arquivo necessita de um domicílio – “não há arquivo sem um lugar de consignação”⁶¹. Esta, para além de fornecer uma proteção física, implica no arquivo uma institucionalidade que formata toda a sua ontologia. Como denuncia Paul Ricoeur⁶², a constituição de um arquivo está sujeita ao caráter ideológico da escolha; e o seu caráter institucional afirma-se tanto na seleção da informação, ou documentos, como na produção e na conservação dos mesmos – três momentos distintos em que se reforça essa ideologia (ou política), e também se manifesta o princípio organizativo de um arquivo. Em todas estas etapas, alguma (que pode ser mesmo muita) dose de discriminação é assumida, eventualmente até inevitável.

3.5. Domiciliação e Materialidade

Ricoeur afirma que uma interpretação sociológica deve ver os arquivos como um “depósito autorizado” seguindo as normas estipuladas pelos objetivos da sua instituição. Mas este elemento do caráter do arquivo não é completamente linear, e Hal Foster defende que o conteúdo de qualquer arquivo não é determinista⁶³, pois a sua composição está dependente da variabilidade das influências a que é vulnerável ao longo do seu percurso histórico, a sua leitura está dependente da complexa conjuntura (que inclui fatores como o momento histórico, a especificidade do leitor, o objetivo da leitura, ...) que determina a sua interpretação, e as suas componentes podem conter mais informações que aquelas

⁶⁰ *Encyclopaedia Britannica* (Chicago, 1971) 2: 362B. In Paul Ricoeur, *Temps et r cit*, vol. III (Paris: Éditions du Seuil, 1978); trans. Kathleen Blamey and David Pellauer, *Time and Narrative*, vol. III (Chicago: University of Chicago Press, 1988) 116-19. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006) 66-69.

⁶¹ Jacques Derrida, *Mal d'Archive: une impression freudienne* (Paris: Éditions Galilée, 1995); trans. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996) 8-12. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006) 76-79.

⁶² Paul Ricoeur, *Temps et r cit [récit, provavelmente]*, vol. III (Paris: Éditions du Seuil, 1978); trans. Kathleen Blamey and David Pellauer, *Time and Narrative*, vol. III (Chicago: University of Chicago Press, 1988) 116-19. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006) 66-69.

⁶³ Hal Foster ‘An Archival Impulse’, *October*, no. 110 (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Fall 2004) 3-6; 21-2. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006) 143-148.

inicialmente previstas. Como exemplo de uma corrente de artistas que trabalha frequentemente com esta temática, Neil Cummings e Marysia Lewandowska dizem que o arquivo designa um território e não uma narrativa específica – “na sua lógica não há um imperativo visível, e, portanto, os significados do seu conteúdo estão à disposição [também para o artista]; é um campo discursivo”⁶⁴.

Numa certa concordância com o anterior, Ricoeur também aceita que para ler um documento é necessário saber interrogá-lo, e que os vestígios mais precisos são aqueles que não se destinavam à nossa informação, “os não-intencionados”. Esta ideia remete-nos para uma intenção de construção orientada da história, que pode estar subjacente à produção ou seleção dos documentos que constituem um arquivo; e que, no contexto deste trabalho, que tem uma grande base nos conceitos da ruína, é particularmente interessante de compreender através do confronto entre as noções de ‘monumento’ e de ‘documento’, também presente no enunciado de Ricoeur: os monumentos (muitos dos quais constituídos a partir de ruínas) “têm por finalidade óbvia, a celebração dos eventos que os seus contemporâneos – especialmente os mais poderosos – julgaram ser merecedores de integrar a memória coletiva”; “pelo contrário, o documento, apesar de ser recolhido, parece possuir uma objetividade oposta à intencionalidade do monumento”.

Os elementos de um arquivo foram considerados mais como documentos do que como monumentos, mas muitos críticos consideram os documentos, e por inerência os arquivos, tão instituídos como os monumentos, e não menos edificantes relativamente ao poder e àqueles que o detêm. Esses autores que se dedicam a descobrir “o monumento que se esconde no documento” visam assim expor as condições de produção da História, e as suas intensões escondidas ou inconscientes. James Young, por exemplo, vê mesmo uma contradição no memorial público tradicional, que, em vez de preservar a memória coletiva, funciona como seu supressor, na medida em que, ao estabelecer uma forma material fixa para a memória (que em essência é algo instável), o memorial congela o significado e liberta o público da obrigação de lembrar.⁶⁵ Como já vimos, o arquivo, enquanto “prótese da memória”, memorial

⁶⁴ Neil Cummings, Marysia Lewandowska, extract, ‘From Enthusiasm to the Creative Commons’, e-mail exchange with Anthony Spira, *Enthusiasm: Films of Love Longing and Labour* (London: Whitechapel Gallery/Berlin: Kunst Werke/Barcelona: Tàpies Foundation, 1 April 2005-15 January 2006). This text is licensed under Creative Commons: Attribution NonCommercial ShareAlike. <http://www.creativecommons.org>. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006) 149-153.

⁶⁵ Uriel Orlow, ‘Latent Archives, Roving Lens’, in *Ghosting: The Role of the Archive in Contemporary Film and Video*, ed. Jane Connarty and Josephine Lanyon (Bristol: Picture This, 2006) 34-7. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 204-214.

hipomnésico, pode fazer o mesmo.

Percebemos então diversos elementos que remetem para fatores de controlo associados ao monumento, ao documento e ao arquivo; e que resultam em processos de controlo da memória e da história (ou, mais especificamente, da construção histórica). No seu filme de 1956 *Toute la mémoire du monde*, Alain Resnais sugere esse mecanismo de controlo no arquivo domiciliado que é a Bibliothèque Nationale em Paris. Através das suas sequências de imagem, ele promove o sentido de aprisionamento que Derrida imputa à domiciliacão do arquivo. E é precisamente nesse encarceramento domiciliário que Derrida encontra um paradoxo que designa por ‘mal do arquivo’, “*le mal d’archive*”: esse mecanismo de controlo do acesso ao arquivo que, ao mesmo tempo, serve de localização e de protetor, acaba por contrariar a própria natureza ou fundamento do arquivo – este é criado para permitir a memorização e a reprodução, a consulta que permite o acesso à sua informação; mas, por um lado, a proteção condiciona o acesso, e, por outro, o que é guardado no arquivo tende a ser esquecido; quanto maior o arquivo, mais hermético se torna; o princípio organizador ou ideológico que lhe confere coesão cria um ambiente aplanador, equalizador, que promove o contexto em vez do valor individual, e no qual tem que se forçar a entrada pois, como referem os elementos do SubREAL (Călin Dan and Josif Kiraly), “os arquivos personificam a mística do aborrecimento”⁶⁶ – “o arquivo trabalha sempre, e *a priori*, contra si próprio”⁶⁷.

Uriel Orlow⁶⁸ diz que o arquivo, como algo que nunca é estático, nem na sua materialidade, nem no(s) seu(s) significado(s), está presente mas em grande medida é invisível, latente, constantemente na iminência de aparecer e de desaparecer. Por seu lado, a memória é residual, falha e necessita de memorandos. Numa era em que, para além disso, a memória interna e espontânea foi substituída pelos registos, se essa prótese mnemotécnica que é o arquivo trabalha desde o início contra si própria, é toda a memória que está em risco de desaparecer. Assim, mesmo considerando que o próprio arquivo pode conter uma dimensão de monumento, podemos pensar que o seu desaparecimento mais depressa permite o reinado da memória, e da História, do monumento. Derrida lembra que não há poder político sem

⁶⁶ SubREAL (Călin Dan and Josif Kiraly), ‘Politics of Cultural Heritage’, first published in *subREAL – Art History Archive*, (Venice: Romanian Pavilion, Venice Biennale, 1999) n.p. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006)113-116.

⁶⁷ Jacques Derrida, *Mal d’Archive: une impression freudienne* (Paris: Éditions Galilée, 1995); trans. Eric Prenowitz, *Archive Fever: A Freudian Impression* (Chicago: University of Chicago Press, 1996) 8-12. In Charles Merewether ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006). 76-79.

⁶⁸ Uriel Orlow, ‘Latent Archives, Roving Lens’, in *Ghosting: The Role of the Archive in Contemporary Film and Video*, ed. Jane Connarty and Josephine Lanyon (Bristol: Picture This, 2006) 34-7. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 204-214.

controlo do arquivo, senão mesmo da memória. Talvez este seja um forte motivo para que tantos artistas contemporâneos se dediquem ao trabalho sobre a memória e os arquivos, quer seja utilizando material de arquivo ou criando novos arquivos, quer seja desconstruindo a própria noção de arquivo para sobre ele refletirem.



Fig. 16 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Como tudo o resto, considerando o seu ‘mal’, também o arquivo tende à ruína; mesmo um fenómeno tão explicitamente cultural cede às leis da natureza. E, segundo Rebecca Solnit, também a memória, sempre incompleta e imperfeita, está sempre a caminho da ruína.⁶⁹ Mas as ruínas são em si mesmas memórias materiais de um passado ultrapassado. E, tal como as ruínas monumentais (ou monumentalizadas) não são um simples vestígio histórico do passado estando sujeitas à construção histórica do presente, também os arquivos não se esgotam na

⁶⁹ Rebecca Solnit, extracts from *Storming the Gates of Paradise* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2007) 352-3; 354-5. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 94-99.

informação inscrita nos seus documentos. Mesmo que essa informação caduque ou o arquivo esteja em ruína, este retém um valor inerente à sua materialidade; e que contraria a materialidade fixa do monumento memorial que, como diz Young, congela o seu sentido e a memória. Como sugere Uriel Orlow sobre a unidade elementar do arquivo, o documento é uma testemunha original e retém uma forte componente de algo que está para além da informação nele inscrita; retém uma mensagem cuja interpretação necessita permanentemente de ser atualizada, um significado latente que está ligado ao seu presente histórico. “Este agora da história está contido na ocorrência material tanto do documento como do arquivo no seu todo.”⁷⁰



Fig. 17 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Portanto, também o arquivo, enquanto corpo concreto, produz significado pela mera

⁷⁰ Uriel Orlow, ‘Latent Archives, Roving Lens’, in *Ghosting: The Role of the Archive in Contemporary Film and Video*, ed. Jane Connarty and Josephine Lanyon (Bristol: Picture This, 2006) 34-7. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 204-214.

existência; significa aquilo que esteve na sua origem – uma entidade que o formou e um local de domiciliação aos quais ele foi consignado, um sistema, uma ideologia ou paradigma. E, da mesma forma, é também significativa a caracterização do seu estado material, quer manifeste conservação ou desintegração, pois as marcas de abandono são evidências do fim – daquilo que esteve na sua origem, do interesse do seu conteúdo, do seu sistema organizativo, da entidade que o criou, ou da própria era que poderá representar. Quando visto assim, é o próprio arquivo que se transforma num documento.⁷¹

3.6. Fotografia e Espetralidade

Derrida enuncia o ‘mal do arquivo’ a partir do impulso de morte de Freud, dizendo que esse impulso também promove a agressão e a destruição, e, em consequência, o esquecimento, o aniquilamento da memória, a erradicação. Acrescenta que não existe arquivo sem uma técnica de repetição e que, segundo Freud a lógica da repetição é indissociável do impulso de morte, motivo que no seu discurso parece ser determinante para que o arquivo tenda à sua própria destruição. Esta associação entre repetição e morte faz-nos lembrar, ao mesmo tempo, a ideia em Walter Benjamin da perda da aura do objeto, bem como o aborrecimento, provocados pela mortífera repetibilidade da modernidade, e as considerações de Roland Barthes sobre a Fotografia, à qual ele associa o conceito de morte. A fotografia é, por natureza, o elemento visual repetível, e terá com certeza participado do conjunto de circunstâncias que motivou as considerações de Benjamin sobre a condição da obra de arte na modernidade, mas Barthes não aponta qualquer afetação do fascínio pela imagem fotográfica devido à sua potencial reproduzibilidade; antes reconhece a coexistência das duas características, talvez por reconhecer que aquilo que a fotografia pode reproduzir infinitamente só aconteceu uma vez, possui a sua própria singularidade – “ela repete mecanicamente aquilo que nunca mais poderá repetir-se existencialmente”⁷².

