

Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha
Programa de Mestrado em Artes Plásticas

A IMAGEM DA RUÍNA

**Representação da distância na relação
com espaços em dissolução**

Ema Rodrigues Brum

Dissertação em Mestrado em Arte Plásticas
Orientador(es): Samuel José Travassos Rama e Luís Santiago Baptista

Caldas da Rainha, 2024

Obrigada,

Ao meu pai, que sempre me ensinou a cultivar e a explorar a dimensão teórica do conhecimento com sensibilidade, razão e disciplina.

À minha mãe, por me incentivar a lidar com os aspetos práticos do quotidiano com discernimento, sensatez e clareza.

A Samuel Rama, por me mostrar que há um caminho certo, por todas as diretrizes que me propulsionaram a crescer e aprender como artista e como pessoa.

A Luís Santiago Baptista por me expor às ideias e conceitos que me inspiraram a trabalhar o assunto apresentado nesta dissertação.

Ao Francisco, ao Eduardo, ao Alexandre, à Inês, à Mira, à Elvira e ao Helder por todo o apoio incondicional e incentivo contínuo e por toda a força e amizade.

A todas as pessoas, com quem me cruzei ao longo da vida, um profundo agradecimento por inevitavelmente coexistirmos nesta turbulência de colisões, convergências e divergências de universos.

A IMAGEM DA RUÍNA

**Representação da distância na relação
com espaços em dissolução**

Ema Rodrigues Brum

Resumo

A Imagem da Ruína – Representação da distância na relação com espaços em dissolução é uma proposta de investigação que reúne e expõe as ideias que definem a minha prática artística. Algumas delas foram estabelecidas autonomamente¹ mas todas foram, de alguma forma, fundamentadas em reflexões dos autores e artistas que compõem uma constelação de referências e que ajudaram a decifrar, sustentar, considerar, reconsiderar o que me propus estudar, através de perspectivas interdisciplinares, nomeadamente, no campo da arte, da estética, da fenomenologia, da filosofia, da antropologia, da psicanálise e da química.

A presente investigação é uma exposição das ideias relativas às imagens que tenho vindo a criar, nas quais intento representar a minha experiência do *sentir* a dinâmica das distâncias na relação com espaços em dissolução espoletada pela percepção de perda e ausência inerente a essa dinâmica e à própria experiência em si.

Através da alquimia visual, viajo na flutuação do fluxo temporal do espaço, envolta no abraço da nostalgia e coberta por um véu, opaco na sua translucidez, por trás do qual imagens emergem como uma cintilação perceptual.

Palavras-chave: imagem; ruína; espaço; dissolução; mental; distância; perda; ausência; fluxo; temporal; experiência; sentir; percepção.

¹ O texto de cor azul e em itálico define os pensamentos expressos através de uma escrita mais criativa. Define, também, as conceções autónomas que se foram revelando na experiência pessoal, umas mais claras do que outras. Toda a informação recolhida nas referências foi indispensável na aprimoração dessas mesmas ideias.

Abstract

The Image of Ruin - Representation of distance in relation to spaces in dissolution is a research proposal that connects and exposes the ideas that define my artistic practice, some of which have been established autonomously² but, all of them were, somehow, supported by or connected to preexistent ideas of the authors and the artists, which make up the constellation of references and which helped to decipher, sustain, consider and reconsider what was set out to study, through interdisciplinary perspectives, specifically in the fields of art, aesthetics, phenomenology, philosophy, anthropology, psychoanalysis and chemistry.

This research is an exposure of the ideas related to the images that have been created and in which I try to represent my experience of feeling the dynamic of the distances in the relationship with spaces in dissolution sparked by the perception of loss and absence inherent to this dynamic and to the experience itself.

Through visual alchemy, I travel in the fluctuation of the temporal flow of space, enveloped in the embrace of nostalgia and covered by a veil, opaque in its transparency, from which behind images emerge like a perceptual flicker.

Keywords: image; ruin; space; dissolution; mental; distance; loss; absence; flow; temporal; experience; feeling; perception.

² The blue coloured and italic text defines the thoughts expressed through a more creative writing. It also defines the autonomous conceptions that have been revealed to in the personal experience, some of which are clearer than others, which is why all the information gathered in the references has been extremely indispensable in refining these same ideas.

ÍNDICE

Resumo	5
Abstract	6
ÍNDICE	7
INTRODUÇÃO	8
MOTIVAÇÃO PESSOAL	10
INTENÇÃO E OBJETIVOS	11
METODOLOGIA	12
1. EFEITOS ESPACIAIS	13
1.1. O estudo e a experiência do espaço	13
1.1.1. Abordagem poética: a obra de Wim Wenders	16
1.1.2. Abordagem psicogeográfica: as errâncias urbanas	18
1.1.3. Abordagem sistemática: o contributo de Bernd e Hilla Becher	23
1.1.4. Abordagem fotográfica: o terrain vague de Manolo Laguillo	25
2. A DIALÉTICA DO (IN)VISÍVEL	28
2.1. A perceptibilidade da ausência	28
2.2. A distância	30
2.1.1. A distância na imagem da ruína	31
2.3. Vestígios do tempo, as fissuras e cicatrizes da destruição	35
2.4. Andrei Tarkovsky e Tacita Dean, o tempo como material plástico	43
3. A RUÍNA	47
3.1. A dissolução mental	47
3.2. A ruína inversa	50
3.3. A ruína romântica	53
4. PRÁTICA ARTÍSTICA DA IMAGEM DA RUÍNA	55
4.1. A fotografia e a cianotipia	55
4.2. O processo de produção da imagem	57
4.2.1. Captura	58
4.2.2. Edição	60
4.2.3. Química	62
4.2.4. Fixação	64
4.3. Especificidades técnicas	64
4.4. Especificidades práticas	69
4.5. Série MinÉREA, 2023/24	71
CONCLUSÃO	79
BIBLIOGRAFIA	82
Bibliografia citada	82
Bibliografia complementar	84
Dicionários e enciclopédias	85

INTRODUÇÃO

Esta investigação explora a interação entre imagem e ruína, recorrendo à exposição de ideias que sustentam a minha produção artística e que dão conta da experiência de espaços em dissolução. O objetivo do presente estudo, como tal, incide na tentativa de compreender a dinâmica da distância que encontro na minha relação com a ruína e de como essa dinâmica é capturada e reinterpretada através da imagem.

A relevância deste tema para a contemporaneidade parece-me evidente, pois vivemos numa época em que o conceito de ruína se torna cada vez mais corrente, não só como memória do passado, mas também como símbolo do presente e de um futuro incerto. As ruínas, enquanto representações tangíveis de perda, ausência e transformação, desafiam-nos a refletir sobre a nossa própria relação com o espaço e o tempo. Este estudo destaca o impacto artístico e cultural dessas reflexões, bem como a importância estética, social e emocional das imagens que capturam e expressam essas ruínas, do mesmo modo que também considera a forma como a arte contemporânea responde às crises de identidade, permanência e mudança que caracterizam o nosso mundo atual.

Tendo em conta o que acabo de mencionar é imperativo referir que a dissertação se estrutura em torno de várias problemáticas centrais precursoras da sua realização e que enumero a seguir:

- Será a fotografia/imagem a melhor forma de expressar a minha experiência dos espaços em dissolução?
- Como adequo a imagem à expressão da minha experiência do espaço em dissolução?
- De que forma a representação visual da ruína influencia a perceção do espaço e do tempo contemporâneos? Qual o seu impacto estético e emocional?
- Qual o valor teórico, prático ou social das respostas a estas perguntas?

Julgo que é significativo considerar estas questões não só no contexto da minha prática artística mas também no contexto teórico da arte e da estética em geral, assim como em termos práticos e sociais, desta forma contribuindo para uma compreensão mais profunda da maneira como experienciamos, interpretamos e valorizamos os espaços em dissolução que nos rodeiam.

A presente dissertação está organizada em quatro capítulos, cada um deles abordando aspetos específicos que contribuem para a resolução e conclusão das problemáticas que o tema da imagem da ruína abrange.

O primeiro capítulo intitulado “Efeitos espaciais” introduz a base teórica sobre a percepção e experiência dos espaços e debruça-se sobre as abordagens que julgo fundamentais para o entendimento das nuances que a experiência espacial implica, além de preparar a dissecação do ato de representação dessa experiência.

O segundo capítulo com o título “A dialética do (in)visível” examina a relação entre o visível e o invisível na representação dos espaços em dissolução. Explora como a percepção visual é influenciada pelo que está oculto ou pelo que não está presente em processo de desintegração e como isso afeta a compreensão do espaço. A dialética do (in)visível considera a maneira como a imagem pode captar e expressar o que está ausente ou em transformação, desafiando as fronteiras entre o presente e o ausente, o sólido e o efémero.

O terceiro capítulo, ao qual dei o título de “A Ruína”, explora o conceito de ruína a partir de múltiplas perspetivas, conectando-as com interpretações artísticas e literárias sobre o tema e nas quais está incluída a ideia de "ruína inversa"³ de Robert Smithson, que desafia as noções convencionais de progresso, e a "ruína romântica", representada por Victor Hugo, que vê na decadência física uma fonte de reflexão poética e estética. Este capítulo parece-me ser útil para entender de que forma a ruína se torna um objeto de contemplação artística e filosófica.

No quarto e último capítulo, intitulado “Prática artística da Imagem da Ruína”, e em que o foco se encontra na produção que a criação das imagens da ruína envolve, descrevo os métodos e técnicas utilizados na produção das imagens, bem como as decisões estéticas e concetuais que moldam a sua prática. Examino a forma como as imagens são concebidas a fim de refletirem a experiência subjetiva dos espaços em dissolução e discuto a eficácia das representações visuais no âmbito da revelação das dinâmicas

³ Tradução livre do inglês para o português. Citação original: “ruins in reverse”. (SMITHSON, 1967, p. 50)

espaciais e da sua complexidade. Este capítulo inclui ainda uma análise crítica de uma série de obras e a sua capacidade de capturar e expor sensações de perda e de transformação.

A estrutura que proponho para esta dissertação permite uma exploração detalhada e interligada dos temas em estudo e proporciona uma visão abrangente e crítica sobre o meu processo criativo e sobre a teoria que lhe subjaz.

As potenciais contribuições desta investigação para o campo das artes plásticas incluem um aprofundamento e um foco interdisciplinar teórico da relação entre imagem e ruína, bem como a proposição de novas abordagens metodológicas como, neste caso, a experimentação com técnicas fotográficas alternativas para a representação visual de espaços em dissolução.

No entanto, é importante reconhecer as limitações deste estudo, especialmente no que diz respeito à subjetividade inerente à interpretação artística e às possíveis restrições metodológicas, como a escolha dos exemplos analisados ou a dependência de uma perspetiva predominantemente ocidental sobre a estética da ruína. Apesar das referidas limitações, esta dissertação pretende contribuir para o debate sobre a relação entre arte, espaço e tempo na contemporaneidade, abrindo novas perspetivas para a compreensão da imagem da ruína enquanto conceito e prática artística.

MOTIVAÇÃO PESSOAL

A opção de frequentar a licenciatura de Design de Ambientes (atualmente, Design de Espaços) foi uma consequência do meu interesse pelo estudo do espaço. Foi um passo no meu percurso académico que mudou por completo a minha perceção desta matéria e intensificou o fascínio que já sentia pela mesma. Começou por um impulso de me exprimir artisticamente no âmbito espacial, através de instalações artísticas, e, mais tarde, ganhou contornos de uma vontade, mas também de uma necessidade de estudar o trabalho criativo que fazia.

Este projeto de investigação da *imagem da ruína* surgiu há três anos no início da minha integração no curso de mestrado de Artes Plásticas na Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha. Antes disso, porém, a minha produção artística, já se havia debruçado sobre a fotografia, especificamente de ruínas. No entanto, este não era o foco

principal, nem tão pouco intencional, visto que ainda não tinha uma compreensão das razões por que o fazia.

Um dia, durante uma pesquisa digital, tive uma feliz surpresa, i.e., uma serendipidade, marcada pelo primeiro contacto com a técnica da cianotipia e, num impulso curioso, adquiri, então, um kit para a criação de cianótipos. Esta técnica, que requer a produção de imagem, exigiu uma ponderação da intenção sobre o que é criar algo novo. Assim, realizei o que queria expressar e isso era, sem dúvida, o *sentir*. Mas qual sentir?

O sentir mais sentir que já havia sentido.

E que aconteceu, sem dúvida, em interação com o espaço da ruína. Foi assim que este projeto começou a nascer, lentamente. Na sua fase inicial, havia um impulso e uma intuição para a criação mas, principalmente, havia uma vontade de compreender o que estava a ser criado e porquê.

INTENÇÃO E OBJETIVOS

A intenção deste projeto é investigar, no âmbito das artes plásticas a conexão entre a ruína e a percepção da distância, utilizando a imagem como veículo para traduzir a minha experiência emocional e sensorial de espaços em processo de dissolução. Esta minha proposta visa expandir a compreensão da ruína, não apenas como um fenómeno de degradação material, mas também como uma metáfora que espelha processos internos e subjetivos capazes de suscitar reflexões relativas a temas como a temporalidade e a impermanência e capazes de questionar a dinâmica da presença e da ausência que, nestes contextos, permeiam a experiência humana.

Como tal, os objetivos que me proponho são os seguintes: desenvolver representações visuais que capturam e expressam a minha experiência, conforme aqui abordo, e que evocam as suas dimensões emocionais e estéticas; explorar, através da prática artística, as dinâmicas de distância, perda e transformação associadas à ruína e mostrar como estas podem ser expressas visualmente; estabelecer um diálogo

interdisciplinar entre a prática artística e diversas referências teóricas que abrangem os campos da estética, da fenomenologia, da filosofia, da antropologia, da psicanálise e da química, de forma a fundamentar e enriquecer a investigação; contribuir para o discurso contemporâneo sobre o papel da imagem na interpretação e compreensão do espaço, enfatizando a relevância estética e emocional da ruína como objeto de contemplação e reflexão crítica.

METODOLOGIA

A metodologia adotada na presente dissertação tem por base uma abordagem qualitativa e fenomenológica, caracteristicamente descritiva, comparativa e exploratória. Esta escolha metodológica é justificada pela natureza subjetiva do tema em análise — *A Imagem da Ruína* — a qual implica a compreensão da complexidade e da riqueza dos fenômenos estudados a partir da perspectiva do participante e das suas interações com o objeto de estudo. Neste caso, a prática artística e a representação visual da ruína são estudadas através de métodos que valorizam a narrativa pessoal, a observação e a interpretação dos significados atribuídos a esse espaço.

O estudo é orientado por critérios e normas bem definidos:

- Clareza e definição da intenção e objetivos;
- Exposição das problemáticas formuladas relevantes para o tema;
- Apresentação das contribuições significativas para os campos de estudo com os quais estão relacionados (arte, estética, fenomenologia, filosofia, antropologia, psicanálise e química);
- Contextualização no âmbito acadêmico;
- Fundamentação e apoio das interpretações através de referências e evidências;
- Apresentação de novas perspectivas, ideias ou dados sobre a imagem da ruína;
- Organização e interligação das seções definidas de forma coesa e numa estrutura lógica que facilite a leitura e compreensão do texto;
- Uso de uma linguagem clara, precisa e acadêmica;
- Formatação do texto consoante as normas APA;

- Apresentação dos resultados de maneira crítica, relacionando-os com a literatura existente;
- Apresentação de conclusões claras, fundamentadas e que refletem a intenção, os objetivos e as hipóteses da pesquisa;
- Observação das implicações práticas e teóricas dos resultados;
- Apresentação da lista de referências completa, atualizada e dentro do estilo de citação apropriado.

Ao adotar estes parâmetros, a metodologia assegura uma abordagem consistente e rigorosa que promove um diálogo significativo entre a prática artística e o conhecimento acadêmico sobre a imagem da ruína.

1. EFEITOS ESPACIAIS

1.1. O estudo e a experiência do espaço

A minha prática artística tornou-se o reflexo da minha experiência espacial, neste caso, da minha experiência urbana, dado que vivo numa cidade. Para além de aprofundar a ideia de espaço, aprofundar o meu conhecimento da condição humana sempre me instigou e, nesse domínio, o cenário urbano revela-se uma área de grande interesse.

O ambiente citadino é consequência direta do processo de industrialização, que gerou um novo objetivo primordial — progresso — alcançado através da incessante mutação e evolução da sociedade. Assim, surgiu uma nova era, a modernidade, e um novo palco, a cidade. No entanto, qualquer transformação contínua provocada pelo supracitado progresso pode, muitas vezes, gerar conflitos internos e externos no seio da sociedade, como é o caso da pressão que sente quem faz parte deste tempo e quem procura corresponder aos ideais do sistema capitalista (SIMMEL, 1950, pp. 349-359).

Apesar de ser uma criação humana, a cidade permanece um enigma, em virtude da sua notável complexidade. Talvez seja essa complexidade e mistério que alimentam a sede do ser humano pelo seu próprio ambiente, pelas máquinas e pelo caos, pois essa realidade apresenta-se como algo que forjamos, mas que, de certa forma, escapa ao nosso controlo, uma vez que tem vida própria. Se assim não fosse, não existiriam ruínas e toda a

dinâmica da qual elas provêm. A cidade toma dimensões que vão para além do que nos é tangível, devido à multiplicidade de relações pessoais e interpessoais que nela existe. Qualquer construção vai além do que é visível porque todo e qualquer acontecimento é determinado por uma variedade de forças que ultrapassa os limites do domínio humano, ideia referida numa das obras mencionadas por Filomena Silvano, antropóloga portuguesa, no seu livro *Antropologia do Espaço — The Metropolis and Mental Life*, de Georg Simmel, na qual o sociólogo escreve o seguinte:

"Man does not end with the limits of his body or the area comprising his immediate activity. Rather is the range of the person constituted by the sum of effects emanating from him temporally and spatially. In the same way, a city consists of its total effects which extend beyond its immediate confines. Only this range is the city's actual extent beyond its existence is expressed."

(*id.*, p. 357)

Posto isto, descortinar os efeitos derivados de um determinado espaço no indivíduo e na sociedade torna-se difícil mas, ainda assim, é este o principal objetivo da disciplina de Antropologia do Espaço.

Para entender e teorizar a minha experiência percetual, emocional, estética, reflexiva e cognitiva do espaço da ruína, a qual procuro representar em imagem, é fundamental estudar como o sinto e o vivo. Assim, será possível alcançar uma compreensão mais profunda das dinâmicas que moldam esse espaço e a minha relação com ele. Para o conseguir, segundo Silvano, é necessária uma abordagem que tenha em conta a diversidade e complexidade dos elementos que compõem o espaço, bem como as interações e influências recíprocas entre a sociedade e o ambiente espacial. A autora, ainda em *Antropologia do Espaço*, faz referência ao sociólogo francês Émile Durkheim porque este define duas dimensões presentes no estudo do espaço — a dimensão representacional e a dimensão material. No entanto, as várias reflexões feitas por Durkheim nesta disciplina levaram-no a aprofundar as suas conceções iniciais, segundo Silvano. As duas dimensões primeiramente definidas neste campo do estudo do espaço passaram a três — representacional, material e prática — premissa com base na qual se torna possível deduzir que as mudanças ocorridas na dimensão material resultem em alterações nas representações compartilhadas pela sociedade (2017, pp. 19-20)

Ao contrário do que explica Filomena Silvano, o filósofo francês, Georges Didi-Huberman, sugere no seu livro *O Que Vemos, O Que Nos Olha* que o espaço não é algo que possa ser medido de forma objetiva. Segundo este autor, o espaço deve ser entendido através do paradigma da profundidade, i.e., como uma distância que, simultaneamente, se revela e se oculta. Esta dualidade sugere que o espaço não é simplesmente uma dimensão objetiva e mensurável, mas uma experiência subjetiva que implica um afastamento (2005, pp. 162-164).

Didi-Huberman defende que o espaço envolve uma dialética em que a presença e a ausência, a visibilidade e a invisibilidade se entrelaçam. Esta perspectiva tem implicações significativas para a compreensão da fenomenologia do espaço, porque sugere que a nossa percepção é sempre mediada por uma interação complexa entre o visível e o invisível, o próximo e o distante, como irei abordar no próximo capítulo, intitulado “A dialética do (in)visível” (*ibid.*).



[1] Ema Brum, *de trás*, série *Resid(ir)*, 2021. Cianotipia sobre papel de desenho accademia 120g/m², 29,7 x 21 cm.

1.1.1. Abordagem poética: a obra de Wim Wenders

A obra cinematográfica de Wim Wenders é frequentemente reconhecida pela sua abordagem poética do espaço, que permeia muitos dos seus filmes.

Wenders emergiu como uma figura proeminente no cinema europeu durante a segunda metade do século XX, particularmente associado ao movimento do Novo Cinema Alemão e desenvolveu um estilo único que combinava influências do cinema clássico americano com um tato introspetivo.⁴

A visão poética de Wenders é evidente em vários aspetos das suas obras, nomeadamente, a atmosfera melancólica e contemplativa que as suas paisagens vastas e, por vezes, desoladas, emanam.



[2] Wim Wenders, *Wings of Desire*, 1987. *Frame* do filme, 42'32".

A cinematografia deste autor, focada na estética e na linguagem imagética, suscita, repetidamente, uma sensação de poesia visual, com composições cuidadosamente enquadradas e uso distintivo de luz e cor que criam imagens impressionantes e evocativas.

As paisagens em que Wenders se foca também podem ser interpretadas como metáforas visuais para os estados de espírito das personagens que integram os seus filmes

⁴ Wim Wenders. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

e se expressam como indivíduos que procuram redenção e reconciliação consigo mesmos e com os outros. Todos estes fatores refletem a exploração de temas existenciais como a solidão e a alienação e, assim, contribuem para o enquadramento do autor na esfera da poesia.

O uso de imagens e narrativas que evocam uma sensibilidade, até certo ponto, romântica, parece-me ser uma parte essencial da identidade de Wim Wenders como cineasta. Quando se compara Wim Wenders a um romântico está-se, acima de tudo, a considerar a sua postura em relação à arte, ao mundo e à vida. Não se pretende, de forma alguma, categorizar as suas imagens como pictóricas ou compará-las a esse aspeto particular do movimento artístico que foi o Romantismo. Em vez disso, explorar-se-á a sensibilidade subjacente nas suas obras, que refletem uma contemplação da condição humana experienciada na paisagem urbana e na vastidão do mundo natural. A atitude romântica de Wenders é evidente na sua expressão nostálgica e na sua eloquência de imaginação, assim como é evidente na busca por uma conexão mais profunda com o lado emocional, autêntico, intuitivo e criativo do ser humano. Estes fatores, por se contraporem aos ideais sociais e tecnológicos da época, são o que me indica que a abordagem poética e, em parte, romântica, de Wenders é divergente e, por isso, não coincidente com o nosso tempo. Para sustentar esta afirmação julgo oportuno referenciar o texto “O que é o contemporâneo? e outros ensaios” de Giorgio Agamben, destacando a propósito as seguintes palavras:

“Pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural; mas, exatamente por isso, exatamente através desse deslocamento e desse anacronismo, ele é capaz, mais do que os outros, de perceber e apreender o seu tempo.”

(2009, p. 58)

Através desse “deslocamento”, da distância vivida por aquele que não se ajusta, como é o exemplo deste autor, é possível ver melhor os contornos de um determinado espaço-tempo, com os seus condicionalismos e os seus enquadramentos menos visíveis e, como tal, menos detetáveis (*ibid.*).

A Lógica das Imagens, livro escrito por Wenders, é uma obra composta na qual o autor reflete sobre os seus filmes e a lógica das suas imagens. O cineasta denota uma grande conexão emocional com o que faz nas considerações sobre o seu trabalho nas quais, segundo entendo, procura expressar algo crucial através da analogia com a dicotomia história-imagem: as palavras e as histórias dão sentido às coisas e, como consequência, limitam essas mesmas coisas, condicionam a vida nelas contida. Em contraste, uma imagem não tem história, é algo que existe por si só (2020, p. 84) .

Quem vive uma história, ou mesmo quem a conta, é um participante ativo. E é necessário assumir um estado de passividade, que só é possível através do *distanciamento*, i.e., da imagem, para escaparmos ao sentido que damos às coisas. Contudo, nesse processo, as coisas acabam, elas próprias, por nos escapar inevitavelmente (*ibid.*).

A abordagem poética aqui referida é uma maneira de sentir o mundo, é uma perspetiva e atitude com foco na expressão, na emoção e na *relatividade*, i.e., na relação de algo consigo mesmo e com o outro — e, por essa razão, é uma perspetiva fundamental para entender a minha criação da *imagem da ruína*, dado que esta se centra, precisamente, através da *dimensão imagética* do espaço, na expressão do *sentir*.

1.1.2. Abordagem psicogeográfica: as errâncias urbanas

A psicogeografia, conceito que emergiu no contexto das vanguardas artísticas e políticas do século XX, oferece uma perspetiva inovadora e crítica sobre a interação entre os indivíduos e o espaço urbano e assenta na ideia de que a urbe não é neutra, é um espaço carregado de experiências e dimensões que afetam os comportamentos e emoções dos indivíduos (JACQUES, 2012, pp. 115-117).

Esta área de estudo foi, inicialmente, desenvolvida por um grupo de intelectuais e artistas designados como situacionistas. A fundação da Internacional Situacionista, ou IS, movimento europeu de crítica social, cultural e política, foi marcada pela ocorrência de uma conferência no ano de 1957, em Itália, na qual vários membros de diferentes grupos de vanguarda da Europa se reuniram para estabelecer uma nova organização dedicada à transformação radical da sociedade. A IS propõe a criação de "situações" que desafiem as normas estabelecidas e promovam uma crítica e desestabilização das formas de poder e

alienação presentes no capitalismo. A crítica ao sistema capitalista, à cultura de consumo e à *sociedade do espetáculo* é um ponto central dos valores deste movimento.⁵

A abordagem psicogeográfica é um método para entender as errâncias urbanas porque incide sobre como essas práticas revelam as dinâmicas ocultas da cidade contemporânea e desafiam as formas tradicionais de experimentar o espaço urbano. No livro *Elogio aos errantes*, de Paola Berenstein Jacques, a arquiteta brasileira explica como a dificuldade de lidar com as substanciais alterações da sociedade, um dos fatores que caracteriza a cidade contemporânea, teve a sua origem na modernidade. Este fator foi o principal responsável pelo surgimento dos errantes urbanos: indivíduos que, através da experiência subjetiva e da interação emocional com o espaço, reconceptualizam o espaço urbano e revelam as tensões, contradições e potencialidades que existem além das narrativas dominantes. Em vez de se oporem aos novos valores impostos pelo capitalismo industrial, os errantes urbanos adotaram estratégias para lidar com essas mudanças. Conseqüentemente, segundo Jacques, desenvolveu-se uma nova perspectiva e apreciação do ambiente urbano, dando atenção às imperfeições e à diversidade do espaço (*id.*, pp. 19-20).

Um desses indivíduos, Guy Debord, escritor francês e um dos principais teóricos da IS, desempenhou um papel crucial na formulação das ideias do grupo com a “Théorie de la dérive” (1958), ou “Teoria da Deriva” (em português), um texto fundamental para a compreensão da psicogeografia e das práticas situacionistas. Este ensaio não só fornece uma metodologia para explorar o espaço urbano, como oferece uma crítica contundente ao urbanismo moderno e uma visão para uma sociedade mais livre e criativa. “Teoria da Deriva” é um manifesto que propõe uma nova forma de interação com o ambiente urbano e promove uma consciência crítica e uma resistência à alienação capitalista através de práticas lúdicas e exploratórias. O autor também escreveu *La société du spectacle* (1967), que se tornou uma das principais referências do movimento.⁶

Os situacionistas utilizavam a técnica da “deriva”, uma forma de exploração urbana, que envolve deslocamento sem um itinerário fixo, e que é causado por estímulos do ambiente. A deriva é uma das várias errâncias urbanas e, apesar de terem sido os seus praticantes — os situacionistas — a desenvolver a ciência da psicogeografia, já existiam outras errâncias urbanas antes desta época, como Paola Jacques expõe em *Elogio aos errantes* e conforme irá ser abordado aqui.

⁵ Internacional Situacionista. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

⁶ (*ibid.*) ; Teoria da Deriva. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*.

A primeira errância urbana a ser definida como tal foi a “flanância” ou *flânerie* (expressão original em francês: surgiu a meados do século XIX, em reação à modernização das cidades e, segundo Jacques, apesar de não ter sido uma criação de Charles Baudelaire, foi ele o responsável pela “recriação da figura mítica do *flâneur*” (*id.*, p. 39) — figura esta, posteriormente, aprofundada por Walter Benjamin.

Flânerie refere-se ao ato de errar pela cidade como um observador passivo que se mistura com a multidão mas que mantém uma distância emocional e absorve as impressões urbanas. *O Pintor da Vida Moderna*, de Charles Baudelaire, é uma obra fundamental para compreender a figura do *flâneur* e a seguinte citação resume-a de forma notável:

"A multidão é o seu domínio, tal como o ar é o domínio do pássaro, e a água, o do peixe. A sua paixão e a sua profissão é a de *desposar a multidão*. Para o *flâneur* perfeito, para o observador apaixonado, eleger domicílio no meio da multidão, no inconstante, no movimento, no fugitivo e no infinito, constitui um imenso gozo. Estar fora de casa e, no entanto, sentir-se em todo o lado em casa; ver o mundo, estar no centro do mundo, e permanecer escondido do mundo, tais são alguns dos pequenos prazeres destes espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a língua apenas pode definir de um modo imperfeito. O observador é um *príncipe que goza por todo o lado do seu estatuto de incógnito.*"

(BAUDELAIRE, 2009, pp. 17-18)

A deambulação sucedeu à *flânerie* na década de 1910 até à década de 1930 e fez parte das vanguardas europeias modernas. As deambulações eram excursões urbanas por lugares aleatórios organizadas por dadaístas e surrealistas. Segundo Francesco Careri no seu livro *Walkspaces*, a primeira “operação simbólica” (2013, p. 75) que se atribui valor estético a um espaço vazio foi um encontro de vários membros do movimento dadaísta em frente à Igreja de Saint-Julien-le-Pauvre, em Paris, o que motivou uma série de excursões a alguns territórios disfuncionalizados da cidade.

As errâncias urbanas são uma referência essencial no âmbito do espaço em dissolução e para a *imagem da ruína* porque envolvem um método atípico e não linear que tem por base a sensação e a impulsão, em vez da razão, e com o qual a minha prática

artística se identifica. A exploração das ruínas, como qualquer errância urbana, envolve um compromisso emocional com o espaço e favorece uma revalorização da urbe que desafia a lógica funcional e utilitária do planejamento contemporâneo das cidades e o ciclo constante de construção e destruição inerente às mesmas, revelando as falhas e as contradições da modernidade.

A *flânerie*, a deambulação e a deriva são, segundo entendo, práticas multifacetadas que oferecem novas maneiras de experimentar e entender a cidade e continuam a ser ferramentas para a crítica, a reflexão e a apreciação do ambiente urbano.

“A desorientação, ou o perder-se, faz parte da própria definição da errância (e do errar), assim como a ideia do erro, o errar de caminho, errar o itinerário, que também está relacionado a uma desorientação. Na errância não se anda de um ponto a outro, a errância está no próprio percurso, nos entres e erros dos caminhos. Como nos processos nômades descritos por Deleuze e Guattari (1980): “Em primeiro lugar, ainda que pontos determinem trajetos, estão estritamente subordinados aos trajetos que eles determinam, ao contrário do que sucede no caso do sedentário. [...] A vida do nômade é o *intermezzo*.” A errância é o entre, ou seja, é o próprio trajeto, o percurso, o itinerário. O errante é o itinerante, o ambulante, aquele que erra e se perde.”

(JACQUES, 2012, pp. 273-274)

A errância é um estado entre lugares, é a condição de um percurso no qual o objetivo é a própria jornada e não o destino final. / O errante é aquele que se desvia e se perde no intervalo de um movimento continuamente transitório.

Considero que a errância equivale ao ato de se distanciar, i.e., de se afastar do fluxo de espaço-tempo contínuo em direção ao fluxo transitório dessa dimensão, i.e., o espaço-tempo intermediário. Esta definição, aplica-se tanto ao espaço da ruína, assim como à minha experiência desse lugar e, ainda, à sua imagem, conforme irei desenvolver no segundo capítulo.

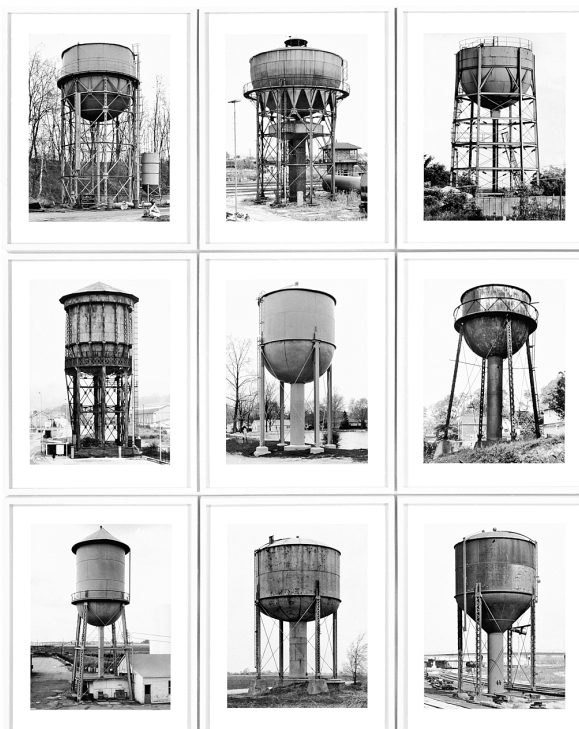


[3] Ema Brum, *Sem título I*, série *Degrada(cidade)*, 2022. Cianotipia branqueada sobre papel de aquarela fabriano 300g/m2, 42 x 29,7 cm.

1.1.3. Abordagem sistemática: o contributo de Bernd e Hilla Becher

Bernd e Hilla Becher são reconhecidos pelo seu contributo significativo para a abordagem sistemática no estudo e na experiência do espaço, especialmente através do seu trabalho pioneiro na fotografia de estruturas industriais, como torres de água, chaminés, silos e outros edifícios do género. A obra destes fotógrafos alemães revolucionou a forma como vemos e entendemos as construções arquitetónicas e definiu um legado duradouro que influenciou gerações de artistas, arquitetos e urbanistas.⁷

Os Becher desenvolveram uma metodologia fotográfica sistemática, que aplicaram consistentemente ao longo da sua carreira. As suas escolhas técnicas como a utilização de uma câmara de grande formato montada num tripé, uma exposição frontal, uma iluminação natural difusa e uma profundidade de campo extensa resultaram em imagens altamente detalhadas e nítidas de estruturas industriais, que permitiram rigor e minúcia em cada elemento.⁸



[4] Bernd and Hilla Becher, *Water Towers*, 1972. Nove fotografias a preto e branco, 133,7 x 10,2 x 3,8 cm.

⁷ Bernd & Hilla Becher. (s.d.). *Fraenkel Gallery*.

⁸ Bernd & Hilla Becher. (s.d.). *The Metropolitan Museum of Art*.

Uma das características distintivas do trabalho dos Becher é a sua ênfase na classificação e categorização de unidades fabris. Eles organizavam as fotografias com base em critérios como forma, função e localização geográfica. Essa abordagem taxonômica permitiu um discernimento mais substancial da diversidade e da padronização das formas arquitetônicas industriais em diferentes contextos e desempenhou um papel crucial na documentação dessas construções, muitas delas dissipadas mais tarde. Ao longo de décadas, eles viajaram extensivamente pela Europa e pelos Estados Unidos a fotografar elementos da paisagem industrial em processo de desativação ou demolição. As suas fotografias serviram como testemunho do declínio e da transformação das estruturas construídas ao longo do tempo e elevaram-nas a objetos de estudo e contemplação estética no registo das suas formas, materiais, escalas e proporções.⁹

Atentar no trabalho fotográfico deste casal é essencial, porque permite realçar as disparidades do mesmo em relação à produção artística desta investigação, como permite ainda identificar os aspetos em que se aproximam.

Uma das características mais significativas do trabalho dos Becher é o sistema em que as imagens eram agrupadas em séries de acordo com a tipologia das estruturas, o que revelava os padrões e as diferenças dentro do mesmo tipo de construção.¹⁰ Em paralelo, no projeto que aqui desenvolvo, as obras, por norma, também são agrupadas em séries. No entanto, distingue-se do método do casal Becher porque neste último caso as séries são definidas pela localidade onde se situam os espaços escolhidos para fotografar e não pela sua tipologia estrutural. Numa única viagem, recolho fotografias de múltiplas ruínas, as quais são organizadas de acordo com a sequência cronológica e a localização geográfica. Este sistema de estruturação que crio para as minhas imagens implica um contexto narrativo e geográfico que serve como ponto de estabilidade para as mesmas e que funciona como uma âncora tangível, em contraposição à dimensão abstrata da minha prática, assim agilizando a configuração de um arquivo das representações desses locais em processo de desintegração.

Apesar das imagens criadas também estarem sujeitas à dissolução como os próprios espaços que representam, devido à técnica usada na sua produção — cianotipia —, as fotografias, inevitavelmente, preservam parte, mesmo que já não existente, desses espaços transitórios. Logo, a dimensão documental inerente a este projeto é uma componente essencial para a investigação.

⁹ Instant Expert: Bernd and Hilla Becher. (s.d.). *Popular Photography*.

¹⁰ Bernd and Hilla Becher. (s.d.). *The Art Story*.

A iluminação natural especificamente difusa da qual o casal Becher se servia para as suas fotografias é um elemento essencial para a minha prática artística. Esta luz, por ser uniforme, possibilitava aos Bechers uma captura do objeto sem sombras marcantes que interferissem com uma visão neutra e clara das estruturas.

Por motivos diferentes, a mesma luz é necessária na prática da *imagem da ruína*. A presença de sombras fortes no espaço evoca uma teatralidade, i.e., um exagero, como uma espécie de “estilização” que enfatiza certos elementos e detalhes da estrutura, assim como do ambiente envolvente e implica uma atenção focal sobre esse espaço. Por outro lado, a luz natural difusa supracitada contribui para uma perspetiva alargada, periférica. A visão é um processo de captação de luz que, apesar de ser um fenómeno físico, tem direta influência na perceção material das coisas mas, exatamente por isso, também tem influência nas restantes extensões da nossa experiência percetual do espaço.

1.1.4. Abordagem fotográfica: o *terrain vague* de Manolo

Laguillo

Manolo Laguillo, fotógrafo contemporâneo espanhol, destaca-se pela meticulosa e ampla exploração dos espaços urbanos e pelo seu desenvolvimento, ao longo de décadas, de uma prática fotográfica que combina rigor com uma sensibilidade artística única. Ele fotografa, principalmente, construções arquitetónicas urbanas vazias e/ou abandonadas para documentar e preservar as transformações destes espaços ao longo do tempo. Assim, cada fotografia serve como registo dos espaços capturados e do contexto histórico e social que os rodeia.¹¹

Laguillo é mencionado no texto “Terrain Vague” do arquiteto espanhol Ignasi de Solà-Morales, porque a sua obra é um exemplo da abordagem fotográfica dos espaços que o arquiteto define como *terrenos vagos*, i.e., “lugares obsoletos nos quais apenas certos valores residuais parecem permanecer, apesar da sua total desafeição pela atividade da cidade. E são, em suma, lugares externos, estranhos, que permanecem fora dos circuitos, fora das estruturas produtivas.”¹² (SOLÀ-MORALES, 2002, p. 187)

¹¹ Manolo Laguillo - Barcelona. (s.d.). *Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia*.

¹² Tradução livre do espanhol para o português. Citação original: “lugares obsoletos en los que sólo ciertos valores residuales parecen mantenerse, a pesar de su completa desafección de la actividad de la ciudad. Son, en definitiva, lugares externos, extraños, que quedan fuera de los circuitos, de las estructuras productivas.”



[5] Manolo Laguillo, 1977-1986, 1980. Fotografia a preto e branco, 797 x 1080 px.

O autor do texto acrescenta que estes lugares surgem como uma consequência da modernidade e pela dificuldade individual e coletiva de lidar com as substanciais alterações da sociedade característica deste tempo. No ambiente da cidade moderna vive, então, um indivíduo que carrega um conflito interior entre a sua sensação de desamparo perante as mudanças rápidas e vertiginosas do mundo ao seu redor e a inquietação que o impulsiona a encontrar o seu lugar num cenário em constante transformação. Ao mesmo tempo, ele anseia por conexão e coexistência com os outros, com um parceiro, com a sociedade, com o mundo (*id.*, pp. 188-189).

Solà-Morales afirma que a resposta a esse conflito consiste, precisamente, nos lugares estranhos ao sistema urbano, nos espaços que residem nos interstícios da cidade e à margem da racionalidade arquitetónica, porque estes se manifestam como uma antítese intrínseca da própria urbe. Estes espaços, como escreve o autor, são uma crítica às normas e limitações do ambiente construído e oferecem uma alternativa à homogeneidade da cidade convencional (*id.*, pp. 188-191).

Solà-Morales levanta a questão: “O que fazer perante estes enormes vazios, de limites imprecisos e de vaga definição?”¹³ (*id.*, p. 190) e a sua resposta é que os artistas se

¹³ Tradução livre de espanhol para português. Citação original: “¿Qué hacer ante estos enormes vacíos, de límites imprecisos y de vaga definición?”

devem empenhar na preservação destes espaços, como é o caso de Manolo Laguillo. Para sustentar a sua visão, o autor faz uma comparação entre o campo da ecologia e o campo da arte na qual afirma que ambos os campos procuram a conservação do espaço que para eles é essencial à vida. No caso da ecologia, esse espaço é a natureza e, no campo da arte, esse espaço é o *terrain vague*, lugar vazio e abandonado da cidade. Os artistas, frequentemente, refugiam-se nas margens urbanas, nas áreas menos exploradas e desenvolvidas numa tentativa de fuga às imposições sufocantes da cidade. A homogeneidade, a cultura massificada e a liberdade restrita são as principais razões que os levam a procurar estes espaços urbanos onde podem expressar a sua autenticidade e criatividade, distantes de uma sociedade que tende a condicionar os seus cidadãos. Solà-Morales especifica que são, normalmente, os “cineastas, fotógrafos e escultores da performance instantânea” (*id.*, p. 191) quem procura esses espaços livres. No entanto, o autor, ao longo do texto, foca-se apenas na arte da fotografia como uma abordagem essencial para o entendimento do *terrain vague* e explica que os fotógrafos desempenham um papel essencial no modo como é percebida a cidade. Solà-Morales faz referência à crítica de arte, Rosalind Krauss, para quem a fotografia não é um ícone, i.e., não é um símbolo que utiliza elementos visuais, como forma e cor, para estabelecer uma conexão clara e direta entre a imagem e a ideia que representa. Para Krauss, a fotografia atua de forma diferente da linguagem icónica, porque não está diretamente relacionada com as formas capturadas. Segundo a autora, a fotografia age como um *índice*, ou seja, aponta ou indica algo que está fisicamente relacionado com o que se vê, por semelhança ou proximidade, em vez de o representar diretamente. Assim, a fotografia é a expressão da relação entre o que é captado e a sua representação (*id.*, 184-185).

As fotografias de terrenos desocupados, das quais a obra de Laguillo é uma referência, são “indícios territoriais” da “estranheza face ao mundo” (*id.*, p. 190) e, por essa razão, expõem desafios estéticos e éticos diretamente relacionados com a vida social contemporânea.

2. A DIALÉTICA DO (IN)VISÍVEL¹⁴

2.1. A perçetibilidade da ausência

O conceito de ruína diz respeito a estruturas físicas ou edifícios que perderam a sua vitalidade ou função e, como tal, são negligenciados e esquecidos. Frequentemente situados em áreas urbanas periféricas e industriais, estes espaços arruinados exibem sinais visíveis de abandono, deterioração, desordem e ausência. Essa desordem é a manifestação física de algo que não é visível. Por meio da fotografia e da representação visual da ruína, empenho-me em capturar não apenas o que vejo, mas também a dimensão intangível dessa experiência. A minha intenção é, portanto, representar a dimensão de uma experiência mental e metafísica que, apesar de abstrata, se manifesta na *imagem da ruína*, como uma ponte entre o tangível e o intangível.

A ruína é uma construção da qual restam fragmentos, vestígios de uma estrutura que, com o passar dos anos, se torna, gradualmente, ausente e deixa a sua marca indelével.¹⁵ Essa ausência progressiva da estrutura original, na qual a perda é a evidência do fluxo silencioso e inexorável do tempo, deixa transparecer a presença única e evocativa do que fica para trás.



[6] Ema Brum, *Há sempre o que fica e o que se esvai, vai*, 2022. Díptico, fotografia digital a cores, 1066 x 2300 px (total) / 1066 x 1600 (cada).

Há sempre o que fica e o que se vai esvai.

¹⁴ Jogo entre as palavras “visível” e “invisível” com base na própria contrariedade da dialética da visibilidade.

¹⁵ Ruína. (2001). *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 3214

Ainda no livro *O que vemos, o que nos olha*, de Didi-Huberman, o autor desafia a nossa compreensão da visibilidade e da experiência visual ao sugerir uma complexidade inerente ao ato de ver. No texto, ele propõe que ver é, ironicamente, perceber, i.e., sentir o que não conseguimos ver, “*Abramos os olhos para experimentar o que não vemos*” (2005, p. 34). O visível é inseparável da sua própria ausência, como tal, envolve uma *dimensão de perda*. Para entender este pensamento, é necessário explorar a *dialética da visibilidade* e a dualidade de presença-ausência que a percepção envolve.