Segundo Barthes, a associação que ele faz entre morte e fotografia tem origem no carácter espectral desta. O termo ‘espectral’ tem sido usado para caracterizar aquilo que é visível, mas ao mesmo tempo sugerindo o seu carácter irreal ou fantasmático.⁷³ Designa um estado

⁷¹ Uriel Orlow fala-nos de artistas que evitam, estrategicamente, a recolha ou consulta de documentos; alternativamente, transformam o próprio arquivo num documento, ou interpretam o mundo físico – uma paisagem, ou um edifício – nos termos do arquivo.

⁷² Roland Barthes, *A Câmara Clara* (Lisboa: edições 70, s.d.).

⁷³ Jonathan Crary, ‘Vera Lutter: Spectres of Negation’, in *Vera Lutter: Battersea* (London: Gagosian Gallery, 2004) 8-15. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 32-35.

liminar, de algo que não está morto, mas, enquanto imagem, sem um suporte material, também não é realmente vivo. Ao falar sobre a possibilidade de existir uma componente onírica na memória, Gaston Bachelard⁷⁴ diz que pairamos entre a consciência de ser e a perda do ser, e que aí toda a realidade da memória se torna espectral. Este estado parece também descrever adequadamente aquela insegurança contemporânea que promove o arquivamento obsessivo. Jonathan Crary refere-se à espectralidade quando, a partir da ponderação sobre algumas fotografias, a coloca como “aquilo com que todos vivemos, uma condição inevitável do nosso funcionamento no mundo atual”, acrescentando que a mesma se tornou uma poderosa descrição daquilo que foi assumido serem “as características fraudulentas e delirantes da vida na sociedade moderna”.

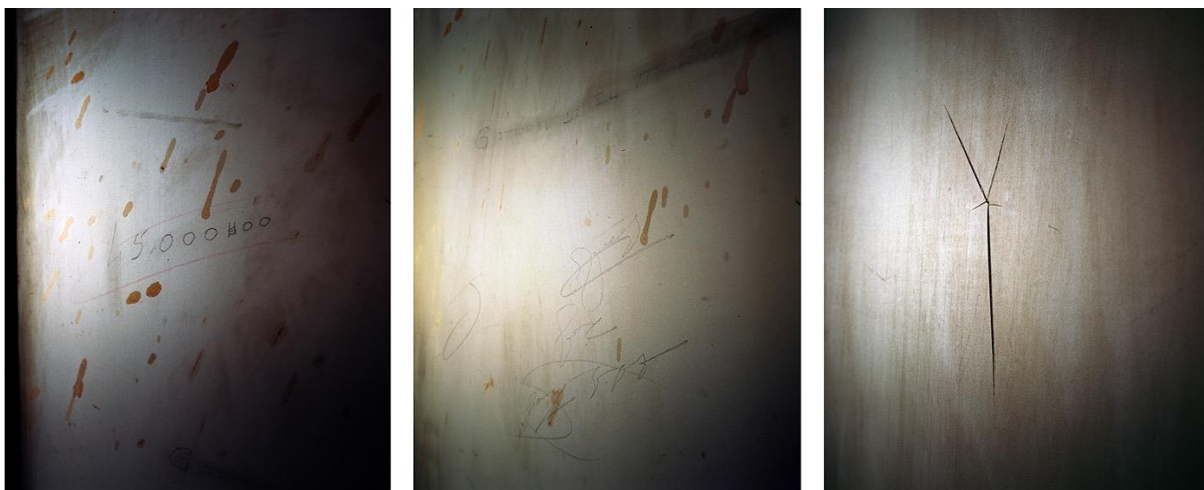


Fig. 18 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Também o documento que o arquivo pode em si mesmo constituir se perde com a sua virtualização, pois, segundo Orlow, o seu significado latente, que não é passível de ser transferido para o seu clone digital, está ligado ao seu presente histórico e não ao passado que é suposto o documento veicular ou disponibilizar. Depois da repetibilidade, da padronização, da mediatização e da artificialidade, é o abandono da materialidade que estabelece a definitiva espectralidade da vida na contemporaneidade. Mas esta condição não é definitivamente estabelecida apenas pela mudança de suporte de informação, ou mesmo pela substituição dos processos, ou procedimentos, de sociabilização; deve-se também à mudança de paradigma económico, definida pelo abandono da criação de valor financeiro preponderantemente assente na produção (industrial), e à instauração do domínio da finança sem suporte material,

⁷⁴ Gaston Bachelard, extract from *La Poétique de l'espace* (Paris: Presses Universitaires de France, 1958); trns. Maria Jojas, *The Poetics of Space* (New York: Orion Press, 1962); reprinted (Boston: Beacon Press, 1969) 57-9. In Ian Farr ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012) 59-61.

que dizem constituir “o reino espectral do capitalismo global”⁷⁵ no qual agora vivemos.

A determinado momento abandonamos a função de guarda-livros, e deixamos o conhecimento entregue aos fantasmas evocados pelo pó; agora seguimos o caminho do Ácaro da fábula⁷⁶ (ver Anexo 3) e abandonamos o pó para pairar num cada vez mais abrangente estado espectral. Abandonamos sucessivamente todas as dimensões do ser-se humano. Será esse um caminho para vencer a morte? Ou somos apenas obrigados a reconhecer que mesmo as dimensões do humano são transientes e renováveis?

Como percebemos pelo enunciado já desenvolvido, o carácter espectral da fotografia permeia toda a vivência da modernidade; pode mesmo considerar-se como um dos responsáveis maiores pela mesma espectralidade da contemporaneidade. O desenvolvimento dos processos fotográficos foi (e continua a ser) concomitante com o progresso tecnológico e social que definiu a era com que identificamos essa modernidade. Muitos autores identificam mesmo a história da fotografia como a história da necessidade da civilização moderna por uma ferramenta pictórica compatível com os seus desígnios, capaz de servir os seus objetivos. Desde o seu início, foi usada como ferramenta de controlo social e de legitimação política, tanto no interior dos Estados, como na geografia internacional; foi essencial no desenvolvimento dos sistemas comerciais que permitiram a expansão dos mercados e o escoamento da produção industrial; serviu a caducidade programada para a sociedade de consumo.

Simultaneamente, foi fundamental para a mediatização dessa sociedade; o seu estatuto de verosimilhança promoveu-a a meio de eleição para a comunicação da realidade; de tal forma que rapidamente substituiu o próprio Real. Foi ferramenta para a construção da memória e da identidade; unidade constituinte do arquivo moderno; catalogadora de toda a realidade que desaparece; e, portanto, atualmente companheira inseparável da ruína; a sua verdade elusiva tanto formata a notícia como o documento; também ela pode ser um monumento. E, na era da virtualização, também a fotografia se desvanece enquanto se multiplica, infinitamente, mas cada vez mais efémera.

⁷⁵ Jonathan Crary, ‘Vera Lutter: Spectres of Negation’, in *Vera Lutter: Battersea* (London: Gagosian Gallery, 2004) 8-15. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 32-35.

⁷⁶ Michael Stevenson and Jan Verwoert, ‘The Dust Mite and the Widgets’, from *Animal Spirits: Fables in the Parlance of Our Times* (Zurich: JRP/Ringier and Christoph Keller Editions/Auckland: Clouds, 2013) 124-7. In Amelia Groom ed., *Time* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2013) 222-223.



Fig. 19 Nelson Silva Sousa, *O Planeta do Aço*, projeto *Conta-Corrente* (2014).

4. Entre a Perceção e a Narrativa Fotográfica

É pertinente ter consciente que este projeto de investigação foi realizado no âmbito académico dos estudos em Fotografia Documental. Assim, a investigação fundamentou-se naturalmente no registo fotográfico do seu objeto de estudo. Decorrente desse método, para além do estudo temático, temos então um estudo implícito das capacidades discursivas da fotografia (sobre essas temáticas); e a atenção maioritária deve ser votada aos resultados visuais desta investigação.

Em coerência com os vários planos⁷⁷ do paradigma de investigação assumido, a influência, incontornável, das especificidades e idiosincrasias, tanto do investigador, como do(s) objeto(s) do estudo, tem que ser considerada, e validada. O paradigma qualitativo aceita a realidade construída pelo indivíduo que interage com o objeto de estudo. Na medida em que o processo fotográfico é inseparável do seu operador, e, neste trabalho, é interativo com a reflexão teórica, o investigador tem que ser visto como agente promotor central a todos os processos e procedimentos – a sua perceção funcionando como uma espécie de ponto nodal das relações estabelecidas entre as várias componentes da investigação, e de comutador entre os polos de liminaridade de cada uma dessas componentes. Também tem que ser considerada a condição circunstancial do desenvolvimento e dos resultados da investigação, pois o estudo de cada caso baseia-se nas experiências e narrativas encontradas.

4.1. Definição do objeto de estudo

A escolha do tema de trabalho para a realização deste projeto teve origem na perceção resultante da vivência direta da realidade do espaço geográfico de referência, a Baixa portuense; no impacto da constatação contínua do seu estado de abandono prolongado, em associação à observação dos indícios de um potencial surto de recuperação, fundada numa atividade de reduzida estabilidade e potencial insustentabilidade.

Face à necessidade de especificar uma delimitação geográfica para o projeto, direcionou-se a atenção para a zona cuja tradição histórica fez intuir como mais pertinente e aliciante para este enfoque – a envolvência da Rua Mouzinho da Silveira, Largo de S. Domingos e Rua das Flores.

Dentro da área geográfica definida como prioritária, a seleção primária dos espaços a fotografar derivou da combinação da possibilidade de acesso aos edifícios, com o conhecimento das atividades prévias de cada local. Procuravam-se principalmente locais onde

⁷⁷ Planos ontológico, epistemológico, metodológico, axiológico, retórico.

tivessem decorrido atividades profissionais e, desses, espaços que mantivessem os indícios dessas atividades; idealmente, que permanecessem numa composição próxima daquela de quando essas atividades ainda neles funcionavam.