A nossa visão, assim como nos mostra algo, também nos faz notar o que não conseguimos ver, o que não pode ser completamente percebido. Precisamente por percebermos o que não vemos através do que *vemos*, se depreende que a visão tem uma qualidade “inelutável” (*ibid.*). Ver, nesse contexto, é uma experiência que reconhece a ausência ou a fuga daquilo que se apresenta aos nossos olhos, como Didi-Huberman escreve “quando ver é perder” (*ibid.*).

O nosso processo de apreensão e compreensão do que vemos é condicionado pela tendência involuntária e automática de o associar a experiências pré-existentes que nos são familiares. Este é um mecanismo cognitivo natural que facilita a assimilação e a memorização das coisas¹⁶ e que me leva a crer que a percepção do que nos é exterior se aproxima mais de uma experiência na qual acabamos por nos conhecer melhor a nós mesmos do que ao próprio mundo que percebemos e que, na nossa visão, se revela fugidio. Desta forma, entendo que a dimensão externa pode ser um reflexo da dimensão interna.

“O amante da vida universal entra assim na multidão como num imenso reservatório de electricidade. Pode-se também compará-lo, ele mesmo, a um espelho tão imenso quanto esta multidão: a um caleidoscópio dotado de consciência que, em cada um dos seus movimentos, representa a vida múltipla e a graça móvel de todos os seus elementos. É um *eu* insaciável do *não-eu* que, a cada instante, o manifesta e o exprime em imagens mais vivas do que a própria vida, sempre instável e fugidia.”

(BAUDELAIRE, 2009, p. 18)

¹⁶ How expectation influences perception. (s.d.). *MIT News*.



[7] Ema Brum, *Aquilo que resta do esquecimento I*, 2022. Fotografia analógica a cores, 35mm, 2212 x 3349 px.

Toda a ambiguidade inerente à dialética da visibilidade é racionalmente desafiante porque nos apresenta um impasse e não oferece conclusões ou certezas. Isto exige do nosso raciocínio um esforço de auto-superação e “auto-ironia” (*id.*, p. 190) que Didi-Huberman menciona no sentido em que não compreendermos as contradições da experiência da visibilidade e, ainda assim, não deixarmos de as sentir exige uma aceitação de algo que vai contra o que pensamos, contra o nosso entendimento. A ironia está em não podermos negar algo que, logicamente, não faz sentido, apenas por não ser do campo da razão mas sim do *sentir*.

2.2. A distância

Como as ideias de Didi-Huberman introduzidas anteriormente clarificam, a visibilidade é um jogo de profundidade que envolve a forma como percebemos o objeto¹⁷ em termos de proximidade e distância. Não é apenas uma questão de sentir a

¹⁷ O conceito de objeto, no contexto desta investigação, é sempre relativo ao espaço da ruína.

distância física, mas de como sentimos essa distância. A percepção de distância ou proximidade é intuitiva e emocional e assenta na maneira como o objeto se nos apresenta e como nos relacionamos com ele, i.e., é uma percepção relacional e não absoluta. Essa *distância*, essa separação, longínqua na sua essência, desdobra-se paradoxalmente ao tornar-se visível. No entanto, apesar de tangível, esta permanece no seu domínio, como distância que se manifesta, não para se aproximar, como pode *parecer*, mas para reafirmar a sua própria *natureza distante* — fenómeno que o autor define como “dupla distância” (*id.*, p. 160) porque inclui uma natureza ambígua de ir e vir, na qual as distâncias, contraditórias, se relacionam e se transformam. É uma dinâmica de contradições e tensões entre um objeto como ele é, a sua imagem e a nossa interpretação da mesma que envolve sempre uma fragmentação ou uma parcialidade da experiência total. Há sempre algo que escapa, algo fora do alcance do nosso olhar e que perpetua a separação entre a *aparência*¹⁸ e a *essência*¹⁹ das coisas.

Ainda na mesma obra, Didi-Huberman refere Erwin Straus, uma figura importante no campo da fenomenologia, para quem “a distância não é sentida, é antes o sentir que revela a distância.” (*id.*, p. 162). Esta, como entendo, é uma consequência do próprio ato de sentir, uma vez que é por meio das sensações e da percepção que emerge a noção de separação entre o sujeito e o objeto.

Acrescento que, a distância, ou, a “relação fugaz entre o indivíduo e o mundo” (SOLÀ-MORALES, 2009, p. 189), expressão à qual o arquiteto espanhol se refere como *estranheza*, também se aplica na relação entre um objeto e a sua representação. Essa *estranheza* ou *distância* é como algo que, apesar de estar diante de nós, não é uma realidade concreta nem, tão pouco, uma simples aparência. Em vez disso, ela habita um espaço intermediário, como um intervalo, que ela mesma materializa, como explica Didi-Huberman (2005, p. 161-162).

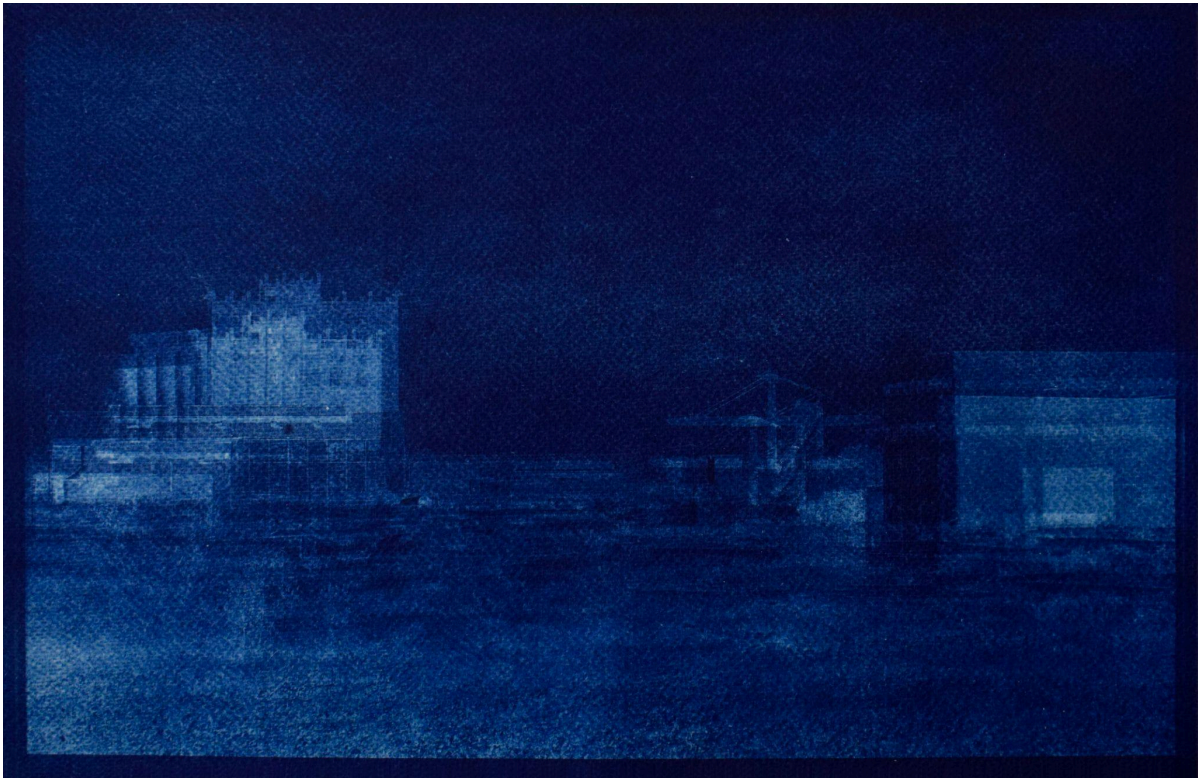
2.1.1. A distância na *imagem da ruína*

Uma das características fundamentais do meu projeto artístico reside na representação de uma perspectiva emocional da profundidade do espaço da ruína. A

¹⁸ “Configuração exterior de (alguém ou algo); aquilo que se mostra imediatamente.” — Aparência. (2001). *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 321

¹⁹ “O ser verdadeiro, conhecível na medida em que o espírito supera o caráter enganoso e ilusório das impressões sensíveis, tornando-se apto à contemplação das formas eternas e imutáveis da realidade.” — Essência. (2001). *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 1610

apreensão da distância inerente à percepção visual é o que me catapulta para um estado de perplexidade, característico do meu encontro com a ruína, que me incita o desejo de querer, posteriormente, fotografá-la. Esse estado de perplexidade envolve um clímax emocional impulsionado pela minha relação com o espaço em questão, no qual a minha própria realidade se dissolve, temporariamente, como um intervalo de espaço e tempo.



[8] Ema Brum, *Sem título VI*, série *Degrada(cidade)*, 2022. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 29,7 x 42 cm.

“É ainda a distância — a *distância como choque*. A distância como capacidade de nos atingir, de nos tocar, a distância ótica capaz de produzir sua própria conversão háptica ou tátil. De um lado, portanto, a aura terá sido como que re-simbolizada, dando origem, entre outras coisas, a uma nova dimensão do *sublime*, na medida mesmo em que se tornava aí ‘a forma pura do que surge’. Pensamos em Newman, em Reinhardt, em Ryman; pensamos também em Tony Smith. De outro lado, — ou conjuntamente —, a aura terá como que voltado às condições formais elementares de sua aparição: uma dupla distância, um duplo olhar (em que o olhado olha o olhante), um trabalho da memória, uma protensão.”

(DIDI-HUBERMAN, 2005, pp. 159-160)

O autor fala sobre a aura, referindo-se à sensação de distância e à influência que esta exerce sobre nós. A aura está relacionada com a nossa percepção sensorial e emocional do espaço. Este conceito, influenciado pela obra de Walter Benjamin e outros teóricos que discutem a experiência estética, sugere que um objeto detém uma qualidade espiritual ou mística que afeta o nosso olhar e a nossa interação com ele — objeto aurático²⁰. Segundo Didi-Huberman, a definição benjaminiana exprime a aura como "única aparição de uma lonjura, por mais próxima que esteja" (*id.*, p. 230). Então, a aura não é, como se poderia pensar por lapso, a essência de uma coisa, a aura é uma qualidade "fantasmática" (*ibid.*) da experiência do visível, porque esta se revela aos nossos sentidos mas não tem substância material. No entanto, para definir a aura, em vez de fazer uso da palavra fantasmática, a qual sugere uma variedade de conotações que poderiam ser, ou não, interessantes, penso ser mais adequado, no âmbito da *imagem da ruína*, fazer uso da palavra "espetro", na tentativa de descomplicar o entendimento desta matéria. O termo "espetro", com origem no termo proveniente do Latim *spectrum*, atualmente obsoleto, significa "aparência, imagem, aparição ou espetro"²¹. A obsolescência, i.e., a "redução gradativa e conseqüente desaparecimento"²² de *spectrum* é relevante porque reforça a qualidade de ausência desse conceito e solidifica, tanto o carácter espectral da ruína — como espaço que adquire essa propriedade por ser, este mesmo, um espaço obsoleto — como a dimensão espectral da imagem que é, então, bem vistas as coisas, uma "aparição de algo morto como se estivesse vivo"²³, i.e., puro espetro.

Experienciar a *dimensão espectral*²⁴ é uma condição relacional entre o observador e o objeto observado, como já fundamentei, mas ainda assim, acredito que existem certos lugares motivantes da experiência da aura e da *dialética do (in)visível*. E que melhor lugar esse do que um lugar de abandono? A ruína, na sua natureza, por ser um espaço de descontinuidade, já se me apresenta como um intervalo, uma estranheza, uma distância. Contudo, há que lembrar, também, a existência da distância que sinto dessa distância, que intento representar na *imagem da ruína* e que, como sabemos, por ser uma representação

²⁰ Expressão abordada na obra de Walter Benjamin que sugere que um objeto detém uma qualidade espiritual ou mística que afeta o nosso olhar e a nossa interação com ele.

²¹ Tradução livre do inglês para o português. Citação original: "an appearance, image, apparition, specter," (Spectrum. [s.d.]. *Online Etymology Dictionary*.)

²² Obsolescência. (s.d.). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

²³ Tradução livre do inglês para o português. Citação original: "also spectre, c. 1600, 'frightening ghost, apparition of the dead as they were in life,'" (Specter. [s.d.]. *Online Etymology Dictionary*.)

²⁴ Equivalente a "dimensão aurática".

desse espaço e da minha relação com ele, materializa, ainda, uma outra distância, a distância entre ela mesma como imagem da distância entre mim e a ruína.

A dinâmica das várias distâncias supracitadas expressa uma estrutura que se inclui dentro de si mesma, repetindo-se em múltiplas camadas, como uma distância dentro de uma distância, dentro de outra distância, por aí fora.

Entendo que a distância na imagem da ruína se manifesta através de um processo recursivo, o que faz desta não uma dupla distância mas uma distância fractal. Dessa forma, a imagem da ruína é a imagem da imagem da imagem / a distância da distância da distância / a aura da aura da aura — como uma ruína da ruína que rui sobre si própria, numa consolidação e acentuação da sua própria dimensão.



[9] Ema Brum, *Fissuras* / 2024. Fotografia analógica a cores
35mm, 3199 x 2226 px

2.3. Vestígios do tempo, as fissuras e cicatrizes da destruição

Uma das forças motrizes deste projeto artístico e de investigação é a tentativa de me elucidar quanto às razões pelas quais o espaço da ruína me provoca uma reação de espanto e fascínio.



[10] Ema Brum, *Processo de esquecimento I*, 2022. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 270g/m², 29,7 x 21 cm.

O livro *Figuras do Espanto* de Pedro Miguel Frade, mencionado anteriormente, é uma referência imperativa para fundamentar as reflexões seguintes. Nesse livro, Frade destaca Constantijn Huygens — poeta holandês do século XVII — pelas suas considerações sobre a dualidade da experiência perceptiva. Huygens reconhece que a constante exposição às maravilhas evidentes da natureza leva a uma substituição do “espanto atento” por uma “insensibilidade habituada” (FRADE, 1992, p. 29) o que significa que quanto mais um sujeito está exposto a um objeto em específico, mais ele se familiariza com esse objeto e menos esse objeto é percebido com estranheza.

A palavra “exterior” define o que nos é externo ou, por outras palavras, o “que está fora de quem fala”²⁵. A separação fundamental entre o observador (nós) e o observado (mundo externo) cria uma dicotomia na qual o exterior é percebido como uma entidade distinta e autónoma. Esta separação é a base da nossa consciência de individualidade — o reconhecimento de que as coisas existem para além de nós e de que a consciência que se tem delas só influencia a nossa própria percepção e não as coisas em si mesmas. O processo de apreensão da realidade é, para o ser humano, como ser dotado de cognição e sensibilidade, ditado pela sua relação com o que lhe é alheio e na qual este, como sujeito e observador, é continuamente confrontado pelo objeto, o observado, que desafia a sua percepção.

Através da comparação do conceito de “aura” de Walter Benjamin com o conceito de *Unheimliche* “o inquietante” de Sigmund Freud feita por Didi-Huberman entendo que a dinâmica da relação *sujeito-objeto* é ditada pelo fluxo entre poder e impotência, entre domínio e submissão. Nesta dinâmica, o objeto exerce poder sobre o sujeito e colabora com ele na modelação que este faz para si mesmo. No entanto, o contrário não acontece — na medida em que o sujeito não tem a capacidade de alterar nem de apreender fundamentalmente o que o rodeia. Ironicamente, quanto menos familiar e quanto mais distante é um objeto, na percepção do sujeito, mais este último se sente dominado por esse objeto e, também, mais desprotegido. Novamente, é a sensação de distância como estranheza que determina o impacto mais ou menos brutal e desumano dos objetos sobre o sujeito, pelo que este está sempre limitado a sentir que eles o afetam e transformam a algum nível. Consoante a magnitude da separação entre o *espetador* e o que ele observa (o *outro*), a realização dessa condição pode ser assombrosa (DIDI-HUBERMAN, 2005, pp. 228-231).

²⁵ Exterior. (s.d.). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

Para esclarecer a afirmação anterior é necessário expor duas intenções que colocou no uso do termo “espetador”:

- Primeira intenção: esta é relativa a uma associação do termo espetador, i.e., “pessoa que presencia algo”²⁶ e o significado, já mencionado anteriormente, da palavra espetro. Neste contexto, o *espetador* é quem vê um espetro, ou, por outras palavras, é quem vê uma aura.
- Segunda intenção: esta é relativa a um trocadilho criado com base na divisão do termo em dois — *espet(a)dor*. Este jogo exprime uma conceção do espetador como alguém que vê mas que, ao *ver*, “espet(a)” “dor” em si mesmo, visto que, a percepção da sua própria percepção equivale a um trespassse contínuo de um lado a outro, abrindo fissuras e deixando cicatrizes, num processo de auto-infligência. Considero relevante comparar o processo que acabo de descrever com o conceito *Unheimliche* (“o inquietante”) de Sigmund Freud. O psicanalista associou a natureza estranha e desconcertante do seu conceito, segundo Didi-Huberman, a “algo recalcado que retoma” (*id.*, p. 230) — uma expressão que define um mecanismo de autodefesa do indivíduo, responsável pela preservação do seu raciocínio e entendimento, mesmo que ilusório, no qual certos desejos, pensamentos ou certas memórias perturbadoras são abafados, voluntariamente ou involuntariamente, o que implica que não desapareceram, foram apenas reprimidos no inconsciente. Por essa razão, há sempre a hipótese de voltarem à consciência. Essa eventualidade é espoletada por algum tipo de estímulo exterior que faz que a própria percepção que o indivíduo tem desse estímulo torne possível o retorno que Freud refere. Este mecanismo de autodefesa é “uma persistência do trabalho da *dissimulação*” (*ibid.*) que, na minha interpretação, acontece como uma tentativa de o indivíduo se proteger do impacto emocional que a sua percepção do que lhe é estranho pode causar.

²⁶ Espetador. (s.d.). *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

O *outro* é um termo importante de dissecar, a fim de minuciar o seguinte: a palavra “outro” refere-se ao “separado” ou “distinto” daquele que já foi especificado ou que está implícito e, como tal, exprime “o que está para além de”²⁷. Assim, se outras realidades persistem além da que está a ser percecionada e vivida, isto significa uma confrontação desta última com a existência do *outro* sem ela.

O outro, no sentido que aqui refiro, não é relativo a outras pessoas, visto que estas, precisamente por serem pessoas, não me são estranhas nem diferentes, i.e., temos várias semelhanças e proximidades. O outro, aqui, aplica-se ao espaço da ruína, porque este é que me confronta com a sensação de “estar além de” mim e me deixa perplexa e impotente. A realidade deste espaço é tão estranha e distante que não me deixa sentir doutra forma, nem tão pouco o tento, porque é uma experiência como nenhuma outra. É uma ambiguidade de emoções, tanto imediatas como intensas, entre choque, melancolia, fascínio, admiração e reverência. É uma possibilidade de viver essa experiência de *comoção*.

Na tentativa de perceber o que me leva a querer viver e expressar a minha experiência do espaço em dissolução, analisemos o seguinte: numa perspetiva psicanalítica, o inconsciente determina a parte da perceção da qual não se tem consciência. Ainda assim, tal não significa que seja impossível desvendar essa extensão, porque na verdade, essa exploração, naturalmente desafiante, é a intenção da própria psicanálise.

Se a consciência equivale ao que se sabe, i.e., à dimensão do “pensar”, então, esta é distante do que não se sabe, i.e., da dimensão do inconsciente. Deste modo, o raciocínio não servirá neste contexto para trazer à luz os fatores inconscientes que contribuem para a sensação brutal espoletada pela estranheza, no meu caso, do espaço da ruína. Por outro lado, a dimensão do “sentir” parece-me favorável, visto que, por ser influenciada pelo inconsciente, está em direta ligação com ele.

Sinto que o principal fator determinante será o vestígio. E não qualquer vestígio! Porque nenhum vestígio será, alguma vez, qualquer vestígio. Um vestígio, como o vejo, é sempre um vestígio temporal, antes de algo mais — é “aquilo que fica ou sobra do que

²⁷ Tradução livre de inglês para português. Citação original: “Separate or distinct from that or those already specified or implied; different; (hence) further...” (Other. [s.d.]. *The Oxford English Dictionary*).

desapareceu ou passou”²⁸ —, porque implica mudança. Logo, o vestígio é uma qualidade do *tempo*, uma qualidade do *movimento*.



[11] Ema Brum, *Processo de esquecimento III*, 2022. Cianotipia sobre papel de aquarela fabriano 270g/m², 29,7 x 21 cm.

²⁸ Priberam. (s.d.). "vestígio". *Dicionário Priberam da Língua Portuguesa*.

Considero oportuno, agora, clarificar a relação que faço do tempo com o conceito de movimento, que se baseia no seguinte: o conceito de movimento expressa uma mudança de um corpo de um lugar para outro²⁹ e esta é, a meu ver, a exata definição de tempo. Na esfera etimológica, especificamente na língua inglesa, a palavra “time” era associada ao termo “tide”³⁰ (i.e., “maré” ou “curso”) que indica a ação de passar ou ser levado.

No que toca à ruína, esta ideia ainda se torna mais estranha porque, devido ao aspeto de degradação da mesma, a passagem do tempo é muito visível. No entanto, se o tempo corresponde a movimento, não seria de esperar que o espaço onde este se faz mais sentir fosse um espaço onde predomina a atividade, a ação? Parece-me paradoxal.

Acredito que, num *espaço ativo*, a predominância de movimentos resulta numa dinâmica de mudanças que, maioritariamente, se anulam umas às outras e, como tal, a acumulação dessas mudanças é significativamente mais lenta. Neste espaço, a nossa conceção mental, pela quantidade e intensidade de acontecimentos nele presentes, é quase a de um tempo acelerado e de um lugar que, fisicamente, se mantém inalterado. Contrariamente, num *espaço inativo*, como a ruína, a percepção é a de um tempo tão lento que quase parece parar, ainda que, o seu aspeto físico deteriorado manifeste grandes alterações na matéria, i.e., exponha a passagem do tempo. Neste espaço, o tempo não se dilui em ações e acontecimentos, como é o caso do primeiro, antes se sedimenta³¹ nas estruturas.

A ausência de atividade e a imobilidade natural do espaço da ruína possibilitam a acumulação do tempo que se torna visível mas, é necessário não esquecer outro fator essencial, o silêncio. Além da ausência e da imobilidade, o silêncio é, igualmente, outro traço da ruína, é um contraste com o barulho incessante do mundo pós-moderno e tecnológico que rodeia este espaço marginal e contribui para que ele seja percecionado como um intervalo. Nele, há pouco que obste os sentidos do observador e lhe ofereça elementos de proximidade, porque não há ruído, não há ação, nem atividade.

²⁹ Movimento. (s.d.). *Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 2555

³⁰ A associação dos termos é feita por: SKEAT, Walter William. (1927). *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*, pp. 557-558.

³¹ Do verbo “sedimentar”. Consultar o termo no glossário (p. 91).

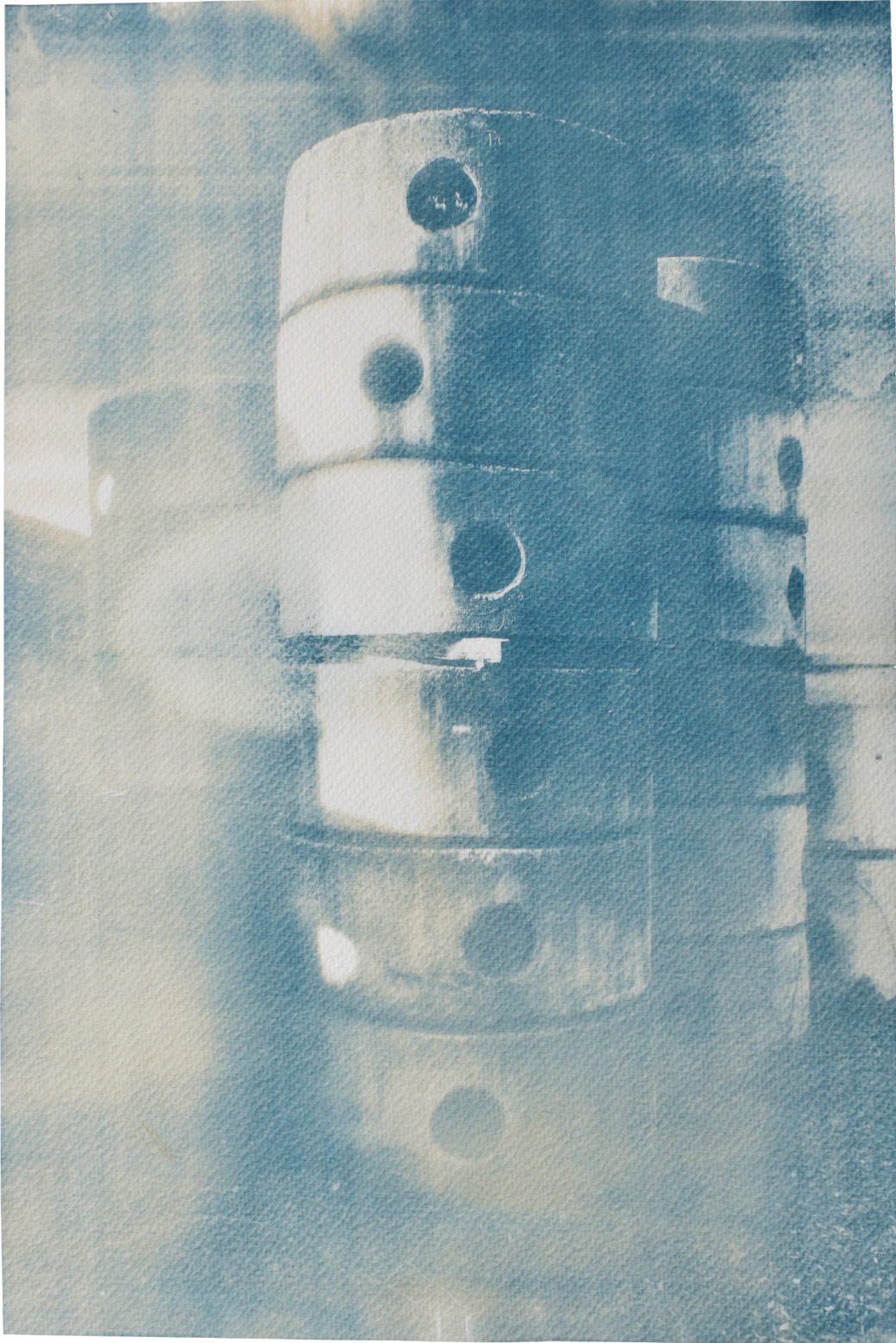
“Dá-me a tua mão:

Vou agora te contar como entrei no inexpressivo que sempre foi a minha busca cega e secreta. De como entrei naquilo que existe entre o número um e o número dois, de como vi a linha de mistério e fogo, e que é linha sub-reptícia. Entre duas notas de música existe uma nota, entre dois fatos existe um fato, entre dois grãos de areia por mais juntos que estejam existe um intervalo de espaço, existe um sentir que é entre o sentir – nos interstícios da matéria primordial está a linha de mistério e fogo que é a respiração do mundo, e a respiração contínua do mundo é aquilo que ouvimos e chamamos de silêncio.”

(LISPECTOR, 2013, p.78)

A ruína é a inatividade entre atividades, o silêncio entre ruídos. Como tal, dispõe das condições ideais para o avistamento da distância, ou, como foi referido e, como é, ainda, importante reforçar — para o avistamento da aura/espetro. No confronto com a estranheza da ruína, as fissuras e “cicatrices” — características do aspeto físico decadente deste espaço abandonado — estendem-se até à dimensão emocional do *espetador* que, neste evento, é dilacerado por esses vestígios do tempo, da destruição.

Sinto que a minha relação de pulsão com o espaço da ruína se deve ao facto de não me sentir desprotegida na experiência de encontro com o estranho, mas também, é quase como se me sentisse totalmente segura, como se, pela primeira vez, sentisse que algo me vê e me compreende sinceramente, como se não estivesse sozinha na minha mortalidade, no meu lento mas progressivo desaparecimento. O que acabo de descrever é um processo de partilha, de empatia e de carinho, tanto por sentir que não estou sozinha na minha eventual “desaparição”, quanto por sentir que, no final de contas, tudo segue nessa mesma direção. Logo, ao contrário do que seria de esperar, a percepção do “inquietante” como um processo de suposta “auto-infligção” não se aplica à minha realidade, nem à minha prática artística. A brutalidade supracitada da minha experiência não advém de uma agressão mas sim de uma profunda melancolia, como uma saudade ou nostalgia do que ainda existe, mas que segundo percebo deixará de existir. A realização deste paradoxo na minha experiência do espaço em dissolução exprime a ideia de como este espaço, que incorpora as fissuras e cicatrices da sua própria destruição, é um espelho que reflete a minha própria dimensão de ser, i.e., reflete a pessoa que reconhece, através dos sentidos e das emoções — do sentir —, a dissolução de si mesma.



[12] Ema Brum, *Sem título IV*, série *Viole(n)ta*, 2022. Cianotipia branqueada sobre papel de aguarela 300g/m², 42 x 29,7 cm

Com o intuito de aprofundar o que afirmei anteriormente, penso ser pertinente referenciar o livro *The Aesthetics of Atmospheres*, do filósofo alemão Gernot Böhme, na tentativa de clarificar uma nova problemática que surge da dialética na relação sujeito (eu) - objeto (ruína): se a distância, a aura ou o espectro ou, como irei abordar ainda, a “atmosfera” são a forma como sinto ou perceciono a ruína será esta, então, inerente ao objeto? Ou será esta inerente ao sujeito que sou, no sentido em que sou eu quem a sente?

De acordo com Gernot Böhme, o que é diretamente percebido pelos nossos sentidos é o corpo humano que se apresenta capaz de experimentar emoções, que se manifestam como reações físicas. Este entendimento sugere que sensações e emoções são experiências corporais tangíveis e reflete um profundo vínculo entre corpo e afetividade, entre a nossa fisicalidade e a nossa mente (2018, p. 17).

Esta perspectiva oferece a compreensão de como as ruínas (e também as suas imagens), ao serem experienciadas sensorialmente, se tornam portadoras de “atmosfera”³² através de mim e serve, também, para explicar como a imagem da ruína e a minha experiência desse espaço em dissolução exprime e reflete, de facto, a minha experiência pessoal. Reflete-me a mim.

Portanto, a aura não é algo inerente ao objeto ou ao sujeito, mas sim uma dimensão emergente da relação entre ambos (DIDI-HUBERMAN, 2005, pp. 228-230). É através da minha experiência sensorial e emocional que as ruínas recebem a aura espoletada pela forma como sinto as qualidades (in)tangíveis desses espaços.

2.4. Andrei Tarkovsky e Tacita Dean, o tempo como material plástico

Andrei Tarkovsky e Tacita Dean são dois artistas que se expressam em diferentes meios no campo da arte — cinema e artes plásticas, respetivamente. No entanto, isto não invalida a relevância que o trabalho de ambos e as diferentes formas como se centram no mesmo conceito — o tempo — se relacionam. Apesar da distinção entre a abordagem de cada um deles, a temporalidade é o núcleo da sua arte e, tanto um como o outro a expressam através de imagem e vídeo, o que faz que sejam referências essenciais para o meu processo artístico.

³² Termo que o autor usa como sinónimo de aura.

“Time is a state: the flame in which there lives the salamander of the human soul.”³³

Andrei Tarkovsky foi um cineasta russo reconhecido pelo seu estilo único e técnica cinematográfica deliberadamente lenta e contemplativa, que propõe tempo de reflexão sobre as imagens e temas que apresenta. As suas narrativas criam uma experiência de visualização, tanto meditativa quanto desafiante, assente na representação da natureza fragmentada e fluída da existência humana.³⁴

As manifestações tangíveis da passagem do tempo e da transitoriedade da existência sugerem uma sensação de nostalgia e perda, que também procuro expressar. Tarkovsky retrata paisagens vagas e evocativas na sua obra, especificamente, ambientes naturais como florestas, rios e campos abandonados, bem como estruturas arquitetônicas em estado de ruína. A vastidão e o afastamento que emanam destes cenários é o que os torna o espaço no qual questões existenciais e filosóficas são analisadas, em resgate de uma camada mais densa da nossa realidade.



[13] Andrei Tarkovsky, *Stalker*, 1979. *Frame* do filme, 01h05'25".

³³ TARKOVSKY, Andrei (2021), *Sculpting in Time, reflections on cinema*, p. 57.

³⁴ Andrei Tarkovsky. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Recuperado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Andrei_Tarkovsky#Cinematic_style

Tacita Dean é uma artista plástica britânica que trata, nas suas instalações e criações videográficas e fotográficas, temas como o tempo, a memória e a experiência humana.³⁵ A sua obra evoca, como a de Tarkovsky, um senso de mistério e quietude, também através de paisagens naturais vastas e serenas, que, inevitavelmente, convidam os espetadores a um estado de introspeção e reflexão sobre a condição humana, a nossa relação com o ambiente e o impacto do tempo nesses espaços e em nós. A arte de Dean parece-me representar colapsos temporais nos quais a artista reúne momentos de forma não linear e cria uma sensação de compressão e sobreposição do tempo, o que faz surgir uma consciência visceral da passagem do tempo e da fluidez das experiências temporais. O tempo não é apenas um conceito abstrato, mas sim um *movimento* concreto e tangível que informa e dá forma à sua prática artística.

A artista britânica trabalha, frequentemente, com imagens estáticas ou com movimentos lentos e quase impercetíveis em formato analógico que lhe permitem explorar a textura e a fisicalidade do tempo porque cada *frame* é uma peça tangível. Para Tacita Dean, o tempo é um material plástico literal, no sentido em que o mesmo é fisicamente manipulado por ela nos seus filmes em película.³⁶ A materialidade do tempo impulsiona a sua capacidade de preservar e transformar momentos históricos e pessoais e, como tal, o seu trabalho lida, também, com a documentação de espaços e objetos que têm uma carga histórica e emocional. Assim, penso ser inevitável considerar o tempo, na arte de Tacita Dean, como um meio para explorar a persistência e a fragilidade da memória.³⁷



[14] Tacita Dean, *Fatigues (A)*, 2012, Giz em quadro de ardósia, 6 painéis 219,7 x 1101,7 cm Marian Goodman Gallery, New York.

³⁵ How the poetically-charged art of Tacita Dean gives its audience a moment for stillness and time. (s.d.). *The Conversation*.

³⁶ Tacita Dean Biography. (s.d.). *Artnet*. <https://www.artnet.com/artists/tacita-dean/biography>

³⁷ Tacita Dean. (s.d.). *Marian Goodman Gallery*.

Para Tarkovsky, o tempo é um elemento fundamental que pode ser esculpido e moldado. O autor cunhou a expressão *sculpting in time* (“esculpir no tempo”) para descrever uma abordagem cinematográfica na qual a temporalidade é uma substância flexível que pode ser estendida, comprimida e rearranjada para criar uma experiência estética e emocional rica.

Tarkovsky utiliza a narrativa cinematográfica para explorar a fluidez e a não linearidade temporal e cria uma sensação de movimento e progressão temporal na sua obra, mesmo que com desordem. Enquanto Dean opta por um ângulo mais estático e meditativo que congela o tempo e captura momentos individuais que enfatizam a presença física do passado ou do futuro no presente. A perspectiva de Tarkovsky é introspectiva, experiência interna do tempo, enquanto Dean enfatiza a materialidade e a transformação física do tempo.

O tempo exerce um papel fundamental na maneira como percebemos e interpretamos o mundo devido à tensão que cria entre o que está lá e o que não está, i.e., o fluxo temporal é intrínseco à matéria e impulsiona a dinâmica do que se faz presente e do que se torna ausente. Como condicionante da nossa percepção, o tempo, adiciona-se à complexidade da experiência visual que é, essencialmente, *esquiva*, como entendi anteriormente segundo as ideias de Didi-Huberman.

Sendo a degradação contínua da matéria uma fragilidade, o passado não é algo estático e imutável, mas sim algo delicado e deteriorável. O presente, por outro lado, move-se perpetuamente de forma inabalável e é um tempo que não pode ser apreendido completamente, visto que se move ininterruptamente, o que faz com que resista à sua própria captura. No entanto, essa aparente solidez esconde a fugacidade intrínseca do momento presente, pois, à medida que cada segundo passa, o presente torna-se, instantaneamente, passado. Esta dinâmica paradoxal, que Pedro Miguel Frade aborda com assinalável pertinência no seu livro *Figuras do Espanto*, entre a constância do presente e a sua transformação instantânea em passado, sublinha a transitoriedade da vida, um paradoxo que pode ser expresso em imagem porque através de uma *representação* se cria a *distância* da realidade que possibilita um vislumbre dos *vestígios do tempo* que forma a *dialética do (in)visível*.

3. A RUÍNA

3.1. A dissolução mental

A metáfora de abismo serve-me, assim como a metáfora de sublimação (à qual a vou comparar), para descrever o meu processo de dissolução mental. Essa dissolução acontece devido à perceptividade da ausência que existe na experiência da distância, como a descrevi, na relação com a ruína. Por outras palavras, acontece devido à percepção de que, no processo de *ver a ruína*, especificamente, *percebo o que não vejo e vejo o que não percebo*.

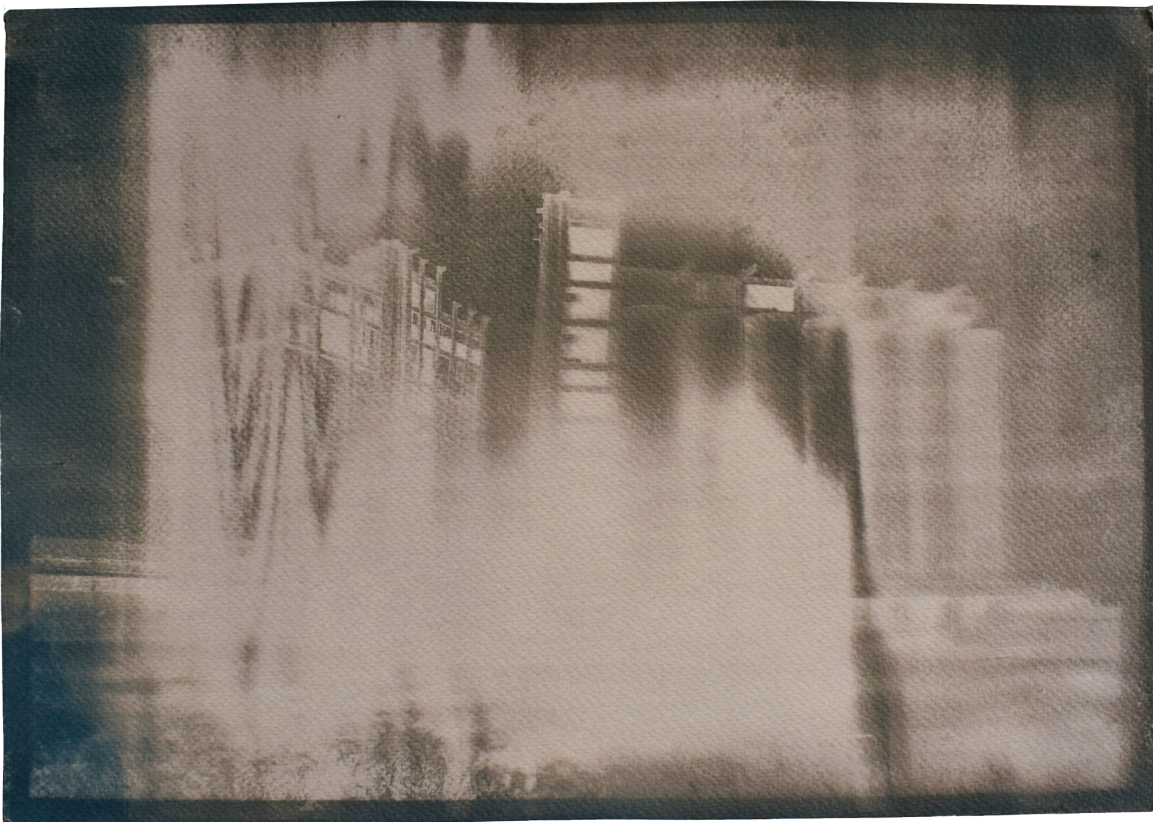
A sublimação define, em termos químicos, a transformação direta de um sólido em gás, sem passar pelo estado líquido e, por isso, o movimento metafórico desta condição tem um fluxo ascendente, como se se estivesse num processo de refinação mental.

Por outro lado, o abismo representa um movimento metafórico descendente, uma queda nas profundezas do meu interior, um colapso dentro de mim mesma. Aqui, no domínio do inconsciente, encontram-se as impurezas da mente ou uma espécie de substrato que pode ser interpretado como a “imatéria-prima”³⁸ do inconsciente.

A descida ao abismo pode ser entendida como uma sensação de perda através do ganho, em contraste com a elevação da sublimação que seria como um ganho em forma de perda — no sentido em que o abismo é um contacto com aspetos latentes do meu ser e, por isso, é uma experiência de ganho, mas esse ganho é apenas aparente porque, na verdade, ele expressa o que me escapa, a latência; a sublimação é uma purificação mental que à primeira *distância* é percecionada como uma perda, por ser associada a uma descontaminação, o que, mais uma vez, não passa de uma associação. A perda na purificação é um ganho porque, de facto, oferece uma nova percepção, uma imparcialidade ou *quase-objetividade*. A contradição, presente não só na relação entre estes dois estados mas, também, em cada um deles por si próprio, é um reflexo da própria dialética que os originou. Na forma como vejo, ambas as metáforas se aplicam à minha experiência, através de diferentes perspetivas que oferecem a mesma resposta:

³⁸ Jogo com a expressão “matéria-prima” que define substrato físico/material enquanto “imatéria-prima” é uma tentativa de nomear o substrato do inconsciente que, por ser da dimensão mental, não é dotado de matéria mas, ainda assim, é palpável, até certo ponto, na nossa mente.

A dissolução mental no encontro com a ruína externa reflete um momento de ruína interna.

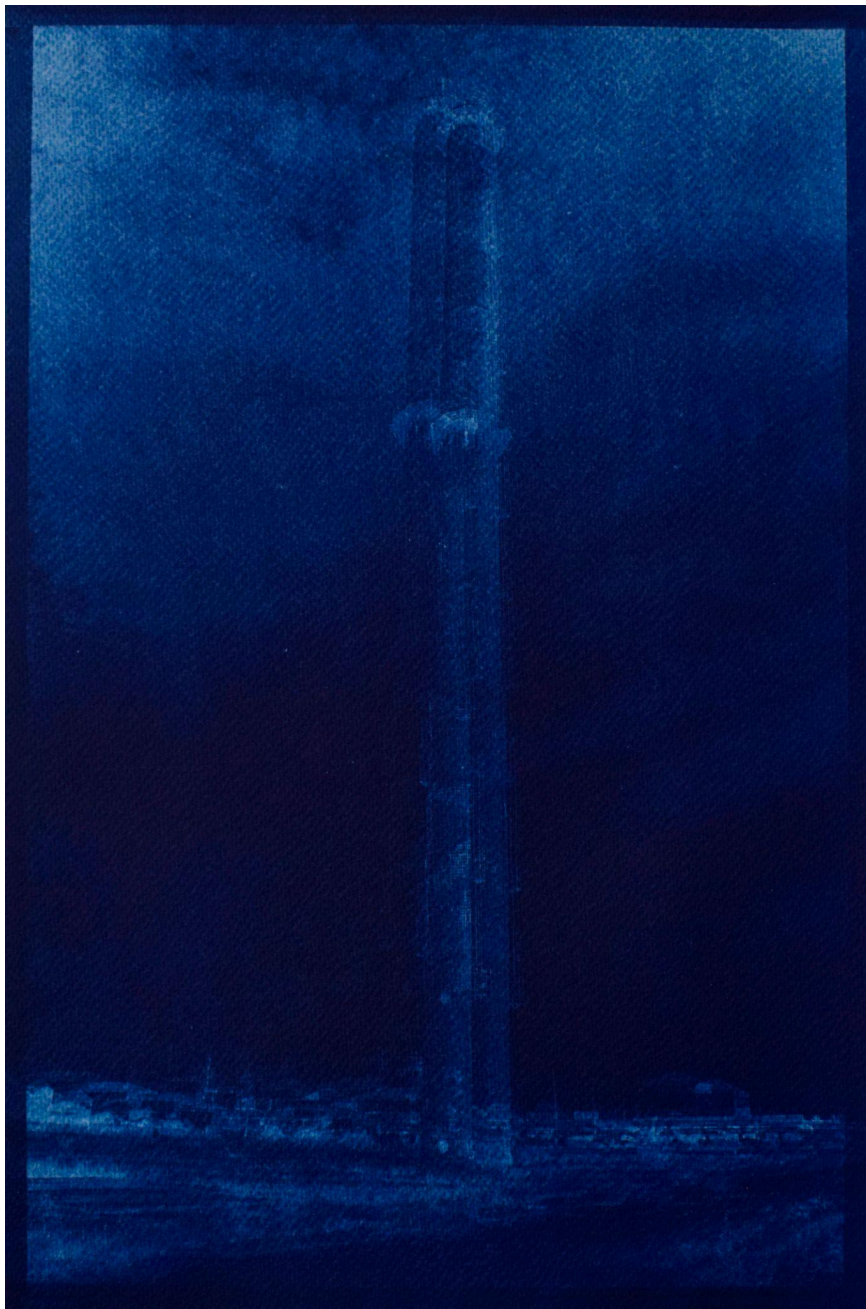


[15] Ema Brum, *Sem título III*, série Degrada(cidade), 2022. Cianotipia branqueada sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 29,7 x 42 cm.