Depois das visitas exploratórias iniciais a diversos edifícios devolutos da zona de referência inicialmente definida, o acaso – elemento indissociável da pragmática de concretização de um projeto fundado no real – permitiu o acesso ao nº 75 do Largo de S. Domingos. Este edifício mostrou-se mais interessante que os anteriores devido ao menor estado de degradação (muitos desses apresentaram-se em total ruína, a ponto de ser proibitiva a permanência de pessoas no seu interior devido ao risco de acidentes); e ao facto de conter uma riqueza de vestígios de atividade consideravelmente superior.



Fig. 20 Nelson Silva Sousa, fotografia do edifício nº 75 do Largo de S. Domingos (2014).

Ao trabalhar fotograficamente este espaço, desenvolveu-se um interesse objetivo em trabalhar também o edifício que confronta com as suas traseiras, o nº 79-83 da Rua Mouzinho da Silveira. Tal permitiria obter uma contiguidade do referente fotográfico mesmo quando já

constituído de uma multiplicidade de elementos formativos. Essa contiguidade contribuía com uma característica de interesse adicional, que era a de permitir estudar uma secção transversal completa deste quarteirão de interesse histórico, e que é o único delimitado simultaneamente pelos três arruamentos indicados.

O acesso a este segundo edifício foi permitido por mais um acaso – o facto de estar já sujeito a intenções de recuperação e transformação para a atividade turística em grande expansão na cidade. Muitos outros dos edifícios devolutos que foram alvo da curiosidade desta investigação mantiveram-se inacessíveis pela dificuldade de contacto com os seus proprietários. Este edifício tinha passado havia pouco tempo pelas transações do mercado imobiliário, e o contacto do seu proprietário era do conhecimento de uma das profissionais desse ramo que colaboraram com esta fase inicial da investigação. Também se recorreu à Sociedade de Reabilitação Urbana – Porto Vivo para a identificação de edifícios devolutos e obtenção de contactos pertinentes.

Este edifício da Rua Mouzinho da Silveira revelou-se particularmente interessante para a investigação, devido ao seu conteúdo e à aparência de estagnação por um longo período – indiciado pela espessa camada de pó sobre todos os elementos. Este local parecia suficientemente próximo do estado ideal procurado – a imobilidade, ou ‘inalteridade’, do espaço desde o final da sua atividade comercial ou profissional. Obtida a autorização para aí realizar o trabalho, cópia da chave para acesso sem restrições, e iniciada a prospeção fotográfica, o ‘Armazém do Ferro e do Aço’⁷⁸ foi avaliado como tão pertinente que poderia mesmo passar a ser o único referente material para este projeto; assim foi.

4.2. Material utilizado e outros dados

- câmara ‘médio-formato’ 6x7cm; objetivas 55mm, 105mm e 200mm;
- câmara ‘médio-formato’ 54x54mm; objetiva 80mm; fole e anéis extensores;
- tripé, cabo disparador;
- lanterna, cronómetro;
- filme negativo a cores Kodak Ektar 100;
- sacos plásticos grandes descartáveis – para pousar material e fotógrafo (na realização de imagens com ponto de vista muito baixo);

⁷⁸ Sede da antiga empresa comercial Bento Peixoto, Herdeiros, Lda.

-scanner Imacon, computador, 'Photoshop'.

Realizaram-se 21 visitas ao edifício referente (equivalente a 21 dias de registo fotográfico), entre 27 de Fevereiro 2014 e 17 de Junho 2014; fotografaram-se 41 filmes formato 120, equivalente a cerca de 410 fotogramas.

4.3. O método fotográfico

Já aqui exprimimos que o nosso objeto de estudo essencial podia ser definido como a relação estabelecida entre o referente material e temático abordado, o acto fotográfico que sobre ele incidiu, e o operador desse estudo e produção visuais. Devido ao método da investigação, desde o início estabeleceu-se que o acto fotográfico e os seus resultados seriam formatados pelo próprio desenvolvimento dessa triangulação; esse acto deveria ser definido pela relação estabelecida no contacto entre o referente e o fotógrafo. E o mesmo poderia evoluir até ao ponto de satisfação determinado pelo próprio fotógrafo. Apenas se preestabeleceram os parâmetros de se tentar veicular, através das imagens produzidas, a realidade encontrada, nos sentidos da sua realidade material e da ressonância que a vivência do espaço provoca na percepção ou sensibilidade do investigador; e, decorrente da primeira, o de fotografar com a luz disponível nos locais abordados.

Ou seja, desde o início tentou-se que fossem os elementos visuais componentes do espaço referente a orientar o trabalho fotográfico realizado. Tal implica necessariamente que a capacidade de reconhecimento pelo fotógrafo é determinante para a caracterização da produção fotográfica realizada; capacidade, ou percepção, que, neste caso, foi tão influenciada pelas idiosincrasias da sua formação constitutiva, como pelo estudo teórico que acompanhou a investigação visual. Os resultados desta investigação decorrem da reação aos elementos encontrados naquele espaço específico, e à seleção de referências bibliográficas assumida. O fotógrafo aparece aqui como operador fundamental da mediação entre um real ocultado pelo encerramento, e a experiência virtual desse mesmo real, através da expressão por imagens de uma realidade concebida a partir de elementos concretos, de informações seleccionadas, de justaposições e interpretações.

Sem escapar aos princípios da fotografia documental, procurou-se que essa relação perceptiva entre o fotógrafo e o referente produzisse um corpo de trabalho que evidenciasse uma linguagem fotográfica coerente e bem caracterizada, em simultâneo com uma narrativa visual,

não necessariamente óbvia ou vinculativa, mas certamente promotora de um contexto temático, sensorial ou emocional, potencialmente indutor das interpretações dos seus espetadores.

Quando se entrou na maior parte dos edifícios visitados, a primeira perceção foi a da penumbra ou escuridão dos seus espaços, em conjunto com a insalubridade do ambiente. Imediatamente depois percebia-se o corte entre esses interiores e o ambiente-atividade exterior da rua. Assim, a estratégia fotográfica a que nos propusemos inicialmente foi a de veicular essa relação interior-exterior de cada edifício ao mesmo tempo que se retrataria o seu espaço interior. As janelas modelavam a luz nesses interiores, e caíam em sobre-exposição dando assim indicação da diferença de luminosidades que dirigia o principal aspeto visual dessa relação. O contraluz e obscuridade do espaço intradieético da imagem, em oposição à luminosidade do seu adivinhado espaço extradieético, deveriam contribuir para a noção de encerramento desses espaços.

Com a escolha do 79-83 da Rua Mouzinho da Silveira como referente único para a investigação, abandonou-se essa estratégia, pois a mesma havia sido idealizada para mediar o agrupamento de um conjunto de referentes, e com essa consistência de representação reforçar a perceção da sua condição comum. Assim, devido à associação entre as condições do encerramento e abandono deste edifício e o seu conteúdo vestigial, a estratégia fotográfica evoluiu para a intenção de registar e retratar uma mistura dos indícios desse encerramento e da atividade comercial ali antes desenvolvida; as indicações de degradação deveriam contribuir para a construção das imagens, mas sem as transformar numa mostra explícita (ou retrato específico) da ruína – as características materiais das superfícies e o pó deveriam ser suficientes para manifestar esse elemento.

Em acréscimo a estes, com o aprofundamento do contato com o espaço, e inerente descoberta dos seus elementos, procurar as pequenas narrativas contidas ou imaginadas nos objetos (ou outros elementos) encontrados passou a ser preponderante na pesquisa visual. Com isto, e apesar de se manter a imposição de fotografar com a luz ambiente, o que se dispensou foi uma ideia antes formulada de retratar os objetos escondidos na penumbra, como que espreitando por detrás da mesma. Apesar de muitos dos elementos fotografados se encontrarem realmente na penumbra (geralmente todo o ambiente estava mergulhado na penumbra, senão mesmo na escuridão), construir imagens que exprimissem esse ‘espreitar’ implicava uma iluminação diferenciada entre o objeto e a sua envolvência; e construí-las sistematicamente implicaria, ou construir a luz da imagem (trabalhando a iluminação ou mudando os objetos de sítio) para

registar em conformidade todos os elementos julgados pertinentes, ou limitar o registo aos elementos com iluminação conforme a esse princípio. Por outro lado, a insistência na uniformidade desse princípio estruturante da imagem criaria uma narrativa limitada e redutora face às possibilidades oferecidas pelo desenvolvimento da investigação.

Considerando a condição de escassez (muitas vezes extrema) de luz, elemento essencial para o processo fotográfico, e a possibilidade de imolar a composição lumínica das imagens através de iluminação artificial (com o ajuste adequado das fontes de iluminação, através do controlo da sua dimensão, ângulo de incidência e temperatura de cor), podemos questionar a motivação para usar apenas a luz ambiente disponível. O principal motivo para tal foi a procura de estabelecer contato com o referente, que está implicada na sua descoberta; a utilização da iluminação artificial iria anular parte fundamental da vivência da natureza (circunstancial) daquele espaço, porque anularia a oposição à presença (e também a oposição à concretização do acto fotográfico) que a escuridão lhe provocava, além de que os instrumentos de iluminação constituiriam um obstáculo físico acrescido entre a sensibilidade do investigador e o referente – aquele espaço tinha características difíceis, mas era assim, e assim foi assumido; viver essas dificuldades equivalia a viver o espaço, e ultrapassá-las equivalia a contactar com ele através da persistência resiliente da presença e da ação. Fotograficamente, podemos dizer que, pelo mesmo motivo, se pretendeu manter um elevado grau de indexalidade entre as imagens produzidas e o referente, no sentido de as imagens serem originadas no referente tal como foi encontrado.

Mas, na verdade, o resultado fotográfico de construir as imagens com a luz ambiente ou com iluminação acrescentada não seria exatamente o mesmo. As falhas de reciprocidade existentes no funcionamento de qualquer filme fotográfico, implicam que os longos tempos de exposição, necessários ao registo nas condições encontradas, provocam nas imagens resultantes a existência de certos elementos percebidos como ruído visual, principalmente na reprodução das cores e nas transições entre diferentes luminosidades. Dado que tais efeitos dificilmente podem ser anulados em pós-produção, a questão foi considerada durante a definição do método fotográfico a implementar, mas optou-se assim, tanto pelos motivos de experiência já enunciados, como por se considerar que essa estética resultante poderia contribuir para a comunicação da mensagem, conteúdo e ambiência pretendidas.