“One’s mind and the earth are in a constant state of erosion, mental rivers wear away abstract banks, brain waves undermine cliffs of thought, ideas decompose into stones of unknowing, and conceptual crystallizations break apart into deposits of gritty reason. Vast moving faculties occur in this geological miasma, and they move in the most physical way. This movement seems motionless, yet it crushes the landscape of logic under glacial reveries. This slow flowage makes one conscious of the turbidity of thinking. Slump, debris slides, avalanches all take place within the cracking limits of the brain. The entire body is pulled into the cerebral sediment, where particles and fragments make themselves known as solid consciousness. A bleached and fractured world surrounds the artist. To organize this mess of corrosion into patterns, grids, and subdivisions is an esthetic process that has scarcely been touched.”

(SMITHSON, 1996, p. 100)

Creio que as palavras de Robert Smithson se relacionam com o que acabo de escrever porque exprimem que a mente (e a terra) é um ambiente desconcertante no sentido em que nela existem forças/capacidades que aparentam não ter qualquer ação mas que ela usa sobre si mesma e, como tal, a fraturam nos fragmentos que a compõem tornando possível a sua consciência. Assim, estas forças, claramente tangíveis, tornam a mente consciente da confusão inerente à sua própria consciência, como um colapso mental.



[16] Ema Brum, *Sem título VII*, série *Degrada(cidade)*, 2022. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 42 x 29,7 cm.

3.2. A ruína inversa

A obra *The Monuments of Passaic*, de Robert Smithson, é originalmente um ensaio fotográfico que inclui uma série de seis fotografias a paisagens industriais de uma visita que o artista plástico fez ao estado norte-americano de Nova Jérsia, a sua terra natal e um texto com observações e reflexões sobre estas paisagens na revista internacional de arte contemporânea — *Artforum*.

THE MONUMENTS OF PASSAIC

Has Passaic replaced Rome as the eternal city?

ROBERT SMITHSON

He laughed softly, "I know. There's no way out. Not through the barrier. Maybe that isn't what I want, after all. But this — this —" He stared at the Monument. "It seems all wrong sometimes. I just can't explain it. It's the whole city. It makes me feel hairy. Then I get these flashes —"
—Henry Kuttner, *Jesting Pilot*

... today our unsophisticated cameras record in their own way our hastily assembled and painted world.

—Vladimir Nabokov, *Invitation to a Beheading*

On Saturday, September 30, 1967, I went to the Port Authority Building on 41st Street and 8th Avenue. I bought a copy of the *New York Times* and a Signet paperback called *Earthworks* by Brian W. Aldiss. Next I went to ticket booth 71 and purchased a one-way ticket to Passaic. After that I went up to the upper bus level (platform 173) and boarded the number 30 bus of the Intra-City Transportation Co.

I sat down and opened the *Times*. I glanced over the art section: a "Collectors, Critics, Curators' Choice" at A.M. Sachs Gallery is letter I got in the mail that morning invited me "to play the game before the show closes October 4th"; Walter Schatzki was selling "Prints, Drawings, Watercolors" at "33% off"; Elinor Jenkins, the "Romantic Realist," was showing at Barzansky Galleries, XVII — XIX Century English Furniture on sale at Parke-Bernet; "New Directions in German Graphics" at Goethe House, and on page 29 was John Canada's column. He was writing on *Themes and the Usual Variations*. I looked at a blurry reproduction of Samuel F. B. Morse's *Allegorical Landscape* at the top of Canada's column; the sky was a subtle newspaper grey, and the clouds resembled sensitive stains of sweat reminiscent of

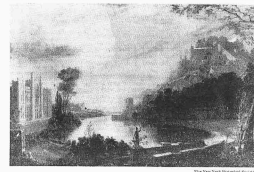
a famous Yugoslav watercolorist whose name I have forgotten. A little statue with right arm held high faced a pond for was it the south, "Gothic" buildings in the allegory had a faded look, while an unnecessary tree (or was it a cloud of smoke?) seemed to puff up on the left side of the landscape. Canada referred to the picture as "standing confidently along with other allegorical representatives of the arts, sciences, and high ideals that universities foster." My eyes stumbled over the newspaper, over such headlines as "Seasonal Upwelling: 'A Sluffie Service,'" and "Moving a 1,000 Pound Sculpture Can Be a Fine Work of Art, Too." Other gems of Canada's dazzled my mind as I passed through Secaucus: "Realistic works of raw meat beset by vermin," (Paul Thak), "Mr. Bush and his colleagues are wasting their time," (Jack Bush), "a book, an apple on a saucer, a rumpled cloth," (Thyra Davidson). Outside the bus window a Howard Johnson's Motor Lodge flew by — a symphony in orange and blue. On page 31 in Big Letters: THE EMERGING POLICE STATE IN AMERICA SPY GOVERNMENT, "in this book you will learn . . . what an Infinity Transmitter is."

The bus turned off Highway 3, down Orient Way in Rutherford.

I read the blurbs and skimmed through *Earthworks*. The first sentence read, "The dead man drifted along in the breeze." It seemed the book was about a soil shortage, and the *Earthworks* referred to the manufacture of artificial soil. The sky over Rutherford was a clear cobalt blue, a perfect Indian summer day, but the sky in *Earthworks* was a "great black and brown shield on which moisture gleamed."

The bus passed over the first monument. I pulled the buzzer cord and got off at the corner of Union Avenue and River Drive. The monument was a bridge over the Passaic River that con-

Art: Themes and the Usual Variations



"Allegorical Landscape" by Samuel F. B. Morse, displayed at Herberich-Gross Gallery

48



The Bridge Monitors Viewing Wrecked Structure. Photo: Robert Smithson

ected Bergen County with Passaic County. Non-ferrous materials dominated the site. Behind the bridge and the river into an over-exposed picture. Photographing a south that seemed 400 or so the photographing a photograph. The sun became a monolith brightly that projected a directed sense of "still" through my instinct into my eye. When I walked on the bridge, it was as though I was walking on an enormous photograph that was made of wood and steel, and underneath the river walked as an enormous movie film that moved nothing but a continuous black. The river was a part of an open plain filled by wood, white above, a *resonance* network hung in the air. A very high level of the sky above, where, making it hard to read. A day flashed in the sun. . . . 1967 . . . 1968 . . . 1969 . . . 1970 . . . 1971 . . . 1972 . . . 1973 . . . 1974 . . . 1975 . . . 1976 . . . 1977 . . . 1978 . . . 1979 . . . 1980 . . . 1981 . . . 1982 . . . 1983 . . . 1984 . . . 1985 . . . 1986 . . . 1987 . . . 1988 . . . 1989 . . . 1990 . . . 1991 . . . 1992 . . . 1993 . . . 1994 . . . 1995 . . . 1996 . . . 1997 . . . 1998 . . . 1999 . . . 2000 . . . 2001 . . . 2002 . . . 2003 . . . 2004 . . . 2005 . . . 2006 . . . 2007 . . . 2008 . . . 2009 . . . 2010 . . . 2011 . . . 2012 . . . 2013 . . . 2014 . . . 2015 . . . 2016 . . . 2017 . . . 2018 . . . 2019 . . . 2020 . . . 2021 . . . 2022 . . . 2023 . . . 2024 . . . 2025 . . . 2026 . . . 2027 . . . 2028 . . . 2029 . . . 2030 . . . 2031 . . . 2032 . . . 2033 . . . 2034 . . . 2035 . . . 2036 . . . 2037 . . . 2038 . . . 2039 . . . 2040 . . . 2041 . . . 2042 . . . 2043 . . . 2044 . . . 2045 . . . 2046 . . . 2047 . . . 2048 . . . 2049 . . . 2050 . . . 2051 . . . 2052 . . . 2053 . . . 2054 . . . 2055 . . . 2056 . . . 2057 . . . 2058 . . . 2059 . . . 2060 . . . 2061 . . . 2062 . . . 2063 . . . 2064 . . . 2065 . . . 2066 . . . 2067 . . . 2068 . . . 2069 . . . 2070 . . . 2071 . . . 2072 . . . 2073 . . . 2074 . . . 2075 . . . 2076 . . . 2077 . . . 2078 . . . 2079 . . . 2080 . . . 2081 . . . 2082 . . . 2083 . . . 2084 . . . 2085 . . . 2086 . . . 2087 . . . 2088 . . . 2089 . . . 2090 . . . 2091 . . . 2092 . . . 2093 . . . 2094 . . . 2095 . . . 2096 . . . 2097 . . . 2098 . . . 2099 . . . 2100 . . . 2101 . . . 2102 . . . 2103 . . . 2104 . . . 2105 . . . 2106 . . . 2107 . . . 2108 . . . 2109 . . . 2110 . . . 2111 . . . 2112 . . . 2113 . . . 2114 . . . 2115 . . . 2116 . . . 2117 . . . 2118 . . . 2119 . . . 2120 . . . 2121 . . . 2122 . . . 2123 . . . 2124 . . . 2125 . . . 2126 . . . 2127 . . . 2128 . . . 2129 . . . 2130 . . . 2131 . . . 2132 . . . 2133 . . . 2134 . . . 2135 . . . 2136 . . . 2137 . . . 2138 . . . 2139 . . . 2140 . . . 2141 . . . 2142 . . . 2143 . . . 2144 . . . 2145 . . . 2146 . . . 2147 . . . 2148 . . . 2149 . . . 2150 . . . 2151 . . . 2152 . . . 2153 . . . 2154 . . . 2155 . . . 2156 . . . 2157 . . . 2158 . . . 2159 . . . 2160 . . . 2161 . . . 2162 . . . 2163 . . . 2164 . . . 2165 . . . 2166 . . . 2167 . . . 2168 . . . 2169 . . . 2170 . . . 2171 . . . 2172 . . . 2173 . . . 2174 . . . 2175 . . . 2176 . . . 2177 . . . 2178 . . . 2179 . . . 2180 . . . 2181 . . . 2182 . . . 2183 . . . 2184 . . . 2185 . . . 2186 . . . 2187 . . . 2188 . . . 2189 . . . 2190 . . . 2191 . . . 2192 . . . 2193 . . . 2194 . . . 2195 . . . 2196 . . . 2197 . . . 2198 . . . 2199 . . . 2200 . . . 2201 . . . 2202 . . . 2203 . . . 2204 . . . 2205 . . . 2206 . . . 2207 . . . 2208 . . . 2209 . . . 2210 . . . 2211 . . . 2212 . . . 2213 . . . 2214 . . . 2215 . . . 2216 . . . 2217 . . . 2218 . . . 2219 . . . 2220 . . . 2221 . . . 2222 . . . 2223 . . . 2224 . . . 2225 . . . 2226 . . . 2227 . . . 2228 . . . 2229 . . . 2230 . . . 2231 . . . 2232 . . . 2233 . . . 2234 . . . 2235 . . . 2236 . . . 2237 . . . 2238 . . . 2239 . . . 2240 . . . 2241 . . . 2242 . . . 2243 . . . 2244 . . . 2245 . . . 2246 . . . 2247 . . . 2248 . . . 2249 . . . 2250 . . . 2251 . . . 2252 . . . 2253 . . . 2254 . . . 2255 . . . 2256 . . . 2257 . . . 2258 . . . 2259 . . . 2260 . . . 2261 . . . 2262 . . . 2263 . . . 2264 . . . 2265 . . . 2266 . . . 2267 . . . 2268 . . . 2269 . . . 2270 . . . 2271 . . . 2272 . . . 2273 . . . 2274 . . . 2275 . . . 2276 . . . 2277 . . . 2278 . . . 2279 . . . 2280 . . . 2281 . . . 2282 . . . 2283 . . . 2284 . . . 2285 . . . 2286 . . . 2287 . . . 2288 . . . 2289 . . . 2290 . . . 2291 . . . 2292 . . . 2293 . . . 2294 . . . 2295 . . . 2296 . . . 2297 . . . 2298 . . . 2299 . . . 2300 . . . 2301 . . . 2302 . . . 2303 . . . 2304 . . . 2305 . . . 2306 . . . 2307 . . . 2308 . . . 2309 . . . 2310 . . . 2311 . . . 2312 . . . 2313 . . . 2314 . . . 2315 . . . 2316 . . . 2317 . . . 2318 . . . 2319 . . . 2320 . . . 2321 . . . 2322 . . . 2323 . . . 2324 . . . 2325 . . . 2326 . . . 2327 . . . 2328 . . . 2329 . . . 2330 . . . 2331 . . . 2332 . . . 2333 . . . 2334 . . . 2335 . . . 2336 . . . 2337 . . . 2338 . . . 2339 . . . 2340 . . . 2341 . . . 2342 . . . 2343 . . . 2344 . . . 2345 . . . 2346 . . . 2347 . . . 2348 . . . 2349 . . . 2350 . . . 2351 . . . 2352 . . . 2353 . . . 2354 . . . 2355 . . . 2356 . . . 2357 . . . 2358 . . . 2359 . . . 2360 . . . 2361 . . . 2362 . . . 2363 . . . 2364 . . . 2365 . . . 2366 . . . 2367 . . . 2368 . . . 2369 . . . 2370 . . . 2371 . . . 2372 . . . 2373 . . . 2374 . . . 2375 . . . 2376 . . . 2377 . . . 2378 . . . 2379 . . . 2380 . . . 2381 . . . 2382 . . . 2383 . . . 2384 . . . 2385 . . . 2386 . . . 2387 . . . 2388 . . . 2389 . . . 2390 . . . 2391 . . . 2392 . . . 2393 . . . 2394 . . . 2395 . . . 2396 . . . 2397 . . . 2398 . . . 2399 . . . 2400 . . . 2401 . . . 2402 . . . 2403 . . . 2404 . . . 2405 . . . 2406 . . . 2407 . . . 2408 . . . 2409 . . . 2410 . . . 2411 . . . 2412 . . . 2413 . . . 2414 . . . 2415 . . . 2416 . . . 2417 . . . 2418 . . . 2419 . . . 2420 . . . 2421 . . . 2422 . . . 2423 . . . 2424 . . . 2425 . . . 2426 . . . 2427 . . . 2428 . . . 2429 . . . 2430 . . . 2431 . . . 2432 . . . 2433 . . . 2434 . . . 2435 . . . 2436 . . . 2437 . . . 2438 . . . 2439 . . . 2440 . . . 2441 . . . 2442 . . . 2443 . . . 2444 . . . 2445 . . . 2446 . . . 2447 . . . 2448 . . . 2449 . . . 2450 . . . 2451 . . . 2452 . . . 2453 . . . 2454 . . . 2455 . . . 2456 . . . 2457 . . . 2458 . . . 2459 . . . 2460 . . . 2461 . . . 2462 . . . 2463 . . . 2464 . . . 2465 . . . 2466 . . . 2467 . . . 2468 . . . 2469 . . . 2470 . . . 2471 . . . 2472 . . . 2473 . . . 2474 . . . 2475 . . . 2476 . . . 2477 . . . 2478 . . . 2479 . . . 2480 . . . 2481 . . . 2482 . . . 2483 . . . 2484 . . . 2485 . . . 2486 . . . 2487 . . . 2488 . . . 2489 . . . 2490 . . . 2491 . . . 2492 . . . 2493 . . . 2494 . . . 2495 . . . 2496 . . . 2497 . . . 2498 . . . 2499 . . . 2500 . . . 2501 . . . 2502 . . . 2503 . . . 2504 . . . 2505 . . . 2506 . . . 2507 . . . 2508 . . . 2509 . . . 2510 . . . 2511 . . . 2512 . . . 2513 . . . 2514 . . . 2515 . . . 2516 . . . 2517 . . . 2518 . . . 2519 . . . 2520 . . . 2521 . . . 2522 . . . 2523 . . . 2524 . . . 2525 . . . 2526 . . . 2527 . . . 2528 . . . 2529 . . . 2530 . . . 2531 . . . 2532 . . . 2533 . . . 2534 . . . 2535 . . . 2536 . . . 2537 . . . 2538 . . . 2539 . . . 2540 . . . 2541 . . . 2542 . . . 2543 . . . 2544 . . . 2545 . . . 2546 . . . 2547 . . . 2548 . . . 2549 . . . 2550 . . . 2551 . . . 2552 . . . 2553 . . . 2554 . . . 2555 . . . 2556 . . . 2557 . . . 2558 . . . 2559 . . . 2560 . . . 2561 . . . 2562 . . . 2563 . . . 2564 . . . 2565 . . . 2566 . . . 2567 . . . 2568 . . . 2569 . . . 2570 . . . 2571 . . . 2572 . . . 2573 . . . 2574 . . . 2575 . . . 2576 . . . 2577 . . . 2578 . . . 2579 . . . 2580 . . . 2581 . . . 2582 . . . 2583 . . . 2584 . . . 2585 . . . 2586 . . . 2587 . . . 2588 . . . 2589 . . . 2590 . . . 2591 . . . 2592 . . . 2593 . . . 2594 . . . 2595 . . . 2596 . . . 2597 . . . 2598 . . . 2599 . . . 2600 . . . 2601 . . . 2602 . . . 2603 . . . 2604 . . . 2605 . . . 2606 . . . 2607 . . . 2608 . . . 2609 . . . 2610 . . . 2611 . . . 2612 . . . 2613 . . . 2614 . . . 2615 . . . 2616 . . . 2617 . . . 2618 . . . 2619 . . . 2620 . . . 2621 . . . 2622 . . . 2623 . . . 2624 . . . 2625 . . . 2626 . . . 2627 . . . 2628 . . . 2629 . . . 2630 . . . 2631 . . . 2632 . . . 2633 . . . 2634 . . . 2635 . . . 2636 . . . 2637 . . . 2638 . . . 2639 . . . 2640 . . . 2641 . . . 2642 . . . 2643 . . . 2644 . . . 2645 . . . 2646 . . . 2647 . . . 2648 . . . 2649 . . . 2650 . . . 2651 . . . 2652 . . . 2653 . . . 2654 . . . 2655 . . . 2656 . . . 2657 . . . 2658 . . . 2659 . . . 2660 . . . 2661 . . . 2662 . . . 2663 . . . 2664 . . . 2665 . . . 2666 . . . 2667 . . . 2668 . . . 2669 . . . 2670 . . . 2671 . . . 2672 . . . 2673 . . . 2674 . . . 2675 . . . 2676 . . . 2677 . . . 2678 . . . 2679 . . . 2680 . . . 2681 . . . 2682 . . . 2683 . . . 2684 . . . 2685 . . . 2686 . . . 2687 . . . 2688 . . . 2689 . . . 2690 . . . 2691 . . . 2692 . . . 2693 . . . 2694 . . . 2695 . . . 2696 . . . 2697 . . . 2698 . . . 2699 . . . 2700 . . . 2701 . . . 2702 . . . 2703 . . . 2704 . . . 2705 . . . 2706 . . . 2707 . . . 2708 . . . 2709 . . . 2710 . . . 2711 . . . 2712 . . . 2713 . . . 2714 . . . 2715 . . . 2716 . . . 2717 . . . 2718 . . . 2719 . . . 2720 . . . 2721 . . . 2722 . . . 2723 . . . 2724 . . . 2725 . . . 2726 . . . 2727 . . . 2728 . . . 2729 . . . 2730 . . . 2731 . . . 2732 . . . 2733 . . . 2734 . . . 2735 . . . 2736 . . . 2737 . . . 2738 . . . 2739 . . . 2740 . . . 2741 . . . 2742 . . . 2743 . . . 2744 . . . 2745 . . . 2746 . . . 2747 . . . 2748 . . . 2749 . . . 2750 . . . 2751 . . . 2752 . . . 2753 . . . 2754 . . . 2755 . . . 2756 . . . 2757 . . . 2758 . . . 2759 . . . 2760 . . . 2761 . . . 2762 . . . 2763 . . . 2764 . . . 2765 . . . 2766 . . . 2767 . . . 2768 . . . 2769 . . . 2770 . . . 2771 . . . 2772 . . . 2773 . . . 2774 . . . 2775 . . . 2776 . . . 2777 . . . 2778 . . . 2779 . . . 2780 . . . 2781 . . . 2782 . . . 2783 . . . 2784 . . . 2785 . . . 2786 . . . 2787 . . . 2788 . . . 2789 . . . 2790 . . . 2791 . . . 2792 . . . 2793 . . . 2794 . . . 2795 . . . 2796 . . . 2797 . . . 2798 . . . 2799 . . . 2800 . . . 2801 . . . 2802 . . . 2803 . . . 2804 . . . 2805 . . . 2806 . . . 2807 . . . 2808 . . . 2809 . . . 2810 . . . 2811 . . . 2812 . . . 2813 . . . 2814 . . . 2815 . . . 2816 . . . 2817 . . . 2818 . . . 2819 . . . 2820 . . . 2821 . . . 2822 . . . 2823 . . . 2824 . . . 2825 . . . 2826 . . . 2827 . . . 2828 . . . 2829 . . . 2830 . . . 2831 . . . 2832 . . . 2833 . . . 2834 . . . 2835 . . . 2836 . . . 2837 . . . 2838 . . . 2839 . . . 2840 . . . 2841 . . . 2842 . . . 2843 . . . 2844 . . . 2845 . . . 2846 . . . 2847 . . . 2848 . . . 2849 . . . 2850 . . . 2851 . . . 2852 . . . 2853 . . . 2854 . . . 2855 . . . 2856 . . . 2857 . . . 2858 . . . 2859 . . . 2860 . . . 2861 . . . 2862 . . . 2863 . . . 2864 . . . 2865 . . . 2866 . . . 2867 . . . 2868 . . . 2869 . . . 2870 . . . 2871 . . . 2872 . . . 2873 . . . 2874 . . . 2875 . . . 2876 . . . 2877 . . . 2878 . . . 2879 . . . 2880 . . . 2881 . . . 2882 . . . 2883 . . . 2884 . . . 2885 . . . 2886 . . . 2887 . . . 2888 . . . 2889 . . . 2890 . . . 2891 . . . 2892 . . . 2893 . . . 2894 . . . 2895 . . . 2896 . . . 2897 . . . 2898 . . . 2899 . . . 2900 . . . 2901 . . . 2902 . . . 2903 . . . 2904 . . . 2905 . . . 2906 . . . 2907 . . . 2908 . . . 2909 . . . 2910 . . . 2911 . . . 2912 . . . 2913 . . . 2914 . . . 2915 . . . 2916 . . . 2917 . . . 2918 . . . 2919 . . . 2920 . . . 2921 . . . 2922 . . . 2923 . . . 2924 . . . 2925 . . . 2926 . . . 2927 . . . 2928 . . . 2929 . . . 2930 . . . 2931 . . . 2932 . . . 2933 . . . 2934 . . . 2935 . . . 2936 . . . 2937 . . . 2938 . . . 2939 . . . 2940 . . . 2941 . . . 2942 . . . 2943 . . . 2944 . . . 2945 . . . 2946 . . . 2947 . . . 2948 . . . 2949 . . . 2950 . . . 2951 . . . 2952 . . . 2953 . . . 2954 . . . 2955 . . . 2956 . . . 2957 . . . 2958 . . . 2959 . . . 2960 . . . 2961 . . . 2962 . . . 2963 . . . 2964 . . . 2965 . . . 2966 . . . 2967 . . . 2968 . . . 2969 . . . 2970 . . . 2971 . . . 2972 . . . 2973 . . . 2974 . . . 2975 . . . 2976 . . . 2977 . . . 2978 . . . 2979 . . . 2980 . . . 2981 . . . 2982 . . . 2983 . . . 2984 . . . 2985 . . . 2986 . . . 2987 . . . 2988 . . . 2989 . . . 2990 . . . 2991 . . . 2992 . . . 2993 . . . 2994 . . . 2995 . . . 2996 . . . 2997 . . . 2998 . . . 2999 . . . 3000 . . . 3001 . . . 3002 . . . 3003 . . . 3004 . . . 3005 . . . 3006 . . . 3007 . . . 3008 . . . 3009 . . . 3010 . . . 3011 . . . 3012 . . . 3013 . . . 3014 . . . 3015 . . . 3016 . . . 3017 . . . 3018 . . . 3019 . . . 3020 . . . 3021 . . . 3022 . . . 3023 . . . 3024 . . . 3025 . . . 3026 . . . 3027 . . . 3028 . . . 3029 . . . 3030 . . . 3031 . . . 3032 . . . 3033 . . . 3034 . . . 3035 . . . 3036 . . . 3037 . . . 3038 . . . 3039 . . . 3040 . . . 3041 . . . 3042 . . . 3043 . . . 3044 . . . 3045 . . . 3046 . . . 3047 . . . 3048 . . . 3049 . . . 3050 . . . 3051 . . . 3052 . . . 3053 . . . 3054 . . . 3055 . . . 3056 . . . 3057 . . . 3058 . . . 3059 . . . 3060 . . . 3061 . . . 3062 . . . 3063 . . . 3064 . . . 3065 . . . 3066 . . . 3067 . . . 3068 . . . 3069 . . . 3070 . . . 3071 . . . 3072 . . . 3073 . . . 3074 . . . 3075 . . . 3076 . . . 3077 . . . 3078 . . . 3079 . . . 3080 . . . 3081 . . . 3082 . . . 3083 . . . 3084 . . . 3085 . . . 3086 . . . 3087 . . . 3088 . . . 3089 . . . 3090 . . . 3091 . . . 3092 . . . 3093 . . . 3094 . . . 3095 . . . 3096 . . . 3097 . . . 3098 . . . 3099 . . . 3100 . . . 3101 . . . 3102 . . . 3103 . . . 3104 . . . 3105 . . . 3106 . . . 3107 . . . 3108 . . . 3109 . . . 3110 . . . 3111 . . . 3112 . . . 3113 . . . 3114 . . . 3115 . . . 3116 . . . 3117 . . . 3118 . . . 3119 . . . 3120 . . . 3121 . . . 3122 . . . 3123 . . . 3124 . . . 3125 . . . 3126 . . . 3127 . . . 3128 . . . 3129 . . . 3130 . . . 3131 . . . 3132 . . . 3133 . . . 3134 . . . 3135 . . . 3136 . . . 3137 . . . 3138 . . . 3139 . . . 3140 . . . 3141 . . . 3142 . . . 3143 . . . 3144 . . . 3145 . . . 3146 . . . 3147 . . . 3148 . . . 3149 . . . 3150 . . . 3151 . . . 3152 . . . 3153 . . . 3154 . . . 3155 . . . 3156 . . . 3157 . . . 3158 . . . 3159 . . . 3160 . . . 3161 . . . 3162 . . . 3163 . . . 3164 . . . 3165 . . . 3166 . . . 3167 . . . 3168 . . . 3169 . . . 3170 . . . 3171 . . . 3172 . . . 3173 . . . 3174 . . . 3175 . . . 3176 . . . 3177 . . . 3178 . . . 3179 . . . 3180 . . . 3181 . . . 3182 . . . 3183 . . . 3184 . . . 3185 . . . 3186 . . . 3187 . . . 3188 . . . 3189 . . . 3190 . . . 3191 . . . 3192 . . . 3193 . . . 3194 . . . 3195 . . . 3196 . . . 3197 . . . 3198 . . . 3199 . . . 3200 . . . 3201 . . . 3202 . . . 3203 . . . 3204 . . . 3205 . . . 3206 . . . 3207 . . . 3208 . . . 3209 . . . 3210 . . . 3211 . . . 3212 . . . 3213 . . . 3214 . . . 3215 . . . 3216 . . . 3217 . . . 3218 . . . 3219 . . . 3220 . . . 3221 . . . 3222 . . . 3223 . . . 3224 . . . 3225 . . . 3226 . . . 3227 . . . 3228 . . . 3229 . . . 3230 . . . 3231 . . . 3232 . . . 3233 . . . 3234 . . . 3235 . . . 3236 . . . 3237 . . . 3238 . . . 3239 . . . 3240 . . . 3241 . . . 3242 . . . 3243 . . . 3244 . . . 3245 . . . 3246 . . . 3247 . . . 3248 . . . 3249 . . . 3250 . . . 3251 . . . 3252 . . . 3253 . . . 3254 . . . 3255 . .