Fig. 21 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

A opção pelo registo expressivo da camada de pó sobre as superfícies, levou a uma aproximação aos motivos fotografados, ou pela inclusão de primeiros planos muito próximos da câmara, ou pelo enquadramento de pormenores ou objetos pequenos. Esta aproximação ótica aos referentes cumpria também a função de colocar o espectador, em acréscimo ao próprio fotógrafo, o mais dentro possível do espaço que é apresentado, criando uma relação de intimidade com o mesmo, como se lhe pudesse tocar através da ótica da câmara; exacerbando a sua apresentação, e o contraste entre a descoberta fotográfica e o estabelecido alheamento imposto pelas portas encerradas; efetivando o contacto com esse espaço, que, afinal, se evita tocar fisicamente devido a essa espessa e aderente camada de sujidade que reveste todas as superfícies.

Para realizar essas fotografias utilizou-se a objetiva de 55mm, grande-angular capaz de focar a curta distância, que, por um lado, permitia integrar na mesma imagem a aproximação aos primeiros planos e o contexto de um fundo mais amplo, e, por outro, induzia uma maior

proximidade do ponto de vista (do que uma focal mais longa) sobre o enquadramento pretendido – criado assim imagens em que se acentua a sensação de proximidade e de inclusão entre o referente e o espectador. Para manter esse efeito nos casos em que se pretendia uma reprodução mais ‘neutra’ do referente (evitando-se a distorção da representação originada num ponto de vista muito próximo), e em que a recomendação empírica apontaria para a utilização da 200mm disponível, acabou por se optar pela ‘normal’ 105mm, que permitiu o compromisso entre essa neutralidade e a desejada veiculação de proximidade. A 200mm foi usada apenas para o registo de alguns documentos que poderiam vir a ser utilizados no decurso da investigação. O segundo sistema médio-formato, com a objetiva de 80mm e os acessórios extensores foram usados apenas quando o registo necessitava de grandes, ou muito grandes, relações de ampliação.

O sistema de médio-formato foi escolhido pelo seu compromisso entre a qualidade dos resultados e os fatores práticos e (principalmente) económicos da utilização. O filme utilizado foi escolhido pela sua gama de contraste de filme negativo, por ter um grão fino e boas características para a digitalização das imagens. Escolheu-se efetuar o registo em filme, em vez de captação digital: pela sua melhor resposta aos tempos de exposição muito longos; pela melhor progressividade tonal na transição entre zonas de diferente luminosidade; pela preferência das suas características visuais da estrutura de construção da imagem, principalmente quando se produzem grandes ampliações das fotografias; e pela maior identificação do autor com a materialidade desse suporte do registo.

Fotografar com a luz disponível do próprio local, associado a diafragmas fechados e à baixa sensibilidade do filme, resultou em exposições nunca inferiores a 5 segundos, normalmente entre os 15 segundos e os 2 minutos, e frequentemente atingindo tempos entre os 15 e os 40 minutos – durações muitas vezes evitadas ou não prolongadas pelo recurso a maiores aberturas de diafragma do que as desejadas. Devido à previsão de indisponibilidade do espaço abordado, e à necessidade de desenvolver a pesquisa visual, tempos de exposição de duas ou quatro horas não foram aceitáveis. Estes seriam certamente um extremo desafio à resiliência do fotógrafo, já esforçada pelas condições da captação da imagem. A acrescentar à penumbra e ao isolamento, a instabilidade dos pisos do edifício implicava que, para os tempos de exposição mais frequentes, o fotógrafo fosse obrigado a uma estagnação absoluta dos movimentos, impossibilitando sequer que se pudesse andar para, de alguma forma, ocupar o tempo das longas exposições; muitas vezes, a simples mudança do peso mais de um pé para o outro seria o suficiente para fazer variar o nivelamento do piso e, logo, do tripé e do

enquadramento, pelo que era necessário permanecer tão estático, que se chegava a sentir a pulsação do próprio corpo, de tal forma que parecia que essa pulsação seria ela própria capaz de fazer estremecer o soalho.

Toda esta experiência da captação da imagem, para além de aproximar o fotógrafo do referente e da consciência de si próprio, permitia uma reflexão mais intensa sobre as temáticas em estudo, suscitava uma relação com o tempo que acumulava a consciência aumentada da sua progressão com a sensação da sua estagnação, como que remetendo para um estado de suspensão que lembrava o debate entre os apoiantes e os opositores da noção de linearidade temporal⁷⁹; e, considerando a dimensão técnica do processo fotográfico em curso (até as falhas das ferramentas que reforçavam a consciência sobre elas), parecia mesmo sugerir uma regressão temporal aos primórdios do dispositivo fotográfico, em que a câmara ainda não era máquina, o operador assumia o controlo direto do processo, e o lento acumular da luz excitava tanto o suporte sensível como a acuidade perceptiva e a intencionalidade.

4.4. As pequenas narrativas



Fig. 22 Nelson Silva Sousa, *Guia de Normas e Medidas*, projeto *Conta-Corrente* (2014).

A procura das narrativas disponibilizadas pelo objeto de estudo levou a que se orientasse a atenção, em simultâneo com o pó e as marcas de desgaste, para as manifestações de ausência e de vazio; para elementos visuais sugestivos de imobilidade e abandono; para objetos representativos do trabalho antes ali realizado; para objetos que pudessem indiciar a inclusão daquele lugar e atividade nos sistemas gerais da época em que foram ativos; objetos, indícios,

⁷⁹ (por ex.) Alexander Nagel and Christopher Wood, extracts from 'The Plural Temporality of the Work of Art', *Anachronic Renaissance* (New York: Zone Books, 2010) 7-11; 17-19. In Amelia Groom ed., *Time* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2013) 38-42.

relações, imagens que estimulassem a identificação com as componentes dos enunciados que a parte teórica do estudo produzira.

Não quer isto dizer que essa parte teórica fosse determinista da visão sobre o referente material em estudo. Antes significa que essa teoria aumentou grandemente a acuidade perceptiva para o reconhecimento dos elementos que compunham esse referente, os quais haviam antes sido por si mesmos os principais orientadores da direção desse mesmo estudo teórico (certamente, à luz da interpretação que deles fez o operador da investigação).

Um elemento chamava imediatamente a atenção – as rústicas prateleiras de armazém vazias; e a falta do produto comercializado. Julgamos não ter encontrado naquele espaço uma única unidade dos produtos antes ali comercializados. Por isso, as imagens a realizar (agora, realizadas) não podiam ser sobre essa atividade comercial específica, ou sequer sobre a ausência dela. Se identificarmos textualmente o referente material das imagens com o nome dessa sua atividade comercial, talvez o conjunto das imagens realizadas possa, pela ausência dos produtos em qualquer das imagens, sugerir especificamente o fim dessa atividade. Mas, somente pelas imagens, a narrativa das prateleiras vazias terá que ser sobre a ausência no geral. As pequenas narrativas das restantes imagens, e mesmo dos objetos recolhidos, seguem este mesmo princípio. Uma pequena inflexão no sentido da especificação talvez possa ser indicada para a fotografia da esfera de aço, designada por *O Planeta do Aço* (ver Figura 19), que ainda assim pretende referir-se à generalidade do sistema económico da era industrial.



Fig. 23 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

As sequências de prateleiras sugeriam repetição do vazio; pequenos elementos esporádicos e diferentes entre si conferiam alguma individualidade a cada divisão unitária dessa estrutura. Perante estes elementos, optou-se por fracionar o registo das prateleiras, produzindo uma fotografia de cada um dos seus módulos (visuais). Ancorou-se a organização de cada imagem nos elementos presentes e estruturais do referente, e não nos espaços vazios; estes expandem-se do centro da imagem para os seus limites, que, ‘abertos’, expõem claramente a existência de um corte na continuidade espacial do referente, e do vazio.

Ao mesmo tempo que evidenciava essa ação de corte e extração seletiva do continuum real, inalienável do processo fotográfico, procurando assim evidenciar a presença determinista das opções do seu operador, esse procedimento de individualização e multiplicação tentava remeter para o diálogo entre o coletivo e o individual, e sugerir uma extrapolação da realidade específica do referente da investigação, para maiores abrangências.

Outras sugestões de ausência foram tentadas com o registo de camadas de pó sucessivas, que se sobrepunham aos desenhos dos objetos (entretanto removidos) traçados pela própria acumulação anterior do pó (ver Figura 21). Também com o registo do espelho, no qual a reflexão da luz demasiado frontal eliminava a formação da imagem dos objetos situados à sua frente, como estavam a câmara e o fotógrafo – neste caso, promovendo as asserções deterministas da ruína, e o seu enunciado de desaparecimento de tudo o que existe, que inclui mesmo o desaparecimento da memória. Esse determinismo era aqui particularmente incidente no fotógrafo e no aparato fotográfico, representantes legítimos da espectralidade e da construção das estruturas da memória, e mnemónicas, da modernidade (mesmo da contemporaneidade), que, mesmo frente ao espelho, não produziam sequer a imagem espectral do seu reflexo – nada existe para o espelho refletir, nem mesmo as imagens da memória. Mas, ainda assim, o espelho está lá.

A ausência da mercadoria no espaço retirava-lhe os elementos de memória mais específicos. Mas essa memória era claramente estimulada pela simples presença no lugar; estava incrustada no espaço e nas suas estruturas. Mas era possível encontrar outros elementos de memória específicos. Na verdade, não faltavam elementos de arquivo, e as ferramentas de produção desse arquivo, que eram também ferramentas da atividade profissional e comercial ali antes desenvolvida, mesmo do sistema económico em que se inseria.

Esses elementos de arquivo ocorriam também em pontos dispersos do edifício, em recantos escuros, completamente velados por essa figuração do esquecimento, mas estavam preponderantemente concentrados em duas salas – a sala do escritório com o ‘arquivo corrente’, e a sala do ‘arquivo morto’. Essa sala do escritório constituiu um primeiro ponto maior na identificação visual da relação entre as dimensões temáticas do abandono, do arquivo, da memória e das relações existencialistas que elas podem promover na figura do guarda-livros, e, mais vincadamente, na sugestão do seu desaparecimento. Esse ‘lugar onde se escreve’, ou escrevia, apresentava indícios de lugar onde ativamente e sistematicamente se produzia algum tipo de conhecimento, que depois de armazenado foi abandonado. Mais uma vez, com a intenção de aí traduzir em imagem a ideia do abandono da função de guarda-

livros, se recorreu às possibilidades de repetição sugeridas pelo referente, para se intensificar a expressão da ideia pretendida, e, ao mesmo tempo, sugerir a expansão da sua abrangência.



Fig. 24 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Apontando um elemento prático dessa execução, depois de se haver já registado uma imagem (ver Figura 24) que integrava os indícios da produção, aparentemente sistematizada, do conteúdo do arquivo e o abandono do posto do ‘guarda-livros’, procedeu-se à remoção alternada dos elementos (secretárias) que obstruíam o ponto de vista necessário à simplificação (para o depuramento e intensificação da ideia a comunicar) de cada uma das composições das três imagens que compõem *O Guarda-Livros* (ver Figura 12). Executados os registos, as secretárias foram recolocadas nos seus posicionamentos prévios. As cadeiras estão posicionadas nas imagens tal como foram encontradas. Por precaução de produtividade visual, esta tarefa (e imagens) foi realizada apenas depois de já se haver estudado e fotografado este espaço específico até o trabalho considerado aí completo.

Este elemento prático é aqui pertinente pelo seu contributo para a satisfação pela concretização, obtida no desenvolvimento dos processos de trabalho. Esta adveio do esforço físico necessário e da determinação em executar a tarefa, e pode-se integrar na mesma esfera emocional do sentido de realização motivado pela superação das outras dificuldades já descritas; também pela percepção de um verdadeiro contato com o referente (um dos objetivos primários que motivaram esta investigação); e consigo próprio; pela compreensão das múltiplas possibilidades discursivas da(s) temática(s) em estudo; pelo reconhecimento das possibilidades narrativas com que a fotografia podia estruturar a produção visual do estudo deste referente material e temático. Essa esfera emocional remete certamente para uma dimensão lúdica do trabalho da investigação, que, ao mesmo tempo, se manifesta como a componente mais intensa e memorável da vivência do processo, e como fator catalisador da evolução e produtividade do trabalho.



Fig. 25 Nelson Silva Sousa, sala do ‘arquivo morto’, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Nessa esfera integra-se também a sensação de encontro ou identificação que ocorreu na sala do ‘arquivo morto’, e que podemos remeter para o ‘estar na Zona’⁸⁰ (conceito a partir do filme *Stalker*, de Andrei Tarkovsky <1979>, também presente, por ex., em *Orphée*, de Jean Cocteau <1950>). Essa identificação teve origem na mistura de dois fatores: primeiro, o facto de essa sala estar situada no último piso, e, num processo que parece reproduzir uma reação

⁸⁰ Geoff Dyer, extract from ‘Leptis Magna’, in *Yoga For People Who Can’t be Bothered to Do It* (London: Abacus, 2004) 185-6. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 75-76.

ao sublime promovido pela escuridão⁸¹ e pelo isolamento, se ter ascendido através dessa escuridão para um espaço mais iluminado (e mais quente, menos húmido e mais arejado), mas mesmo assim com um ambiente mais intimista devido à sua distância ao bulício da rua, e com uma luz suave e dispersa; e segundo, as características do espaço em termos de riqueza do conteúdo com potencial para o registo fotográfico no âmbito das temáticas da investigação. Havia aí um caleidoscópico preenchimento do campo visual, com cadernos, capas e embrulhos em papel grosso de tom quente a preencher todas as paredes da sala (ver Figura 25). Aqui o muito pó era diferente; à semelhança do escritório, e contrastante com o pó filamentar dos primeiros pisos, este era um pó mais fino, ainda mais ‘pó’.

Aqui estava uma mistura entre a sistematização do arquivamento, e a individualidade das unidades constituintes da estrutura física do arquivo; uma padronização do processo de arquivo, e as fugas visuais à sistematização; a variabilidade visual que resultou até mesmo da controlada organização. Assim, mais uma vez, e de forma mais exaustiva, se procedeu ao registo fragmentário, individualizando essas unidades e reintegrando-as em painéis de múltiplos. Para além das intensões já descritas para este procedimento, pretendeu-se também destacar a independência visual de cada uma dessas unidades estruturais, a sua fotogenia perante a sensibilidade do fotógrafo. Depois, progrediu-se na aproximação ótica ao referente até à evidência da sua presença material, até à satisfação do contato com o mesmo, e a da compulsão, quase obsessiva, para aí fotografar.

Os objetos que foram recolhidos do edifício foram selecionados devido a um conjunto de características: em si mesmos identificavam-se com as temáticas em estudo, sugeriam interpretações e promoviam definições sobre a organização do sistema que integravam, ou até mesmo sobre a naturalidade dos ciclos de mudança, mas não estavam visualmente presentes no espaço, ou a sua circunstância não propiciava a construção de narrativas sugestivas; não são demasiado óbvios enquanto significantes de caducidade, não se transformando assim imediatamente em objetos museológicos ou de antiquário recente, promotores de um saudosismo nostálgico ou passíveis de servirem de *bibelots* da memória.

Recolheu-se: o sistema de carimbos da empresa, que foi encontrado todo junto numa caixa de cartão, recetáculo de ocasião, onde apareciam tão despojados que pareciam certificar a caducidade da sua ação ou aplicação; uma caneta (‘de tinta permanente’) com o aparo

⁸¹ Robert Rosenblum, ‘The Abstract Sublime’, *ARTnews*, vol. 59, no.10 (February 1961); reprinted in *Reading Abstract Expressionism: Context and Critique*, ed. Ellen G. Landau (New Haven and London: Yale University Press, 2003) 273-8. In Simon Morley ed., *The Sublime* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2010) 108-112.

destruído; o conjunto de chapas de identificação postal dos clientes da empresa; placas tipográficas com imagens de natureza fotográfica das instalações da empresa no auge da sua atividade comercial; um volume de folhas de Conta-Corrente.

Dois elementos foram recolhidos por motivos que acrescem aos anteriores: o caderno de normas e medidas (referente da Figura 22), porque como objeto e seu conteúdo acrescenta às possibilidades narrativas já exploradas com o registo fotográfico; e uma parte das capas de arquivo encontradas na sala do escritório, escolhidas aleatoriamente, porque pareceram constituir uma boa base para a produção de livros de autor sobre este trabalho de investigação.

No imediato, esses objetos sugeriram discursos de padronização e mecanização, de regulação e controlo, da sistematização dos processos, de materialidade de uma modernidade ultrapassada pelo advir do futuro (que é o nosso presente), de designação dos intervenientes na construção e sucesso do sistema. Mas, tal como se pretendeu para as fotografias produzidas, os seus discursos são suficientemente suscetíveis à interpretação e à associação conjuntural com os restantes elementos da investigação, para que a sua apresentação possa construir um campo lato de significações, dentro do qual o espetador possa exercer a sua própria presença atuante, para a construção, também ela lúdica, das narrativas em potência.

4.5. A primeira exposição do projeto

A primeira apresentação pública dos resultados práticos desta investigação vai ser efetuada entre 31 de Outubro e 21 de Novembro de 2015, no Espaço Mira (Armazém 3), na Rua de Mirafior, na freguesia de Campanhã – Porto.



Fig. 26 Armazém 3 do Espaço Mira.

Este espaço, para além do seu interesse enquanto instituição cultural, particular, no panorama contemporâneo da cidade, enquadra bem a temática desta investigação – o seu edifício foi resgatado a um estado de abandono e ruína que prolifera nessa área geográfica do Porto, conhecida como Vale de Campanhã; uma zona que foi comercialmente e profissionalmente próspera em simultâneo, grosso modo, com a delimitação geográfica que serviu de referência a esta investigação. A ação dinâmica dos seus proprietários atuais promoveu aí a continuidade dos ciclos de mudança e a substituição da caducidade encontrada por algo novo.

O espaço também se adequa à dinâmica que se pretende criar entre os elementos da exposição, pois apresenta uma área grande (em termos relativos), de cerca de seis metros por vinte, numa só sala alongada e sem barreiras visuais no seu interior. Os elementos a incluir podem assim dispersar-se pelo espaço mantendo uma ligação entre si.

A exposição será maioritariamente constituída por impressões fotográficas, de tamanhos diversos, e por alguns dos objetos recolhidos. Procurou-se que o suporte de impressão seja o mais neutro possível em termos de reprodução visual, por forma a não alterar a narrativa das imagens, não lhes acrescentando propriedades visuais advindas das suas características físicas, nem perturbando a sua plena leitura. Pelo equilíbrio entre o anterior e o custo de produção, optou-se pela impressão cromogénica em sistema Lambda e papel de superfície ‘lustre’ (vulgarmente identificado como ‘mate’, mas que não o é verdadeiramente). Este é um suporte que também reproduz bem a gama tonal pretendida para as imagens, e a ambiência que se pretende veicular, com cores pouco saturadas e tons algo ‘fechados’. Optou-se por não montar as impressões em qualquer suporte, para manter o objeto fotográfico o mais singelo possível; mantendo a imagem fotográfica isolada em si mesma, vulnerável e em contato direto com o espaço que habita.

4.5.1. As fotografias selecionadas para a exposição e medidas de impressão



Fig. 27 Tamanho de Impressão (TDI): 3x 80x80 cm



Fig. 28 TDI 155x125 cm; 155x113,5 cm; 155x125 cm



Fig. 29 TDI 2x 125x125cm



Fig. 30 TDI 80x100 cm



Fig. 31 TDI 50x40 cm



Fig. 32 TDI 30x37,5 cm



Fig. 33 TDI 22x30 cm



Fig. 34 TDI 16x 40x50 cm



Fig. 35 TDI 100x80 cm



Fig. 36 TDI 3x 30x24 cm





Fig. 37 TDI 80x100 cm



Fig. 38 TDI 30x30 cm



Fig. 39 TDI 30x30 cm

4.5.2. *Objetos a incluir*



Fig. 40 Conjunto de cerca de oitenta carimbos, dos quais se apresentam aqui alguns exemplos



Fig. 41 Placas de impressão tipográfica

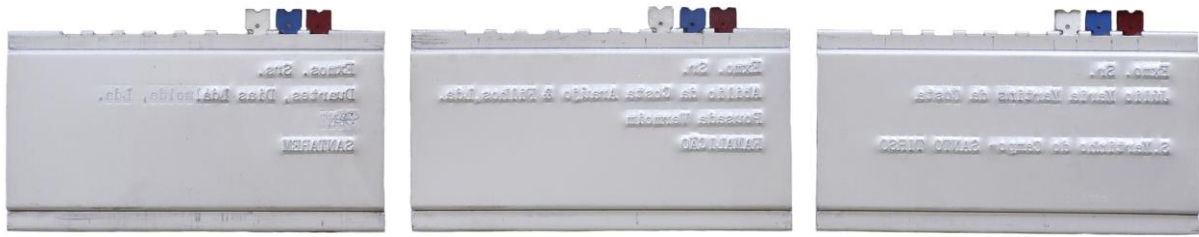


Fig. 42 Matrizes de endereços postais, cerca de oitocentos e sessenta elementos

4.5.3. Critérios de edição

Escolheram-se imagens com ‘pequenas narrativas’ individuais, e, simultaneamente, cooperantes com a sugestão das temáticas já aqui enunciadas; imagens sugestivas de múltiplos níveis narrativos e não explícitas; e representativas da linguagem fotográfica que se assumiu como resultado deste processo de investigação. Os objetos escolheram-se pelos motivos já indicados para a sua recolha do edifício referente da investigação (ver página 60).

As medidas das diversas fotografias foram definidas de acordo com o que se quer exprimir com cada imagem, e para a criação de dinâmicas na observação da exposição e na relação entre os elementos. As imagens, ou conjuntos de imagens, maiores pretendem transmitir abrangência, generalidade, absorção do espetador pela amplitude da realidade que se impõe através da imagem. As ampliações grandes de pequenos detalhes também pretendem sugerir a aproximação ao referente que foi componente importante do processo de estudo; e as impressões de pequena dimensão pretendem induzir o espectador a executar o processo de aproximação física que ocorreu no acto fotográfico, e, ao mesmo tempo, sugerir o ambiente intimista ou carácter de detalhe (perdido no geral do espaço) que foi necessário descobrir durante a investigação; e, no meio das impressões grandes, estas pequenas também podem ser um estímulo ao esforço de descoberta e reflexão.