O termo “monumento” é empregue por Smithson de forma irônica porque, em comparação com o seu uso convencional vinculado a estruturas de grande significado cultural, associadas a um panorama de grandeza e permanência, nesta obra, o termo define elementos industriais de lugares do cotidiano — pontes, tubulações, entre outros, o que sugere uma reavaliação do que é digno de ser admitido como monumental ou significativo.



[18] Robert Smithson, *The Monuments of Passaic (The Great Pipe Monument)*. Fotografia a preto e branco, 42 x 288 cm.

No artigo em causa, Smithson descreve Passaic como um local onde vestígios de antigas infraestruturas industriais outrora emergentes e progressistas, coexistem e se fundem com novas construções, como uma colagem temporal na paisagem. De acordo com o autor, “todas as novas construções que eventualmente serão construídas”³⁹ são como ruínas em sentido inverso⁴⁰ uma vez que “se arruinaram antes de serem construídas”⁴¹ — razão pela qual Smithson as opõe às ruínas românticas, i.e., estruturas

³⁹ Tradução livre do inglês para o português. Citação original: “all the new construction that would eventually be built”. (SMITHSON, 1967, p. 50)

⁴⁰ Tradução livre do inglês para o português. Citação original: “ruins in reverse”. (*ibid.*)

⁴¹ Tradução livre do inglês para o português. Citação original: “rise into ruin before they are built”. (*ibid.*)

que se degradam depois de construídas. A associação de novas construções a ruínas, segundo o meu entender, equivale a uma crítica à incongruência da glorificação do progresso urbano que só é considerado linear e crescente porque não tem em conta as consequências a longo prazo, como a obsolescência e a degradação, de um futuro marcado por falhas, interrupções e decadência. Essa imagem evoca a ideia de projetos ambiciosos que nunca chegam a completar-se ou alcançar o seu potencial pleno. A sensação de perda e ausência é acentuada pela visão de algo que foi planejado para ser funcional e grandioso, mas que já parece estagnado e sem vida.

“I should now like to prove the irreversibility of eternity by using a jejune experiment for proving entropy. Picture in your mind’s eye the sand box divided in half with black sand on one side and white sand on the other. We take a child and have him run hundreds of times clockwise in the box until the sand gets mixed and begins to turn grey; after that we have him run anti-clockwise, but the result will not be a restoration of the original division but a greater degree of greyness and an increase of entropy.”

(SMITHSON, 1967, p. 51)



[19] Robert Smithson, *The Monuments of Passaic (The Sand-Box Monument)*. Fotografia a preto e branco, 42 x 288 cm.

Para Smithson, a entropia e a eventual decadência de toda a matéria é algo inevitável e incontornável e, dessa forma, ele vê as novas construções de infraestruturas e tecnologias como um ciclo insustentável de criação e destruição, no qual cada novo começo já contém o seu fim implícito (*ibid.*).

3.3. A ruína romântica

A ruína romântica é, como o próprio Robert Smithson realça, a que designa uma estrutura que entra em dissolução depois de construída e que acaba por ficar inativa (*ibid.*). Mas que qualidades tem essa ruína que a tornam romântica? A resposta tem de considerar, também, quem vê e sente essa ruína, terá de envolver a perspectiva do espectador que valoriza a emoção e a profundidade da sua experiência na interação com esse espaço.

Considerar o artista francês, Victor Hugo, e a sua obra *Os Miseráveis*, torna-se imperativo no presente contexto porque este autor foi um dos que mais contribuiu para o surgimento do conceito de ruína romântica.

“Few strangers visited this edifice, no passer-by looked at it. It was falling into ruins; every season the plaster which detached itself from its sides formed hideous wounds upon it. ‘The aediles,’ as the expression ran in elegant dialect, had forgotten it ever since 1814. There it stood in its corner, melancholy, sick, crumbling, surrounded by a rotten palisade, soiled continually by drunken coachmen; cracks meandered athwart its belly, a lath projected from its tail, tall grass flourished between its legs; and, as the level of the place had been rising all around it for a space of thirty years, by that slow and continuous movement which insensibly elevates the soil of large towns, it stood in a hollow, and it looked as though the ground were giving way beneath it. It was unclean, despised, repulsive, and superb, ugly in the eyes of the bourgeois, melancholy in the eyes of the thinker. There was something about it of the dirt which is on the point of being swept out, and something of the majesty which is on the point of being decapitated. As we have said, at night, its aspect changed. Night is the real element of everything that is dark. As soon as twilight descended, the old elephant became transfigured; he assumed a tranquil and redoubtable appearance in the formidable serenity of the shadows. Being of the past, he belonged to night; and obscurity was in keeping with his grandeur.”

(HUGO, 1887, p. 1105)

Neste excerto, Victor Hugo oferece uma descrição detalhada de uma estrutura em ruínas, que expressa tanto a degradação física desta, quanto a sua profunda ligação emocional a esse espaço. A sua descrição e a sua experiência da ruína, na minha perspectiva, identificam-se bastante com a minha prática.

O escritor francês descreve como a noite e a obscuridade se harmonizam com a grandeza da ruína e, também eu, na representação que faço dessa estrutura, a relaciono com a noite e a obscuridade através da cor azul escura e densa da cianotipia, o que evoca tanto a estranheza, como a melancolia, já referidas. Segundo entendo, Victor Hugo vê o espaço arruinado sobre o qual escreve com melancolia e deixa perceber que talvez a sua visão se baseie na dualidade que ele sente nessa ruína que é, simultaneamente, decadente e grandiosa. Por um lado, a ruína é suja e caótica e, à semelhança de uma estrutura em deterioração, poderá ser transformada. Por outro lado, essa mesma ruína é majestosa e imponente e encontra-se na iminência de ser destruída ou perdida. A minha visão melancólica da ruína não me parece ser a mesma de Victor Hugo, contudo a dimensão é a mesma. Além disso, o autor também aborda as fissuras e “cicatrizes” da ruína, no seu caso através de palavras, no meu caso através de imagens, de modo a expressar a forma como viu e sentiu esse lugar.

Esta comparação da minha prática com a escrita de Victor Hugo, ambas sobre ruínas, demonstra uma aproximação relevante da minha esfera artística à dimensão do romântico. A minha imagem da ruína é a imagem de uma ruína romântica.



[20] Victor Hugo, *The Dead City*, 1850. Tinta, aguada e aguarela sobre papel.

4. PRÁTICA ARTÍSTICA DA *IMAGEM DA RUÍNA*

4.1. A fotografia e a cianotipia

- Será a fotografia a melhor forma de expressar a minha experiência dos espaços em dissolução?

O argumento de Rosalind Krauss, apoiado por Ignasi de Solà-Morales no texto “Terrain Vague”— que referi no primeiro capítulo aquando da abordagem fotográfica ao espaço, de Manolo Laguillo —, segundo a qual, a fotografia age como um indício e não como um ícone, lembra que um ícone é um signo que se assemelha ao objeto que representa e que a semelhança visual é a base da sua representação enquanto um índice é um signo que aponta ou indica algo devido a uma conexão física ou causal com o objeto que representa. Este último não se baseia na semelhança visual, mas sim numa ligação direta, muitas vezes física, com o objeto. Uma relação causal direta é uma conexão entre dois eventos, em que um deles provoca diretamente ou resulta em outro. Essa relação existe na fotografia porque a luz presente no espaço fotografado atinge o filme ou sensor digital e cria uma representação imediata e não mediada desse espaço. Logo, uma fotografia serve como evidência de algo que existiu num determinado momento e lugar. Ela indica a presença e a ausência de algo. Uma fotografia de uma estrutura em ruínas não apenas representa essa ruína, como evidencia, também, o estado físico da sua existência, a qual já se alterou desde o momento da sua captura.

- Como adequo a fotografia à expressão da minha experiência do espaço em dissolução?

Através dos seus indícios, a fotografia tem a capacidade de sugerir e direcionar a *imagem da ruína* para a minha experiência pessoal de espaços inativos e degradados, mas não só. Segundo Pedro Miguel Frade, a fotografia também terá essa capacidade devido à sensação de espanto/estranheza que ela causava nos seus primórdios, uma sensação que também partilho na minha experiência (1992, pp. 13-14). Como tal, encontro sentido no resgate que faço de técnicas iniciais de fotografia que criavam imagens fugidias e espantosas, conforme é o caso da cianotipia.

Ao contrário dos dois processos fotográficos pioneiros que a precederam — os daguerreótipos, de Louis Jacques Mandé Daguerre, e, os calótipos de William Henry Fox Talbot —, a cianotipia não resultou de uma ideia cultivada ao longo dos anos. Esta foi uma técnica que surgiu inesperadamente, como escreve Mike Ware no seu livro *Cyanomicon - History, Science and Art of Cyanotype: photographic printing in Prussian blue*: “it came, literally and metaphorically ‘out of the blue’, to a single parent.” (2017, p.9).

A cianotipia, atualmente, é um processo alternativo de fotografia. No entanto, quando o cientista inglês John Herschel descobriu esta técnica em 1842, criou uma forma de reprodução mais simples e acessível quando comparada com outras que existiam e, por essa razão, tornou-se uma das abordagens mais utilizadas no campo da reprodutividade imagética da época (*ibid.*).

Hoje em dia, por não ser essencial na reprodução de uma imagem, a cianotipia é utilizada no âmbito da fotografia e da arte, geralmente ligada à experimentação. A responsável pelo desenvolvimento desta dimensão reprodutiva na Ciência e na Arte foi Anna Atkins, botânica e fotógrafa inglesa. Atkins explorou o potencial artístico das cianotipias para criar imagens botânicas dos seus objetos de estudo e publicou, em 1843, o livro *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions*, que contém à volta de trezentos cianótipos de algas e a descrição morfológica desses organismos. Contudo, para além de ter sido utilizada no campo da botânica, a cianotipia foi, também, o método principal na impressão e cópia de desenhos técnicos e, por essa razão, ainda é associada ao termo ‘blueprint’ (*id.*, pp. 10-12). Segundo se depreende da história da cianotipia, esta técnica foi alvo de várias críticas, como sublinha Mike Ware no mesmo livro:

“By 1900, the acceptability of cyanotype as a medium for pictorial photography had been seriously inhibited, at least in Britain, by the intolerant responses of various critics to its powerful colour. The arbiters of contemporary taste in ‘the art of photography’ were at the time habituated to an aesthetic of monochrome images that were mostly brown, so they declared the unremitting blue of the cyanotype to be anathema. Foremost among these critics was Peter Henry Emerson, always characteristically vituperative in his condemnations:

‘... no one but a vandal would print a landscape in red, or in cyanotype.’”

(*id.*, pp. 12-13)

O facto da cianotipia ter sido uma técnica, muitas vezes, rejeitada como boa solução fotográfica faz com que o uso que lhe dou no meu projeto sobre a imagem da ruína adquira um sentido maior, por estar em causa a representação de espaços degradados que a sociedade também não vê com bons olhos. E, se “só um vândalo poderia recorrer a fotografias azuis para representar um espaço”⁴² (*ibid.*), então, não me considero menos que isso. Como artista que se sente parte da cidade contemporânea, também sou rejeitada pela sociedade, que oprime a criatividade, glorifica o consumismo e incentiva a alienação. Assim, a cianotipia, a ruína e a pessoa que sou constituem uma união de forças na representação do nosso esquecimento, não com o intuito de acabar com a supracitada rejeição mas, para a acentuar mais ainda. Uma acentuação que é, ainda, potenciada no arcaísmo desta prática (uma imagem é fundamentalmente arcaica porque retém o que já foi e não é mais, assim reforçando a obsolescência das várias partes que a compõem). E como se esse reforço não fosse suficiente, ela encontra na sua neutralidade forma de se reforçar incessantemente porque como representa o que já não é mais, no fundo, não representa nada, simplesmente existe. Como tal, a imagem ganha em estar inserida num projeto que se empenhe nessa neutralidade, opção que adquire um sentido maior quando a prática artística incorpora um arcaísmo, um tempo regressivo, capaz de contrabalançar o tempo progressivo da atualidade, desafio este que se torna possível com a técnica da cianotipia.

4.2. O processo de produção da imagem

Nesta parte do estudo, irei descrever detalhadamente o processo de produção da *imagem da ruína*, desde o momento em que me deparo com ela até à fixação do cianótipo final. Abordarei as várias fases envolvidas, a de captura, na qual defino os vários momentos em que esta se divide; a de edição, que se concentra na pós-produção digital da imagem bruta para a aprimorar e transformar; a de química, na qual explicitarei a preparação, a aplicação e a reação dos reagentes; e, finalmente, a de fixação, crucial para a estabilização da fase anterior e para a preservação e maior durabilidade da imagem. Cada fase será

⁴² Tradução livre do inglês para o português. Citação original: “... no one but a vandal would print a landscape in red, or in cyanotype.”

analisada no plano das suas práticas específicas, dos seus detalhes e da sua importância no contexto deste projeto artístico.

4.2.1. Captura

A primeira fase, a de captura, subdivide-se em quatro outros momentos que podem ser resumidos no processo de encontro com o espaço em dissolução, na consequente experiência da distância que resulta deste, num momento de dissolução mental, seguida por um estado de reverência e contemplação do momento anterior e, finalmente, no registo fotográfico do espaço com a intenção de representar toda esta experiência, conforme explicito devidamente abaixo:



[21] Ema Brum, *Presença na ausência*, 2023. Fotografia digital a preto e branco, 4000 x 6000 px.

1. Encontro: é a minha convergência com a ruína, por vezes, inesperada e, outras vezes, esperada.
2. Dissolução/“Sublimação”: termos usados para expressar a interrupção do meu fluxo de pensamentos, a reorientação da atenção para o *sentir* e o impacto emocional característico do estado de espanto e perplexidade que se desencadeia no meu encontro com a ruína graças à minha percepção deste processo, o que equivale à consciência da minha consciência e do que me escapa num tal processo.
3. Contemplação: é a atenuação, ruminação e admiração da fase anterior no tempo (*movimento*) que me coloca numa condição de reverência.
4. Registo: é a captura fotográfica da *imagem da ruína*. Este momento não é um processo rígido, significando antes a opção por uma síntese fluida que reflete as várias dinâmicas entre mim, a ruína e a própria imagem.



[22] Ema Brum, *Sem título XI*, série *Arkivo_Negativo*, 2023. Fotografia digital a preto e branco (dupla exposição), 4000 x 6000 px.

4.2.2. Edição

A segunda fase, a de edição, é o momento de manipulação fotográfica digital necessária para criar a fotografia e o negativo fotográfico necessário para a criação de um cianótipo, que será a imagem final. Este momento é composto por vários passos, que irei enumerar e descrever seguindo a ordem cronológica em que ocorrem: 1 — transferência da fotografia da câmara fotográfica digital para o computador; 2 — importação da fotografia para um programa de *software* de edição de imagem (Adobe Photoshop Lightroom); 3 — alteração do esquema de cores da fotografia de *rgb* para *grayscale*; 4 — correção de certos parâmetros como exposição, contraste, realces, sombras, brancos, pretos e nitidez a fim de que a imagem se adeque melhor à minha percepção e experiência do espaço; 5 — exportação e armazenamento da nova imagem no computador; 6 — importação da nova imagem para outro software de edição de imagem (Adobe Photoshop); 7 — sobreposição da nova imagem com imagens capturadas no mesmo espaço mas que se compõem apenas por reflexos de lente e/ou raios e brilhos de luz, ou texturas presentes no espaço e

na estrutura, utilizando a ferramenta de sobreposição de camadas do Adobe Photoshop conhecida como “*blend modes*”, com o intuito de potenciar indícios da dimensão espectral e fugidia da minha experiência. 8 — alteração da imagem para o seu negativo, ou não (esta é uma condição que varia consoante a luminosidade da própria imagem que, no cianótipo final, deve sempre representar uma luz noturna); 9 — exportação e armazenamento da imagem no computador; 10 — impressão da imagem em papel acetato, para elaborar a próxima fase.



[23] Ema Brum, *Sem título XII*, série Arkivo_Negativo II, 2024. Fotografia digital a preto e branco (dupla exposição), 6000 x 4000 px.

4.2.3. Química

A terceira fase, a da química, envolve a preparação e aplicação de substâncias químicas que sensibilizam o suporte que será a base para a imagem final e, envolve, também, o processo de revelação que se desencadeia pelas reações dessas substâncias químicas à exposição solar. O processo inicial desta fase tem, obrigatoriamente, de acontecer numa câmara escura, ou num ateliê corretamente preparado, para impedir a entrada de qualquer tipo de luz natural no espaço (a luz desencadeia a reação química necessária para a revelação e fixação da imagem no suporte escolhido, mas isto só deve ocorrer numa fase seguinte).

Em primeiro lugar, há que preparar a mistura da solução química que Herschel inventou há 182 anos. Essa mistura consiste em juntar duas substâncias químicas sensíveis à luz ultravioleta: A. citrato férrico de amónio III (50%) + B. ferricianeto de potássio (50%); que, quando aplicadas a um material absorvente, se tornam um veículo para a fixação de luz e sombra — no caso deste projeto, o suporte escolhido para o cianótipo é papel de aguarela de 300g/m² (fabriano).



[24] Ema Brum, *Sem título I*, série *Arkivo_Negativo*, 2023. Fotografia digital a preto e branco (dupla exposição), 4000 x 6000 px.