Dada a sua natureza de imagem fotográfica, as placas tipográficas serão também afixadas à parede. Os outros objetos serão encerrados em expositores de vidro e madeira, sobre uma mesa de madeira com cerca de 90x180cm; os carimbos dispostos em grupo sistematizado; as matrizes postais (dos clientes da empresa encerrada) num amontoado desorganizado.

4.6. Livro

O livro não pretende ser um catálogo da exposição, nem um registo metódico do trabalho realizado. Apesar de se querer integrar no mesmo campo discursivo da exposição, deverá tirar proveito do seu formato e construir uma narrativa própria.

Foi paginado num formato horizontal para respeitar a proporção da maior parte das imagens que se quer inserir a encher completamente a página; com as medidas de 20 x 25 cm. Quando forem reunidas as condições para uma edição de mercado, deverá ser impresso num papel sem brilho e com pouca textura, não necessitando de muita gramagem desde que seja consideravelmente opaco. Apesar de estes parecerem requisitos básicos para um papel de livro, a pesquisa realizada (em Portugal) mostrou a dificuldade de se encontrar essas características todas no mesmo papel. Para este livro, o tom do papel pode variar entre os brancos neutro e de tom quente.

A paginação não integra números de página, que neste caso apareciam como ruído sobre o ambiente visual que se pretende construir.

São escolhidas algumas imagens para o início do livro, que são vistas como portadoras de um significado mais profundo no âmbito das temáticas em presença. Depois segue-se uma extensa ‘secção’ em que se apresentam as fotografias das unidades constituintes da estrutura do ‘arquivo morto’. Assim individualizam-se ao mesmo tempo que se apresenta o seu conjunto. Essa abundância procura exprimir o carácter quase obsessivo, tanto do seu registo, como da sua constituição original. Mostra-se também que elas são ao mesmo tempo semelhantes e diferentes, e que cada uma tem um valor visual próprio.

A par dessas imagens apresentam-se as matrizes postais dos clientes da empresa, procurando uma associação entre o desaparecimento de uns e de outros. E também essas entidades aparecem assim individualizadas dentro do conjunto.

As imagens dos elementos das prateleiras têm uma sequência que respeita sempre uma continuidade verificada no próprio referente material, apesar de a direção dessa continuidade variar ao longo da sequência. Se o leitor quiser, pode fazer esse jogo de procurar a ligação entre as imagens.

O livro está paginado com 120 páginas. Dessas, apresentam-se aqui alguns exemplos demonstrativos da sua estrutura geral. A margem negra que aparece nas imagens corresponde ao fundo para destacar os limites do livro, não pertencendo ao mesmo.

0	116.279,30	S-	270.373,40	T	154.094,10	T	0
	116.279,30	S-	116.279,30	T	0	T	0
	271.429,30	S-	271.429,30	T	0	T	0
60	162.269,00	S-	271.429,30	T	109.160,30	T	0
	306.951,50	S-	416.111,80	T	109.160,30	T	0
	413.890,00	S-	523.050,30	T	109.160,30	T	0
0	416.950,50	S-	526.110,80	T	109.160,30	T	0
	109.999,00	S-	526.110,80	T	416.111,80	T	0
0	652.300,00	S-	1.068.411,80	T	416.111,80	T	0
0	542.301,00	S-	1.068.411,80	T	526.110,80	T	0
0	661.417,00	S-	1.187.527,80	T	526.110,80	T	0
0	109.687,00	S-	1.187.527,80	T	1.077.840,80	T	0
0	4.101,00	S-	1.187.527,80	T	1.191.628,80	T	0
0	143.472,00	S-	1.335.100,80	T	1.191.628,80	T	0
0	425.892,00	S-	1.617.520,80	T	1.191.628,80	T	0
0	282.420,00	S-	1.617.520,80	T	1.335.100,80	T	0
0	282.420,00	S-	282.420,00	T	0	T	0

Fig. 43 Livro, capa.



Fig. 44 Livro, páginas 2 e 3.



Fig. 45 Livro, páginas 4 e 5.

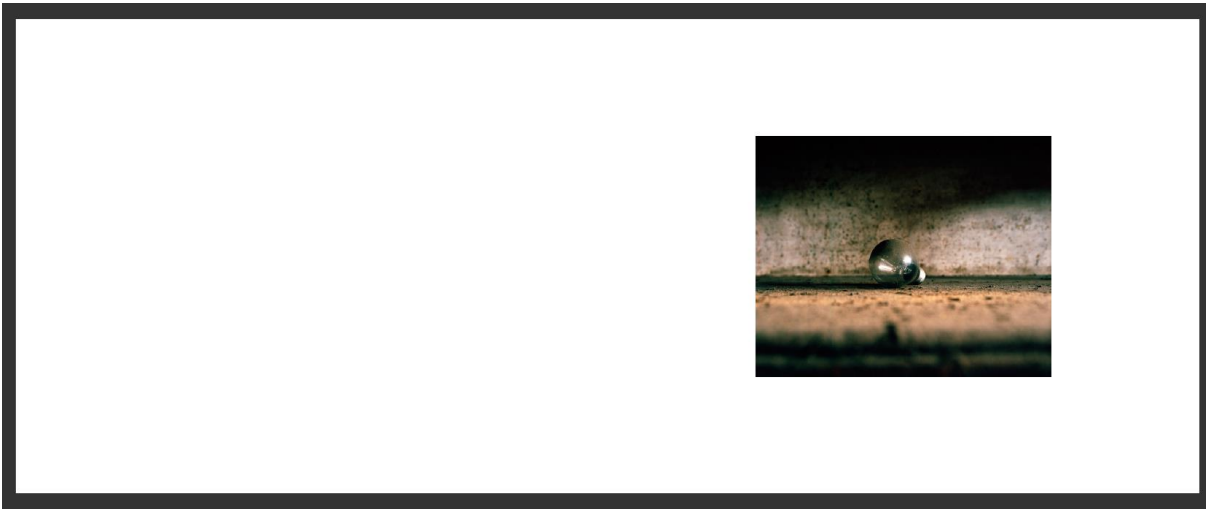


Fig. 46 Livro, páginas 6 e 7.

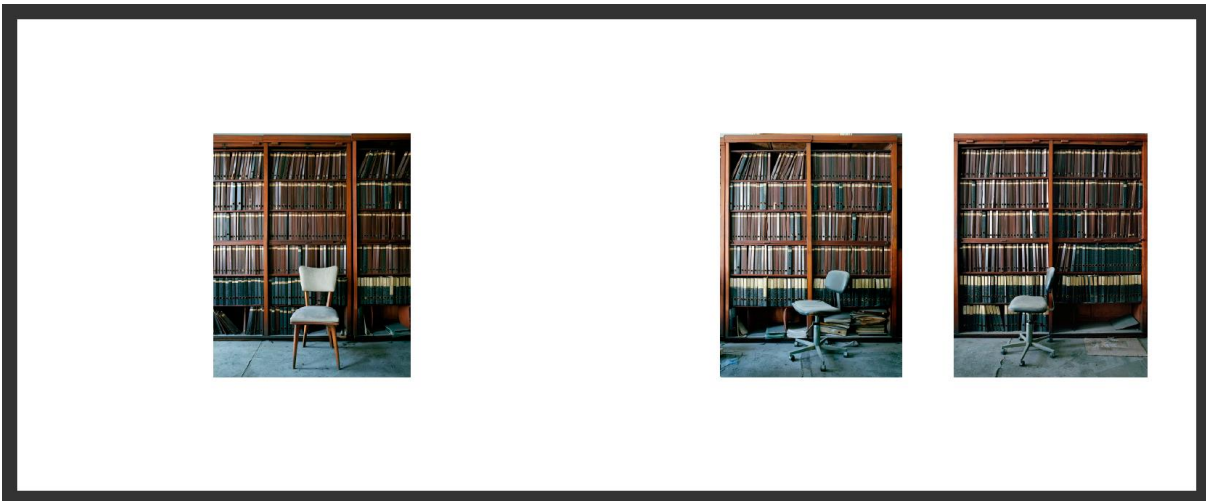


Fig. 47 Livro, páginas 7 e 8.

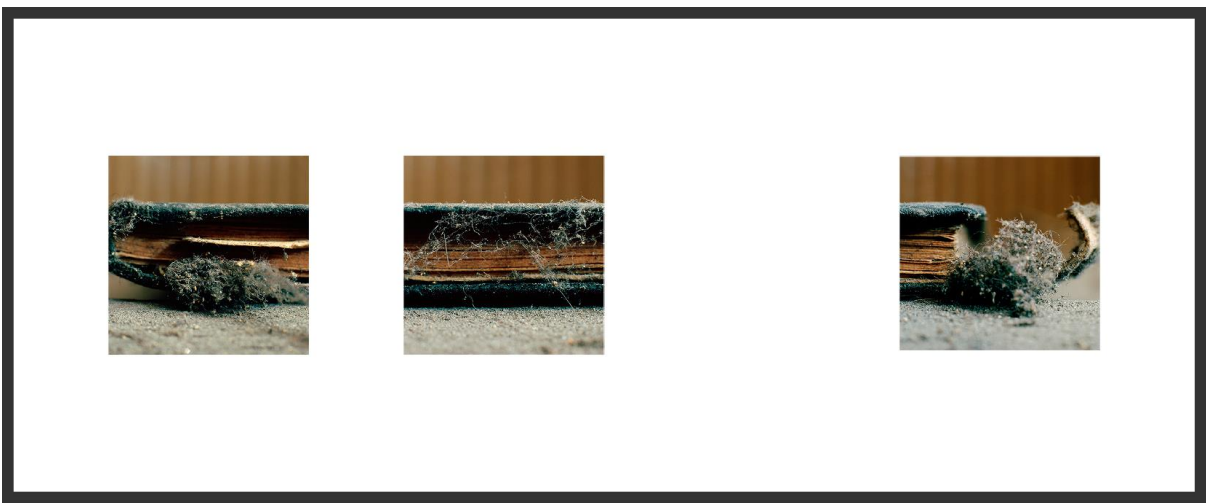


Fig. 48 Livro, páginas 8 e 9.



Fig. 49 Livro, páginas 12 e 13.



Fig. 50 Livro, páginas 14 e 15.



Fig. 51 Livro, páginas 16 e 17.

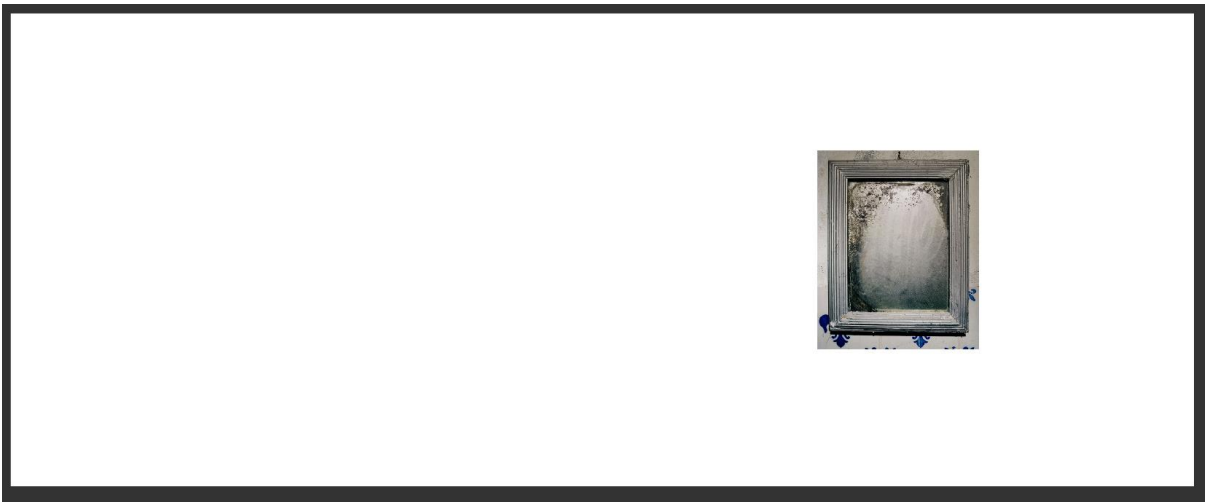


Fig. 52 Livro, páginas 114 e 115.

2,70		1.215,40
	FINAL DE EXERCÍCIO	
BAUANÇO	116.279,30	
22.	155.150,00	
VALOR S. DEPOSITO A N. ORDEM NO		109.160,30
BANCO ESP. SANTO OD.1	144.682,50	
421.	106.938,50	
1.070.	3.060,50	
1.265.		306.951,50
.58	542.301,00	
2.289.		104.669,00
.99		5.330,00
3	119.116,00	
3.192.		542.301,00
1,40		9.429,00
2		110.687,00
2,02		3.101,00
3	147.573,00	
5.285.	282.420,00	
5.968.		139.587,00
2,84		3.885,00
3	FINAL DE EXERCÍCIO	
BALANÇO	282.420,00	

Fig. 53 Livro, contracapa.

5. Conclusão

O método da investigação assentou numa cumplicidade entre fotógrafo e dispositivo fotográfico, que foi reforçada pela resiliência exigida aos dois para ultrapassar as condicionantes à presença e ao registo. O nível de perceção conseguido não teria sido possível sem as capacidades da câmara e, mais importante, sem a vontade de produzir através dela. Aumentando a atenção do investigador sobre a realidade do seu objeto, e permitindo ultrapassar a escuridão dominante, o dispositivo fotográfico funcionou como prótese dos sentidos para a sua aquisição. Da câmara se diz que transforma os objetos em espectros; neste caso ajudou a transformar os espectros em realidades visíveis.

A opção de fotografar apenas com a luz ambiente, endógena ao local, parece ter sido uma atitude mais ou menos consciente para, além de vivenciar as condições do espaço tal como eram, promover a necessidade desse esforço de superação, que parece conduzir à sublimação do espírito através do prazer da concretização, e assim validar a experiência da ação, ao mesmo tempo que se reforçava o contato com o lugar da investigação.

Como resposta à problemática proposta para essa investigação, podemos dizer que, aparentemente, o seu referente material se revelou a si próprio nas imagens, e revelou as temáticas nele encerradas, ao promover a sua perceção, resultante da vivência continuada do espaço, pelo fotógrafo em ação – física, intelectual e emocional. É essa autorrevelação, a ‘pulsão’ latente do próprio referente, a sua existência em potência, que a construção das imagens (a linguagem fotográfica assumida) procurou exprimir.

O compromisso entre uma ‘neutralidade’ da representação e o impulso de aproximação, persistente, até aos limites das possibilidades físicas e óticas, promove essa perceção de expressão espontânea do objeto. A aproximação acaba também por representar o ponto de contacto entre o referente e o investigador. E indica uma busca na imagem, ou através da imagem, pelo elementar, tentando depurar nas fotografias a essência dos conceitos percebidos; em jeito de evidências, promovidas pelo sentido de presença autónoma dos seus objetos.

A fragmentação presente no registo realizado remete para a noção de excisão, pondo em evidência tanto a própria natureza da ação fotográfica, como a que se realizou ao assumir o estudo de um caso particular em representação de uma realidade abrangente. Remete para a noção de fragmento, e de fragmentação, associada à ruína. E também para a natureza do registo, tanto no arquivo como na memória, que é fragmentário, seletivo, cumpridor de uma norma reguladora, instituída no caso do arquivo, e, frequentemente, arbitrária e lacunar no caso da memória.

Na composição-enquadramento das imagens produzidas há um jogo, entre o sentido de contiguidade espacial, para além dos limites do enquadramento, e a contenção do objeto da imagem no interior dos mesmos. A escolha dos referentes e o seu enquadramento realizam um corte que expõe ou deixa adivinhar a continuidade do ‘fundo’ da imagem, mas o seu objeto central, integrado na composição assumida, agarra a atenção para o interior da imagem.

Apesar de extrair cada imagem de um continuum, a tentativa de constituir cada um dos fragmentos com um interesse próprio e independente do conjunto que integra tende a centrar a atenção no seu interior. Nos casos em que esta tentativa coincide com uma perceção de corte mais acentuada, é o próprio conjunto que, no seu todo, contrapõe uma perceção de totalidade que remete para o seu interior. E, em última análise, pode exprimir o seu objeto como uma realidade que acaba, que se encerra na própria imagem, que não tem futuro para além dela.

Associado a essa fragmentação do registo, surge por vezes um certo carácter de repetição. As duas cooperam para a produção de um discurso (ou uma referência) sobre a integração entre o individual e o coletivo, entre a particularidade e o geral; e tentam sugerir a abrangência maior da realidade documentada, tanto espacialmente como temporalmente. A repetição pode remeter também para a natureza sistemática, mecânica, quase obsessiva ou compulsiva, tanto da organização da era industrial que o referente material deste estudo referencia, como, mais uma vez, da constituição do arquivo. Repercute também um mecanismo de produção da memória, inclusivamente daquela que frequentemente acaba por constituir o ser histórico coletivo.

Essas alusões à era histórica que nos precedeu, e à sua caducidade, foram também o motivo principal para a seleção dos objetos recolhidos; que também participam no discurso sobre o limiar entre a existência, a anulação, a transformação e a reprodução.

A materialidade desses objetos junta-se àquela que domina a perceção da plasticidade de todas as imagens realizadas, e que, em conjunto com as sombras, lhes confere uma densidade que, mais uma vez, coloca as fotografias num limiar, entre imagem e matéria. Mas essa mesma noção de materialidade está assente num paradoxo – a sua perceção resulta, essencialmente, de processos de desmaterialização. A desagregação ou decomposição que confere aos objetos inanimados, mas não inertes, uma capacidade de ‘falar’.

Essa desmaterialização, é sócia da fragmentação e da recomposição, tão próximas das dimensões da ruína e dos ciclos de mudança; e que tão eficazmente retém a atenção do fotógrafo. Uma desmaterialização que pode ser simbólica do fim de uma era, baseada no

processamento da matéria, sólida, densa como o aço, e no início de outra, que promove o virtual. Uma desmaterialização que promove uma imagem de matéria, e imagens dessa matéria. Tal como os arquivos, que perdem o seu suporte físico e se virtualizam, também esta matéria se virtualiza nas fotografias da sua anulação, do seu desaparecimento anunciado.

A manutenção nas imagens da escuridão que domina o espaço permitiu um jogo de luz e sombra que também se pode associar à dualidade entre presença e ausência, entre a memória e o esquecimento; ou à complementaridade desses processos mnemónicos. E, tal como nestes processos, nas dualidades desse jogo nem sempre é óbvio qual o elemento que revela e qual o que esconde. As manifestações de ausência são também traduzidas noutras narrativas visuais, nomeadamente pela evidência do pó que cobre as superfícies, e do espelho que não reflete nada, e remetem para os discursos da ruína e do desaparecimento, mas também inferem a mudança e a renovação.

Essa evidenciação do pó que se acumulou ao longo do tempo de estagnação do edifício, transpõe a realidade encontrada para a era passada que a formatou. Jacques Derrida disse que há sempre uma domiciliação do arquivo. Neste caso, essa ‘paragem do tempo’, que só o pó desmente, transformou o edifício em arquivo da memória.

Aqui também se indicou que a caducidade do próprio arquivo se torna previsível, e, o enfoque final das imagens captadas, quase obsessivo, orientou-se precisamente para as evidências dessa caducidade. É esse um significado latente, nessa matéria em desagregação que atrai o olhar e promove o registo persistente; e que, derradeiramente, propõe uma resposta lacónica para uma pergunta que, na verdade, não foi colocada para esta investigação, mas era também ela latente – o porquê daquele abandono. Olhando para as evidências fotográficas, ao mesmo tempo que se considera a função de manutenção atribuída ao arquivo, que é o referente delas, podemos responder simplesmente: porque a caducidade é uma ocorrência natural e cíclica; porque a entropia, tão cara a Robert Smithson, incide sobre todas as coisas e realizações. Mas, perante a constatação de que até as estruturas que parecem mais sólidas têm um fim, sendo substituídas por outras, vemos a mudança e não a anulação, pois o aparato fotográfico continua o seu registo.

Como se disse, a ruína está sempre em processamento, é um trabalho conjunto entre homem e natureza, e é uma evidência da passagem do tempo; o pó é a ferramenta inicial da entropia. A câmara em movimento testemunha a resiliência do seu operador, singular ou coletivo; as fotografias do pó e da ruína marcam a permanência daquele que contempla o vazio e a anulação, e sugerem a possibilidade de manutenção da memória; mas também se constituem

como novas futuras ruínas, da matéria e dessa memória.

O que se pode concluir sobre a atitude documentarista nesta investigação é que se fundamenta na reação aos estímulos visuais do seu referente concreto, procurando conciliar as suas evidências materiais com a realidade percebida através do seu estudo atento. Pela linguagem fotográfica proposta, que procura na leitura das imagens a anulação da presença imediata do fotógrafo, e a aparente manifestação espontânea do sujeito, o operador tenta ser apenas um veículo para o referente manifestar a sua natureza; mas sem esquecer que a sua função de agente de todo o processo constituirá sempre uma influência incontornável. Tenta-se minorar a sua influência equilibrando a definição de um procedimento fotográfico adequado à correta veiculação da essência do sujeito da imagem, com a manutenção de um espaço para a livre interpretação dos resultados – sugerindo uma realidade, mas evitando a construção de discursos restritos ou taxativos.