De seguida, o papel de aguarela, previamente pincelado com o químico, e o acetato com a imagem impressa devem ser expostos à luz solar, ou outra fonte de luz ultravioleta, de forma a revelar e transferir a imagem para o suporte. A exposição do químico à luz é controlada pela variação de tons (da escala de cinzentos, i.e., do branco ao preto) do acetato com a imagem impressa, que é colocado sobre o papel e fixo com um vidro por cima. As zonas brancas da imagem, que correspondem às partes transparentes do acetato, irão revelar no papel de aguarela as zonas de maior intensidade e profundidade do tom de azul característico da cianotipia. No outro extremo, as zonas pretas da imagem, que correspondem às partes completamente opacas do acetato, irão revelar no papel de aguarela as zonas em que não haverá reação química da solução presente (estas são zonas que mantiveram a cor original do papel, neste caso, brancas). Assim, é possível formar imagens dentro de todo o espectro de luminosidade e saturação da tonalidade vibrante e profunda da cor azul, conhecida como prússia. A variação da luz que atinge a superfície, assim como a variação do tempo de exposição são fatores determinantes que influenciam a formação da imagem.



[25] Ema Brum, *Sem título XXI*, 2024. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m² (pré-lavagem), 70 x 50 cm.

4.2.4. Fixação

A quarta e última fase, a da fixação, começa por interromper a exposição do cianótipo à luz. O passo seguinte é colocar o papel com a solução química na banheira apropriada para a sua lavagem e que deverá ser previamente cheia com água fria ou à temperatura ambiente. É necessário lavar o cianótipo para que o químico, que ainda se encontra no papel, seja dissolvido na água e seja revelada no papel a imagem quase finalizada que ficará “fixa” depois de seca (a palavra fixa encontra-se entre aspas porque a técnica da cianotipia é, ela mesma, fugidia). A maturação e a exposição do cianótipo final à luz, ao oxigénio, à humidade e a outros fatores do ambiente fazem com que a imagem, supostamente fixa, se desvaneça na íntegra, embora lentamente, com o passar do tempo.

4.3. Especificidades técnicas

As imagens que crio distinguem-se pela sua bruma⁴³, i.e., atmosfera nebulosa e fugidia, que vai ao encontro da dimensão vaga e estranha da *distância fractal* que intento representar. A luz difusa, os contornos ambíguos da estrutura decadente e os artefatos visuais fotográficos são especificidades que fundamentam essa atmosfera e contribuem para a sensação de estranheza da minha experiência.

Artefatos visuais fotográficos é uma expressão na área da fotografia que designa elementos visíveis, supostamente indesejados, introduzidos na imagem devido a limitações técnicas, erros de captura, ou processamento digital do dispositivo fotográfico. Na imagem da ruína, os artefatos que se criam na impressão final podem ser oriundos da fotografia digital original, ou do próprio cianótipo. Ao contrário da fotografia convencional, aqui, estes artefatos são favoráveis ao que se deseja retratar e, como tal, não são indesejados. Um artefato está sempre sujeito às variáveis que advêm da fluidez do processo de produção desta imagem. Os artefatos na imagem da ruína são:

- aberrações óticas — na fotografia digital original: distorções ao redor dos contornos da estrutura, geralmente causados por imperfeições na lente da câmara ou pela própria captação de luz do sensor digital; no cianótipo final: distorções em qualquer parte da imagem que

⁴³ Consultar o termo “bruma” no glossário (p. 82).

ocorrem devido à deformação do acetato provocada pelo calor do sol durante o processo de revelação, criando variáveis no contacto do acetato com o papel de aquarela.

- espetros e reflexos — na fotografia digital original: faixas ou pontos de luz, halos ou áreas desfocadas na imagem causados por reflexões internas na lente e/ou no seu filtro; no cianótipo final: faixas ou pontos de luz, halos ou áreas desfocadas na imagem que surgem devido às reflexões no vidro, que fixa o papel de aquarela e o acetato, durante a exposição solar.
- manchas e riscos — na fotografia digital original: marcas visíveis na imagem devido à presença de poeira ou outras partículas no sensor da câmara ou na lente; no cianótipo final: marcas visíveis na impressão criadas também pela existência de partículas mas, neste caso, situadas no papel de aquarela, ou, no acetato, ou, ainda, no vidro que os fixa. As manchas, especificamente, também podem ser criadas pelo desenvolvimento de humidade entre as várias camadas causada pelo calor na exposição ao sol.

Tal como os próprios lugares que escolho, as minhas imagens são residuais devido à existência desses artefatos/vestigios/indícios/“erros”.

Um aspeto que merece especial destaque é a cor azul, própria da técnica da cianotipia. Os espaços em dissolução que fotografo, sempre durante o dia, metamorfoseiam-se em imagens noturnas quando as reproduzo em cianótipos, isto porque, o azul, como última cor visível do espectro de cores antes de sermos confrontados com o preto da escuridão, da *ausência* de luz, é a cor da noite. Falar de azul é falar da cor que se vê no escuro, é falar da cor que carrega a melancolia da minha experiência. Esse azul é o mesmo que dá cor ao mar que reflete a cor do céu, a cor da imensidão. A imensidão é azul e azul é o que sinto quando olho a ruína. Considero agora pertinente referenciar um poema de Fernando Pessoa intitulado “Começa a ir ser dia”:

“Começa a ir ser dia,
O céu negro começa,
Numa menor negrura
Da sua noite escura,
A Ter uma cor fria
Onde a negrura cessa.

Um negro azul-cinzento
Emerge vagamente
De onde o oriente dorme
Seu tardo sono informe,
E há um frio sem vento
Que se ouve e mal se sente.

Mas eu, o mal-dormido,
Não sinto noite ou frio,
Nem sinto vir o dia
Da solidão vazia.
Só sinto o indefinido
Do coração vazio.

Em vão o dia chega
Quem não dorme, a quem
Não tem que ter razão
Dentro do coração,
Que quando vive nega
E quando ama não tem.

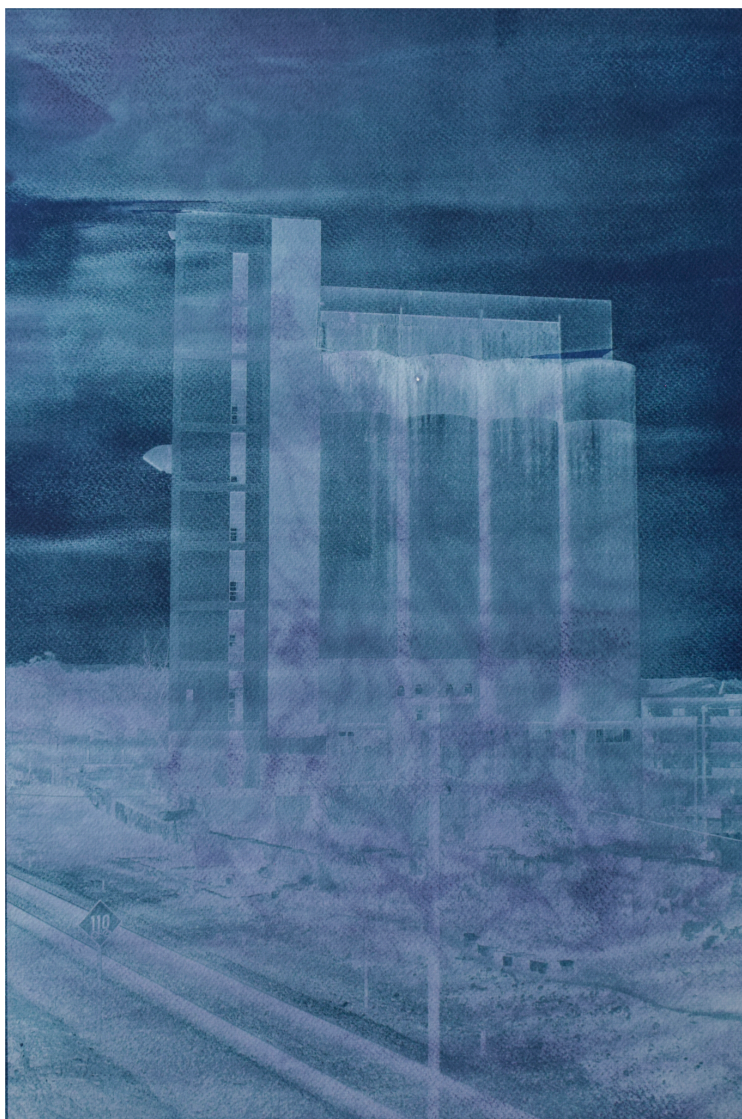
Em vão, em vão, e o céu
Azula-se de verde
Acinzentadamente.
Que é isto que a minha alma sente?
Nem isto, não, nem eu,
Na noite que se perde.”

(PESSOA, s.d., pp. 373 - 375)



[26] Ema Brum, *Sem título III*, série *Viole(n)ta*, 2023. Cianotipia branqueada sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 42 x 29,7 cm.

Uma descoberta que fiz, precisamente relacionada com a cor da cianotipia, é que, da sua tonalidade azul, é possível obter um roxo escuro e denso. Esta ocorrência foi inesperada mas muito curiosa. Por que é que o roxo aparece em certos cianótipos? Após várias repetições dos métodos utilizados (que variam sempre ligeiramente de cianótipo para cianótipo) nas imagens que ganhavam essas manchas de tonalidade roxa, percebi que o fenómeno se devia, principalmente, à maneira como eu pincelava a folha com o químico, i.e., quando a pincelava bruscamente, as manchas roxas surgiam, quase certamente, na impressão final. No entanto, como esclareci na fase da fixação, devido à maturação e à exposição do químico à luz, ao oxigénio, à humidade e a outros fatores do ambiente, a imagem desvanece-se lentamente mas, o roxo que aqui falo, especificamente, desvanece mais rapidamente.



[27] Ema Brum, *Sem título I*, série Viole(n)ta, 2022. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 59 x 42 cm.

Outra particularidade imperativa de referir no que toca à *imagem da ruína* é a sua escala. As escalas que uso na criação dos cianótipos são os tamanhos A3 ou A2, que oferecem uma medida capaz de proporcionar uma sensação de imersão, ao mesmo tempo que, por não serem demasiado grandes, envolvem uma certa proximidade e intimidade com os espaços distantes das imagens.

Quanto à orientação das imagens esta é, normalmente, vertical porque, como as estruturas fotografadas são também, maioritariamente, verticais, elas exigem um posicionamento vertical da câmara. A verticalidade é uma dimensão também associada à minha experiência do espaço, visto que a distância, como aura, é sentida fisicamente em

profundidade e é sentida metaforicamente na verticalidade porque esta remete para a sublimidade⁴⁴ do meu encontro com ruínas.

Como já referi e expliquei no primeiro capítulo as imagens são organizadas por séries. A forma como são expostas depende sempre do espaço mas, idealmente, devem ser colocadas ao nível do olhar, afastadas umas das outras e fixas em cada canto com um íman à frente e um prego na parede, por trás. Desta forma, as peças ficam a uma pequena distância da parede, o que cria a ilusão de estarem suspensas, um pormenor que pode ser associado ao momento de “suspensão”, de intervalo, característico da minha interação com o espaço em dissolução. Por norma, as obras quando expostas, não são protegidas por um vidro, para evitar que, por motivos de serem escuras, esse vidro cause a reflexão do espaço que as envolve.

4.4. Especificidades práticas

Os lugares que fotografo são vazios, silenciosos, abandonados e esquecidos mas, para além destes atributos, as ruínas que prefiro são de cariz industrial. Isto porque, na minha perceção, as ruínas industriais são mais estranhas que qualquer outro tipo de ruínas e porque são associadas naturalmente à modernidade e ao progresso, o que, como sublinha Robert Smithson, é estranho, só por si. A estranheza que se sente perante uma ruína industrial nada tem que ver com a que se sente perante uma ruína rural ou, até, uma ruína histórica. A ruína urbana é uma interrupção no fluxo de prédios normativos, enquanto a ruína rural se mistura com a natureza e não causa a sensação de descontinuidade que nos é incomum. A ruína histórica, por outro lado, é percebida como um testemunho do passado, uma memória preservada que nos conecta às nossas origens e à nossa memória coletiva, o que se relaciona com uma sensação de admiração, em vez de estranheza.

Outra característica essencial no momento de captura da imagem é a quantidade de espaço negativo que rodeia a estrutura. É importante que esse vazio seja um perímetro extenso, para que eu disponha de distância suficiente do objeto e o possa enquadrar por inteiro na composição e, para que nada interfira com o seu espaço e a sua profundidade.

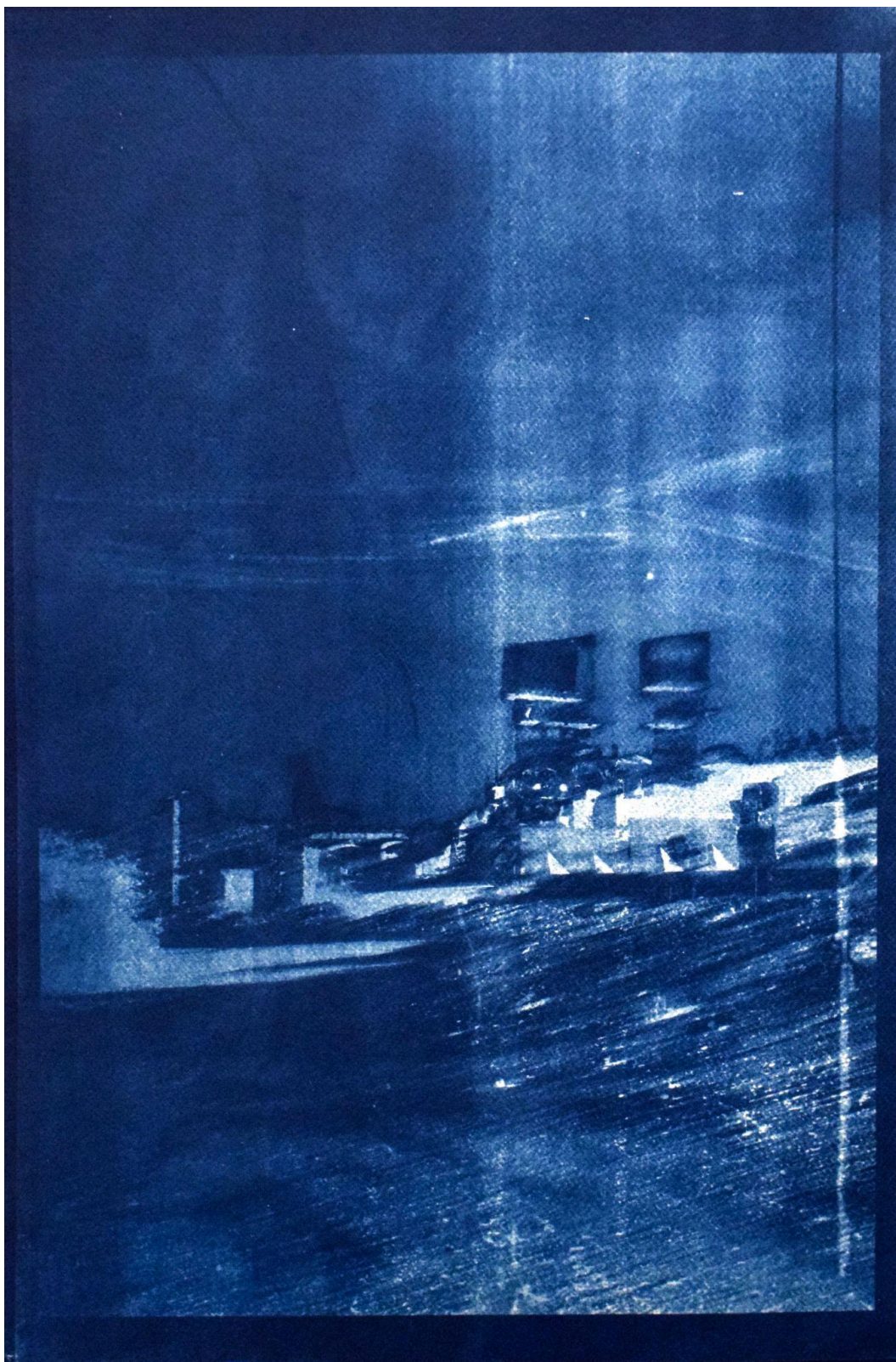
⁴⁴ A sublimidade está associada à grandeza, ao poder e à capacidade de inspirar uma admiração reverente, misturada, muitas vezes, com um certo grau de choque ou respeito profundo.



[28] Ema Brum, *Sem título II*, série Degrada(cidade), 2022. Aguarela e cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m2, 29,7 x 42 cm.

Durante o momento de encontro, próprio da minha interação com um espaço em dissolução — que como descrevi, se forma em quatro momentos distintos: encontro, dissolução/sublimação, contemplação e registro — faço um percurso circundante e periférico à estrutura. Nesse trajeto, deparo-me com o local e as condições ideais que me permitem experienciar os dois momentos seguintes (dissolução/sublimação e contemplação), durante os quais fico parada no mesmo local, sempre à mesma distância do objeto, para sentir plenamente a experiência que estou a viver nesse *espaço-tempo*. Depois de processar o que acabo de descrever, e antes de me mexer, faço a captura da visão e perspectiva exata que tenho a partir desse ponto onde me situo e onde tive a experiência que pretendo representar. E, só depois, volto a percorrer o espaço, desta vez, erraticamente, com o intuito de explorar e fazer mais registros de vários ângulos e detalhes.

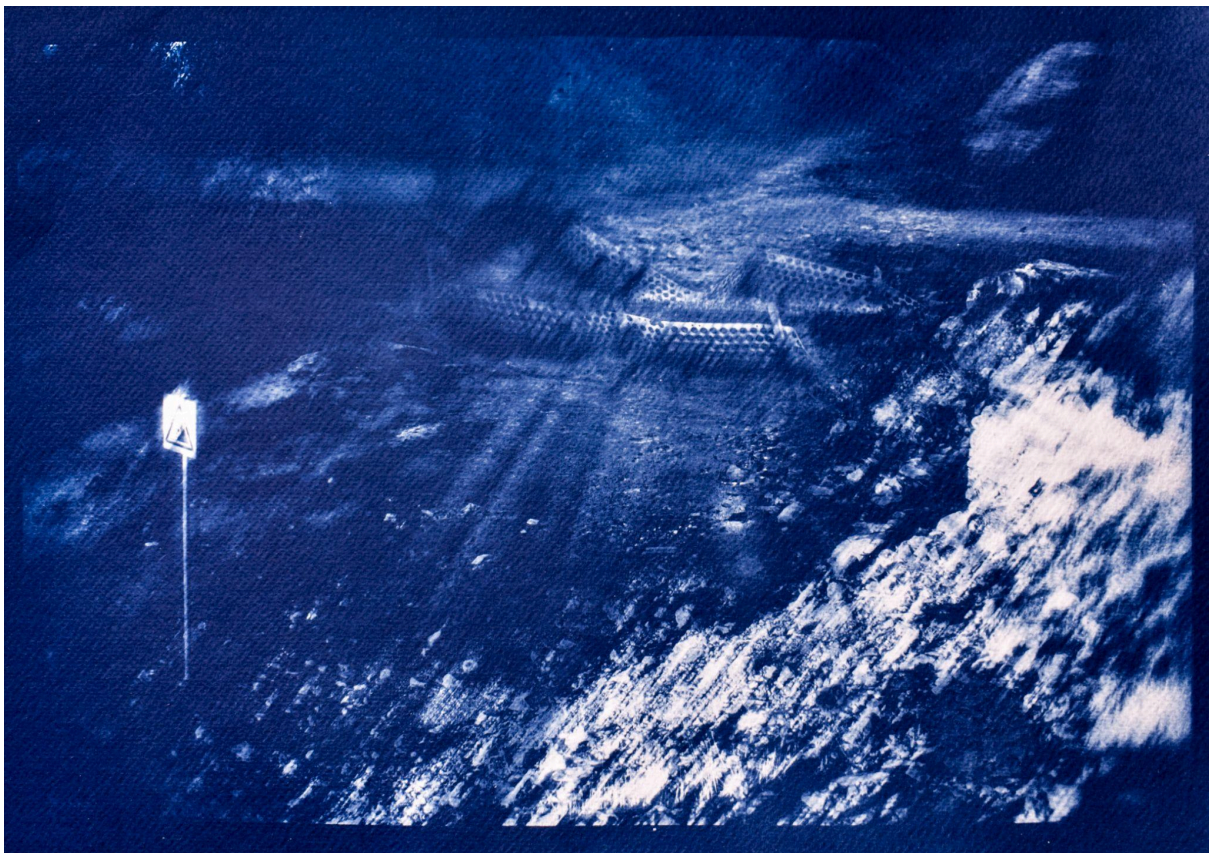
4.5. Série *MinÉREA*, 2023/24



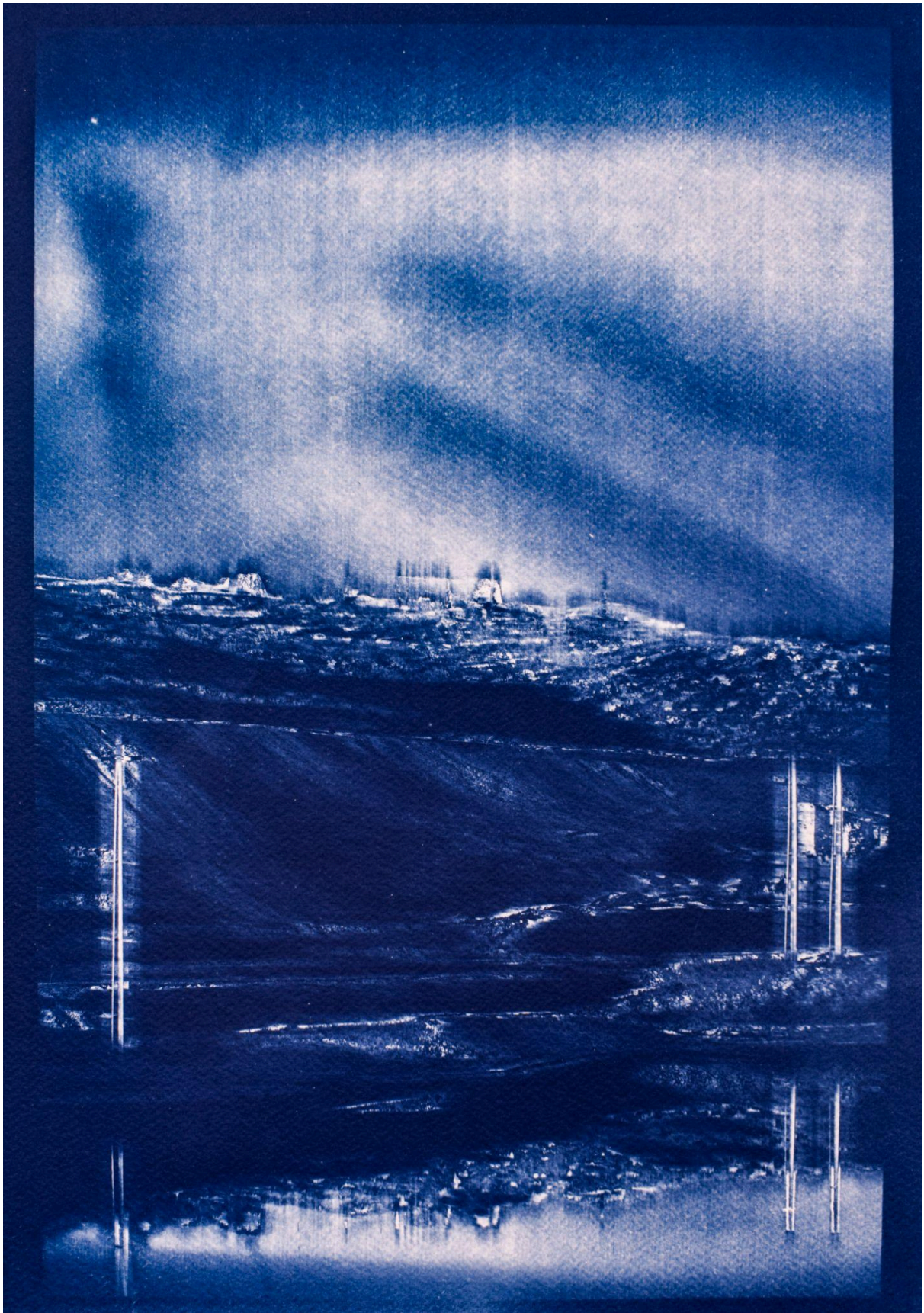
[29] Ema Brum, *Sem título I*, série *MinÉREA*, 2024. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 60 x 40 cm.