O que não se tenta subtrair às imagens são os indícios da sua natureza de produto fotográfico, sujeito às condicionantes da sua ontologia, para que o espetador possa ter sempre presentes as condicionantes e influências a que está sujeita a construção da narrativa proposta com a apresentação de cada pedaço do real transformado em imagem. A mistura entre objetividade e subjetividade que colabora na estruturação das fotografias é permitida, ou mesmo procurada. Como disse Daniel Blaufuks, “uma fotografia necessita ter múltiplas leituras, um mistério dentro de um segredo”. Mas as imagens apresentadas também devem constituir pistas, para construir uma narrativa coerente a partir de fragmentos da memória pessoal e coletiva.



Fig. 54 Nelson Silva Sousa, projeto *Conta-Corrente* (2014).

Bibliografia

- Barthes, Roland, *A Câmara Clara* (Lisboa: edições 70, 1980). ISBN 972-44-0076-X.
- Blaufuks, Daniel, *Works on Memory – Selected Writings and Images* (Cardiff: Ffotogallery, 2012). ISBN 978-1-872771-87-8.
- Dillon, Brian ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011). ISBN 978-0-262-51637-2.
- Farr, Ian ed., *Memory* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2012). ISBN 978-0-85488-204-5.
- Groom, Amelia ed., *Time* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2013). ISBN 978-0-262-51966-3
- Merewether, Charles ed., *The Archive* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2006). ISBN 978-0-85488-148-2.
- Morley, Simon ed., *The Sublime* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2010). ISBN 978-0-854-88178-9.
- Tanizaki, Junichirō, *Elogio da Sombra* (Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2008). ISBN 978-972-708-968-0.
- Didi-Huberman, Georges, *Imagens Apesar de Tudo* (Lisboa: KKYM - Coleção Imago, 2012). ISBN 978-989-97684-1-3.

Bibliografia complementar

- Bate, David, *Photography – The Key Concepts*, capítulo 3 (London: Bloomsbury Academic, 2009). ISBN 978-1845206673.
- Belting, Hans, *A Verdadeira Imagem* (Lisboa: Dafne Editora - Colecção Imago, 2011). ISBN 978-989-8217-13-4.
- Bull, Stephen, *Photography*, capítulos 2 e 6 (New York: Routledg, 2010). ISBN 978-989-97684-1-3.
- Fried, Michael, *Why Photography Matters As Art As Never Before* (New Haven: Yale University Press, 2012). ISBN 978-0-300-13684-5.
- Kriemann, Susanne, *One Time One Million* (Amesterdão: Roma Publications, 2009). ISBN 978-90-77459-35-5.
- Moure, Gloria ed, *La Arquitectura Sin Sombra* (Barcelona: Ediciones Polígrafa, 2000). ISBN 84-343-0910-6.
- Nichols, Bill, *Introduction to Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 2001). ISBN 0-253-33954-5.
- Nicolau, Ricardo ed, *Fotografia Na Arte, De Ferramenta A Paradigma* (Porto: Colecção de Arte Contemporânea, Jornal Público / Fundação de Serralves, 2006). ISBN 989-619-040-2.
- Notas Sobre A Evolução Demográfica Do Concelho Do Porto [1991-2005]*, (Porto: Câmara

Municipal do Porto - Gabinete de Estudos e Planeamento, Janeiro 2007).

Shore, Stephen, *The Nature Of Photographs* (London and New York: Phaidon, 2007). ISBN 978-0714845852

Stallabrass, Julian ed, *Documentary* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2013). ISBN 978-0-85488-207-6.

Szarkowski, John, *The Photographers Eye*, (New York: The Museum of Modern Art, 2009). ISBN 978-0-87070-527-4.

Trachtenberg, Alan ed, *Ensaaios Sobre Fotografia – de Niépce a Krauss* (Lisboa: Orfeu Negro, 2013). ISBN 978-989-8327-19-2.

Wells, Liz ed, *Photography: A Critical Introduction*, capítulos 1 e 2 (London and New York: Routledge, 2000). ISBN 0-415-19058-4.

Webgrafia

<http://www.cam.gulbenkian.pt/index.php?article=59723&visual=2&langId=2>. Como em 26-09-2014.

<http://www.danielblaufuks.com/webmac/text/gomes.html>. Como em 29-06-2015.

<http://www.danilatkachenko.com>. Como em 30-07-2015.

<http://www.ffotogallery.org/daniel-blaufuks-works-on-memory>. Como em 28-06-2015.

http://www.nytimes.com/2013/07/19/arts/design/jane-and-louise-wilson.html?_r=0. Como em 26-09-2014.

<http://www.timeout.com/london/art/jane-and-louise-wilson-interview-we-live-in-a-very-monitored-culture>. Como em 26-09-2014.

https://www.youtube.com/watch?v=-oAYMNUT_0o. Como em 26-09-2014.

<https://www.youtube.com/watch?v=7poypt6izFw>. Como em 26-09-2014.

Anexos

Anexo 1: Denis Diderot, The Salon Of 1767

(texto traduzido pelo autor deste projeto)

“Os pensamentos que as ruínas me evocam são grandiosos. Tudo se torna em nada, tudo colapsa, tudo passa, só o mundo permanece, só o tempo perdura. Que antigo é o mundo! Caminho entre duas eternidades. Para onde quer que olhe, os objectos que me rodeiam anunciam morte e forçam a minha resignação para aquilo que me espera. O que é a minha efémera existência quando comparada com uma rocha a ser desgastada, um vale em formação, uma floresta moribunda, ou estas massas em deterioração suspensas sobre a minha cabeça? Vejo os mármore dos túmulos que se desfazem em pó, e não quero morrer! E revolto-me contra o efeito sobre a rede de tecidos e carne, de uma lei que nem o bronze consegue contrariar. Uma torrente arrasta toda e qualquer nação para as profundezas de um abismo; eu, resolvo tomar uma posição solitária no limiar, e resistir às correntes que passam por mim.

Se uma ruína parece perigosa, eu estremeço. Se me sinto seguro lá, sou mais livre, mais só, mais eu próprio, mais perto de mim. É lá que eu apelo ao meu amigo, é lá que eu sinto falta dele (ou dela?); é lá que nós nos apreciaríamos sem ansiedade, sem testemunhas, sem intrusos, sem aqueles que nos invejam. É lá que eu sondo o meu próprio coração; é lá que eu interrogo o dele, que eu me alarmo e me tranquilizo. [...] Ninguém me apressa e ninguém ouve; posso berrar comigo próprio, dar voz às minhas aflições e verter lágrimas sem constrangimentos.”

Denis Diderot, extract from ‘Le Salon de 1767’ (Paris, 1767); trans. John Goodman, in *Diderot on Art. II: The Salon of 1767* (New Haven and London: Yale University Press, 1995) 196-7; 198-9. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 22.

Anexo 2: Georges Bataille, *Dust*

(texto traduzido pelo autor deste projeto)

“DUST: Os contadores de histórias não tomaram consciência que a Bela Adormecida teria acordado coberta de uma espessa camada de pó; nem perceberam as sinistras teias de aranha que teria quebrado com o primeiro movimento do seu vestido vermelho.

Entretanto, camadas sombrias de pó invadem constantemente as habitações mundanas e conspiram-nas uniformemente: como se fosse uma questão de aprontar os sótãos e quartos/salas antigos para uma eminente ocupação por obsessões, fantasmas, espectros que o odor decadente a pó antigo alimenta e intoxica.

Quando as jovens roliças, ‘criadas para todo serviço’, pela manhã se armam de espanador ou aspirador, talvez não estejam completamente inconscientes que estão a contribuir tanto como o mais positivista dos cientistas para dissipar os injuriosos fantasmas que a limpeza e a lógica abominam. Mais dia, menos dia, é verdade, o pó, supondo que persiste, provavelmente vai ganhar vantagem sobre a lida doméstica, invadindo as imensas ruínas de edifícios abandonados, ancoradouros desertos; e, nesse tempo longínquo, não restará nenhum guardião contra os terrores noturnos, para cuja eliminação nos tornámos tão bons guarda-livros...”

Georges Bataille. ‘Poussière’ (Dust) entry in first instalment of ‘Le Dictionnaire Critique’, *Documents*, no. 1 (Paris, 1929); trans. Iain White, in *Encyclopaedia Acephalica* (London: Atlas Press, 1995) 42-3. In Brian Dillon ed., *Ruins* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2011) 31.

Anexo 3: Michael Stevenson and Jan Verwoert, The Dust Mite and the Widgets

(texto traduzido pelo autor deste projeto)

“Ultimamente, o Ácaro não encontrava tempo para descansar. O pó não parava de se juntar, e o Ácaro encarava a sua tarefa com empenho. Mantinha-se meticulosamente informado sobre o pó que digerira e as diferentes fibras, partículas e restos de matéria orgânica e inorgânica que se podiam encontrar na sua composição. Assim, legitimamente, o Ácaro orgulhava-se do seu conhecimento sobre a matéria de que o mundo é feito.

Foi, portanto, desmesuradamente surpreendido quando encontrou os Widgets⁸² pela primeira vez. Tentando perceber a quem se dirigir perante aquela massa amorfa/inexpressiva, o Ácaro exclamou:

‘Quem és tu?’

Os Widgets apareceram em grande número mas falaram a uma só voz. ‘Nós’, troaram, ‘somos aquilo que tu quiseses que nós sejamos. Não temos preferência, estado ou credo. Não somos filiados com ninguém, não temos língua materna. Não temos forma que vejas.’

Acostumado ao murmúrio do pó, o Ácaro quase ficou surdo com o discurso dos Widgets.

‘O senhor esquadrinha o pó para viver, mas nós, nós somos o cimento do universo. Somos comprados e vendidos. Sem nós, todos os assuntos se reduzem a nada!’

E com isto marcharam dali para fora, mantendo uma formação correcta, mas mudando de forma a todo momento.

Ansioso por aprender mais, o Ácaro deixou a sua casa empoeirada para seguir os Widgets.

‘Mas’, persistiu, ‘como podes afirmar ser aquilo de que tudo é feito, quando mostras que nada é sólido e tudo está em contínuo fluxo?’

‘Deves compreender’, disseram os Widgets, ‘que no negócio da vida, a mudança é a (única) constante. Qualquer unidade pode ser qualquer outra, e nunca haverá nada perdido ou em

⁸² Componentes gráficos de interface digital; pequenos elementos de software para a realização de tarefas específicas, ou elementos gráficos do ambiente de trabalho para comandar ações específicas.

falta...’

‘Oh ... oh ... oh ...!’ foram as últimas palavras do Ácaro. Ao seguir os Widgets tinha entrado num universo em que nada se desvanece, nada se transforma em pó e, portanto, nada havia para alimentar um humilde Ácaro.

Então murchou, e os Widgets continuaram a marchar.”

Michael Stevenson and Jan Verwoert, ‘The Dust Mite and the Widgets’, from *Animal Spirits: Fables in the Parlance of Our Times* (Zurich: JRP/Ringier and Christoph Keller Editions/Auckland: Clouds, 2013) 124-7. In Amelia Groom ed., *Time* (Londres: Whitechapel Gallery, Col. Documents of Contemporary Art, 2013) 222-223.