[30] Ema Brum, *Sem título II*, série MinÉREA, 2024. Aguarela e cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 60 x 40 cm.



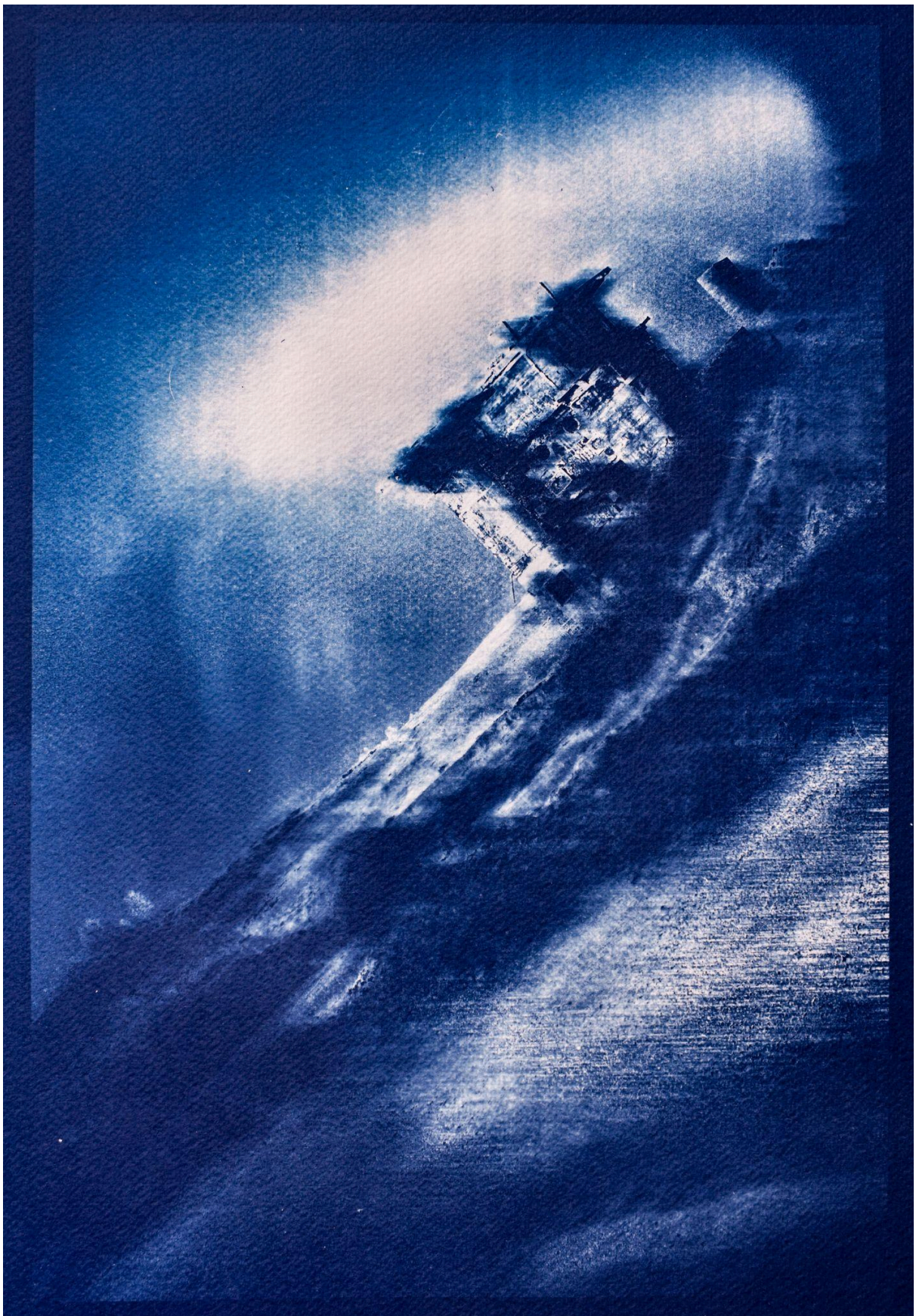
[31] Ema Brum, *Sem título III*, série MinÉREA, 2024. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 29,7 x 42 cm.



[32] Ema Brum, *Sem título IV*, série MinÉREA, 2024. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m2, 42 x 29,7 cm.



[33] Ema Brum, *Sem título V*, série MinÉREA, 2024. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m², 42 x 29,7 cm.



[34] Ema Brum, *Sem título VI*, série MinÉREA, 2024. Cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m2, 42 x 29,7 cm.



[35] Ema Brum, *Sem título VII*, série MinÉREA, 2024. Aguarela e cianotipia sobre papel de aguarela fabriano 300g/m2, 42 x 29,7 cm.

A série de cianotipias que apresento acima retrata um dos locais mais emblemáticos do roteiro mineiro de Portugal: as Minas de São Domingos, sitas no concelho de Mértola, que expõem um cenário onde o impacto da exploração mineira deixou uma marca profunda. Este território, outrora alvo de um frenesim extrativo, constitui atualmente um testemunho silencioso de um processo que se prolongou por décadas (de 1854 a 1966) e que foi liderado pela empresa britânica Mason & Barry. As suas cicatrizes e o estado geral do seu abandono são resultado da extração de milhões de toneladas de cobre, zinco, chumbo e enxofre.⁴⁵

Esta indústria extrativa foi responsável por um desenvolvimento sem paralelo no contexto nacional da época, o que fez que a localidade se tornasse um centro de inovação tecnológica e social. Alguns dos marcos desse progresso foram a construção de uma das primeiras linhas férreas em Portugal, assim como a instalação da primeira central elétrica no Alentejo, dois empreendimentos que permitiram o florescimento de uma comunidade local dinâmica, com acesso a infraestruturas modernas consideradas então excepcionais.⁴⁶

Após o encerramento das minas, em 1966, a região caiu em declínio. Sem qualquer plano de recuperação ou revitalização, as infraestruturas industriais e urbanas rapidamente se deterioraram e se tornaram objeto de vandalismo, o que acelerou o êxodo da população local e exacerbou os danos ambientais provocados pela atividade extrativa.

Ainda assim, em 2013, as Minas de São Domingos foram reconhecidas como "Conjunto de Interesse Público", dada a sua importância histórica e cultural. Presentemente, este antigo complexo industrial integra um circuito de vocação patrimonial que permite honrar a memória e a história do lugar.⁴⁷

Este local foi selecionado como o principal exemplo do objeto de estudo da minha prática artística, i.e., da ruína e, subsequentemente, desta investigação devido às condições pós-industriais que nele se reúnem. Apesar das minhas visitas a este lugar terem sido sempre deliberadas e intencionais, nada me poderia preparar para o impacto visual, mental e emocional que o encontro com estas estruturas teve em mim. A experiência é avassaladora, como se tivesse sido transportada para um cenário surreal, quase extraterrestre, que evoca a superfície de Marte. A dimensão quase apocalíptica do espaço ultrapassa qualquer expectativa que eu pudesse ter. À medida que iniciei o processo de exploração, com o intuito de recolher material fotográfico para as minhas obras, fui

⁴⁵ Mina De S. Domingos, Património Mineiro. (s.d.). *Visit Mértola*.

⁴⁶ (*ibid.*)

⁴⁷ (*ibid.*)

surpreendida por uma sensação de desconforto, decorrente da toxicidade evidente no ambiente. Os sinais de alerta, como "Perigo - substâncias corrosivas", amplificaram uma tensão que culminou num pico de adrenalina, o que, paradoxalmente, aumentou ainda mais o meu fascínio pelo lugar. A experiência, exacerbada pela desolação da paisagem e pela ausência de qualquer presença humana, tornou-se singular e profundamente marcante no desenvolvimento do meu trabalho.

Tudo se desmorona nas fissuras da ruína, não apenas nas marcas físicas e tangíveis, mas também na experiência mental e emocional que determina como sinto o lugar e como expesso o diálogo íntimo que estabeleço com a ruína e com a sua imagem, num vínculo espectral em que o espaço e a obra se devoram mutuamente, dissolvendo a linha que separa o que é sentido do que é visto. Esta conexão está presente, não só no modo como fiz as fotografias, mas também no modo como criei as imagens e as manipulei, até completar o processo de cianotipia.

O lugar, por si só, é uma representação de uma realidade fragmentada e, ao explorar essa dimensão, traduzo a complexidade de tal espaço numa linguagem visual que, ao mesmo tempo, se fragmenta e se unifica e que é expressa através de escolhas criativas — a tonalidade intensa do azul, a luz, a escala e a textura das imagens.

O título da série *MinÉREA* é um jogo entre a palavra “minério” — que diz respeito a matéria, a substância inorgânica formada por processos geológicos — e a palavra “etérea” — adjetivo que significa algo leve, delicado ou relacionado com o ar, com o espaço aéreo, ou com coisas que parecem estar suspensas, e que também pode descrever algo que possui uma natureza intangível ou irreal, como é o caso dos sonhos e das visões.

CONCLUSÃO

A imagem da ruína influencia a percepção do espaço e do tempo contemporâneos e opera como um portal para múltiplas potencialidades. Na ruína sou confrontada com uma sensação de fragmentação, na qual persiste um vestígio em deterioração. Como tal, a visão deste espaço desperta-me para uma consciência do efêmero, revela o ciclo contínuo de construção e destruição que permeia tal experiência e provoca uma resposta emocional ambígua, entre fascínio e melancolia. Assim, crio uma ligação emocional com o lugar, onde a matéria se dissolve.

No contexto contemporâneo, a presença física da ruína no espaço urbano é um alerta constante para as falhas humanas, seja a nível social, económico ou ambiental. Os espaços em dissolução servem como objeto de reflexão crítica sobre o passado, o presente e o futuro dos espaços urbanísticos e industriais e as suas imagens podem sensibilizar a sociedade para questões de negligência histórica, passividade ambiental e mudanças sociais, além de serem capazes de promover o debate sobre a sustentabilidade, a memória e a preservação do património cultural como instrumentos de consciencialização.

As questões propostas nesta investigação desafiam conceitos fundamentais da arte, da perceção visual e da experiência espacial. Foi essencial, especificamente no campo da teoria da arte e da fotografia, no qual este estudo se insere, questionar os limites e possibilidades da fotografia como meio de representação dos espaços em dissolução e, por essa razão, tive necessidade de me envolver em reflexões relativas à eficiência da imagem como forma de expressão de experiências sensoriais e emocionais desses mesmos espaços.

Tudo isto me ofereceu uma base sólida para aprimorar o meu processo criativo e a metodologia da minha prática artística. Questionar-me sobre o sentido da imagem na expressão da experiência da ruína levou-me a aprofundar técnicas específicas (como a cianotipia), abordagens compositivas e manipulações estéticas que se poderiam adequar mais à minha experiência de distância característica do encontro com este lugar e à sua respetiva carga emocional. Através da prática em paralelo com o desenvolvimento teórico, as respostas a essas perguntas orientaram-me na escolha de ferramentas, formatos e processos que me possibilitaram uma representação mais autêntica da vivência de um tal espaço.

Esta investigação foi para mim mais do que um exercício académico porque me mobilizou para um processo que moldou a minha identidade como artista e pessoa. A exploração deste tema tão relevante para mim permitiu-me compreender melhor a relação que tenho com o mundo que me rodeia e comigo própria. A distância, a ausência e a perda da ruína e da sua imagem revelaram-se um espelho que reflete a complexidade da condição humana e enriqueceram a minha prática artística com uma nova profundidade e uma sensibilidade mais atenta.

Penso que o presente estudo oferece novas reflexões sobre o tema, algo que já diversos autores, como os que aqui foram referidos, incentivaram. Creio que a interdisciplinaridade que promovo é crucial para ampliar perspetivas da relação humana

com os espaços em dissolução. Espero que este texto e estas imagens inspirem um mergulho nas fissuras do que permanece e uma procura dos indícios do que desaparece.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia citada

AGAMBEN, Giorgio. (2009). “O que é o contemporâneo? e outros ensaios” (Vinícius Nicastro Honesko, trad.). Chapecó-SC: Argos. Recuperado de: https://www.academia.edu/4049906/AGAMBEN_Giorgio_O_Que_%C3%A9_o_Contempor%C3%A2neo_e_outros_ensaios

BAUDELAIRE, Charles. (2009). *O Pintor da Vida Moderna* (5ª ed.; Teresa Cruz, trad.). Lisboa: Nova Vega. Recuperado de: <https://pdfcoffee.com/qdownload/ baudelaire-charles -o-pintor-da-vida-moderna-pdf-free.html>

CARERI, Francesco. (2013). *Walkspaces: o caminhar como prática estética* (1ª ed.; Frederico Bonaldo, trad.). São Paulo: Gustavo Gili. Recuperado de: <https://pt.scribd.com/document/394106356/CARERI-Francesco-Walkscapes>

DIDI-HUBERMAN, Georges. (2005). *O que vemos, o que nos olha* (ed. brasileira, 1ª reimpressão), Paulo Neves (trad.). São Paulo: Editora 34. Recuperado de: https://www.academia.edu/30837353/ VEMOS_O_QUE_NOS_OLHA

FRADE, Pedro Miguel. (1992). *Figuras do espanto, a fotografia antes da sua cultura* (1ª ed.). Porto: Edições ASA.

HUGO, Victor. (1887). “Chapter II – in which little Gavroche extracts profit from Napoleon the great” in Book Sixth--Little Gavroche. *Les Miserables* (Vol. IV. – Saint-Denis., trad. Isabel F. Hapgood). Nova Iorque: Thomas Y. Cromwell & Co. Recuperado de: <https://hiis.isti.cnr.it/demo/eread/Libri/sad/LesMiserables.pdf>

JACQUES, Paola Berenstein. (2012). *Elogio aos errantes*. Salvador: Edufba. Recuperado de: https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/7894/3/Elogio_aos_Errantes_RI.pdf

PESSOA, Fernando. (s.d.). "Começa a Ir Ser Dia" in *Antologia Poética*. Luso Livros, pp. 373 - 375. Recuperado de: https://pubhtml5.com/qutp/xehx/%26quot%3BAntologia_Po%C3%A9tica%26quot%3B%2C_Fernando_Pessoa/373

SILVANO, Filomena. (2017). *Antropologia do Espaço*. Lisboa: Documenta.

SIMMEL, Georg. (1950). *The sociology of Georg Simmel* (1ª ed.; K. H. Wolff, ed. e trad.). Nova Iorque: Free Press, pp. 349-360. Recuperado de: https://archive.org/details/sociology_ofgeorg0000simm/page/n7/mode/2up

SMITHSON, Robert. (1996). *The Collected Writings* (Jack Flam ed.). Berkeley and Los Angeles: University of California Press. Recuperado de: https://monoskop.org/images/b/bd/Smithson_Robert_Collected_Writings_no_OCR.pdf

SMITHSON, Robert. (1967). "A Tour of the Monuments of Passaic, New Jersey" (originalmente publicado como "The Monuments of Passaic") in *Artforum* 6(4), pp. 48-51. Recuperado de: <https://holtsmithsonfoundation.org/tour-monuments-passaic-new-jersey>

SOLÀ-MORALES, Ignasi de. (2002). "Terrain vague" in *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 183 - 193. Recuperado de: <https://www.sef.usp.br/wp-content/uploads/sites/613/2019/11/SOL%C3%80-MORALES-TERRITORIOS-Terrain-Vague.pdf>

TARKOVSKY, Andrei. (2021). *Sculpting in time, reflections on cinema* (20ª ed.; Kitty Hunter-Blair, trad.). Austin: University of Texas Press.

WENDERS, Wim. (2020). *A Lógica das Imagens* (Maria Alexandra A. Lopes, trad.). Lisboa: Edições 70, LDA.

WARE, Mike. (2017). *Cyanomicon - History, Science and Art of Cyanotype: photographic printing in Prussian blue*. Recuperado de: https://www.mikeware.co.uk/downloads/Cyanomicon_II.pdf

Bibliografia complementar

ATKINS, Anna. (1843). *Photographs of British Algae: Cyanotype Impressions* in Digital Collections of The New York Public Library. Recuperado de: https://digitalcollections.nypl.org/collections/photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions?format=html&id=photographs-of-british-algae-cyanotype-impressions&per_page=250&page=1#/?tab=navigation

BARROS, Lucas Pereira. (2019). “Cartografias afetivas e a resignificação dos espaços e sensibilidades na urbe” in *RELACult - Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura e Sociedade*, 5(5). Recuperado de: <https://periodicos.claec.org/index.php/relacult/article/view/1501>

BACHELARD, Gaston. (2003). *A Poética do Espaço* (6ª ed.; Antonio de Pádua Danesi, trad.). São Paulo: Martins Fontes. Recuperado de: <https://felipevillelapsicologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2015/01/a-imensidc3a3o-c3adntima-a-poc3a9tica-do-espac3a7o-gaston-bachelard.pdf>

BARTHES, Roland. (2022). *A Câmara Clara: Nota sobre a fotografia*. Coimbra: Edições 70.

BLANCHOT, Maurice. (2003). *The Infinite Conversation* (Susan Hanson, trad.) Minnesota: University of Minnesota Press. Recuperado de: <https://www.are.na/block/11563557>

BÖHME, Gernot. (2018). *The Aesthetics of Atmospheres* (1ª ed.; Jean-Paul Thibaud, ed.). Nova Iorque: Routledge.

CASTRO, Lourdes. (2020). *Grand Herbier d'Ombres* (3ª ed.). Lisboa: Documenta. Recuperado de: <https://www.sistemasolar.pt/pt/produto/517/pt/grand-herbier-dombres/>

DIDI-HUBERMAN, Georges. “De semelhança a semelhança” (Maria José Werner Salles, trad.) in *Alea: Estudos Latinos* 13(1), pp. 26-51. Recuperado de: https://www.researchgate.net/publication/237032868_De_semelhanca_a_semelhanca

FREUD, Sigmund. (s.d.). “The ‘Uncanny’” in *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud* (vol. XVII). Londres: The Hogarth Press and The Institute Of Psycho-Analysis, pp. 219-252. Recuperado de: https://archive.org/details/freud-uncanny_001/mode/2up

GERNSHEIM, Alison & GERNSHEIM, Helmut. (1969). *The History of Photography from the Camera Obscura to the Beginning of the Modern Era*. Londres: Thames and Hudson. Recuperado de: <https://ia601202.us.archive.org/27/items/aa052-TheHistoryOfPhotography/aa052%20-%20The%20History%20of%20Photography.pdf>

RUBIN, Rick. (2023). *The Creative Act: A Way of Being*. Edimburgo: Canon Gates Books.

Dicionários, enciclopédias e websites

Bernd & Hilla Becher. (s.d.). *Fraenkel Gallery*. Recuperado de: <https://fraenkelgallery.com/artists/bernd-and-hilla-becher>

Bernd and Hilla Becher. (s.d.). *The Art Story*. Recuperado de: <https://www.theartstory.org/artist/bernd-hilla-becher/>

Bernd & Hilla Becher. (s.d.). *The Metropolitan Museum of Art*. Recuperado de: <https://www.metmuseum.org/exhibitions/becher>

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. (2001). *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Lisboa: círculo de leitores.

Dicionário Latim Português. (2001). *Dicionário de Latim-Português* (2ª ed.). Porto Editora. Recuperado de: <https://archive.org/details/dicionario-latim-portugues-2a-ed-porto-editora-2001>

How expectation influences perception. (s.d.). *MIT News*. Recuperado de: <https://news.mit.edu/2019/how-expectation-influences-perception-0715>

How the poetically-charged art of Tacita Dean gives its audience a moment for stillness and time. (s.d.). *The Conversation*. Recuperado de: <https://theconversation.com/how-the-poetically-charged-art-of-tacita-dean-gives-its-audience-a-moment-for-stillness-and-time-2194>
85

Instant Expert: Bernd and Hilla Becher. (s.d.). *Popular Photography*. Recuperado de: <https://www.popphoto.com/american-photo/instant-expert-bernd-and-hilla-becher/>

Manolo Laguillo - Barcelona. (s.d.). *Museu Nacional Centro de Arte Reina Sofia*. Recuperado de: <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/barcelona-0>

Mina de S. Domingos - Património Mineiro. (s.d.). *Visit Mértola*. Recuperado de: <https://www.visitmertola.pt/experiencias/cultura-em-mertola/mina-de-s-domingos-patrimonio-mineiro/>

OED. (2019). *The Oxford English Dictionary*. Oxford University Press. Recuperado de: <https://www.oed.com/>

Etymonline. (s.d.). *Online Etymology Dictionary*. Recuperado de: <https://www.etymonline.com/>

Priberam. (s.d.). *Dicionário Priberam da língua portuguesa*. Recuperado de: <https://dicionario.priberam.org/>

SKEAT, Walter William. (1927). *A Concise Etymological Dictionary of the English Language*. Oxford University Press. Recuperado de: <https://www.simardartizanfarm.ca/pdf/>

Tacita Dean Biography. (s.d.). *Artnet*. Recuperado de: <https://www.artnet.com/artists/tacita-dean/biography>

Tacita Dean. (s.d.). *Marian Goodman Gallery*. Recuperado de: <https://www.mariangoodman.com/artists/39-tacita-dean/>

Wikipédia. (s.d.). *Wikipédia, a enciclopédia livre*. Recuperado de:
<https://pt.wikipedia.org/wiki/>

Wiktionary. (s.d.). *Wiktionary, the free dictionary*. Recuperado de:
<https://en.wiktionary.org/wiki/>